



Модест Петрович
МУСОРГСКИЙ

Русские и советские композиторы

Модест Петрович

Мусоргский

1839—1881

Е.Н. Абызова

Модест Петрович
МУСОРГСКИЙ

*Второе издание,
исправленное*

Москва «Музыка»
1986

78С1
А17

Художник Д. Бязров

А $\frac{4905000000-017}{026(01)-86}$ 83-86

© Издательство "Музыка", 1985 г.

К читателю

Мусоргский был реформатор, а участь реформаторов никогда не сладка, никогда они не достигают своего скоро и безмятежно.

В. В. Стасов

Кто-то сказал: надо же такую удачу Мусоргскому, что ли не предпримет в музыке, немедленно возникают ожесточенные споры. Тем лучше; жизнь дана для того, чтобы жить, а искусство живет и растет только в борьбе...

М. П. Мусоргский

Знаменитый портрет Мусоргского был написан Репиным в последние дни жизни композитора. Усталое, измученное лицо, встрепанные волосы, живая небрежность в одежде... Однако, всматриваясь, замечаешь и другое — энергичный поворот массивной головы, пронизательный взгляд, в котором не угасла еще незаурядная сила духа.

Мусоргский прожил трудную жизнь. Поначалу судьба готовила ему, казалось бы, легкую проторенную дорогу. По семейной традиции он должен был стать военным, но в девятнадцать лет Модест Мусоргский решает посвятить себя сочинению музыки — делу, которое тогда вообще не считалось серьезной профессией. Это свидетельствовало об исключительной силе творческого потенциала молодого музыканта. Полностью отдаваясь творчеству и определяя этим совершенно новое для того времени отношение к искусству, композитор писал: «Требования искусства от современного деятеля так громадны, что способны поглотить всего человека. Прошло время писаний на досуге; всего себя подай людям — вот что теперь надо в искусстве».

Жизнь Мусоргского была преданным служением искусству, а в искусстве — народу. Брат композитора

вспоминал: «В отроческих и юношеских своих годах, а потом и в зрелом возрасте брат Модест всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенной любовью». С друзьями-музыкантами, с знакомыми — бывшими студентами, «малыми живыми и дельными, весьма симпатичными по мозговому отделу» — Мусоргский в 60-е годы обсуждает только что прочитанные романы Герцена и Гончарова, статьи Белинского и Чернышевского: «По вечерам все ставим на ноги — и историю, и администрацию, и химию, и искусства». Идеи писателей-демократов — стремление к социальной справедливости, сочувствие крестьянской доле, уважение и вера в силу народа — становятся его идеями и воплощаются в музыкальных образах. Произведения Мусоргского часто удивительно созвучны и прямо «параллельны» некрасовским стихам. Горькая ирония бедняка в песне «Калистрат», стихийная мощь бунтовщиков-стрельцов в опере «Хованщина», прекрасная печаль протяжной русской песни в колыбельной «Спи, усни, крестьянский сын» — все это типичные для Мусоргского и очень *русские* образы, привлекающие его с юных лет и на протяжении всего творческого пути. Только воплощались эти образы в разные годы по-разному: композитор постоянно искал новые пути, новые музыкальные средства выражения. Его задачей была жизненная правда; к ней он стремился всю жизнь, и на этом пути открыл столько перспектив, смог увидеть столько возможностей в различных музыкальных жанрах, что его справедливо считают реформатором в музыке.

Мусоргский почти не пишет «чистой музыки» — в жанре симфоний, концертов, прелюдий; его интересуют прежде всего вокальные жанры, а инструментальные сочинения всегда связаны с какой-то сюжетной или живописной идеей. Редкие опыты скерцо и сонат относятся к юношескому периоду проб и написаны по совету и под руководством Балакирева. В период зрелого творчества эти жанры Мусоргского не привлекают. Музыкальному мышлению композитора свойственна программность: его вдохновляет либо литературный текст,

либо зрительный образ. В этом проявляется и индивидуальность художника, и убежденность творца: «чистую» музыку он считает более низкой ступенью в искусстве, идеал для него — синтез искусств. Именно поэтому главный жанр для Мусоргского — опера как жанр, синтезирующий драматическое действие, музыку и литературно-поэтический текст.

Работу в классических сонатно-симфонических жанрах Мусоргский считает учебной, подготовительной к настоящему творчеству; он пишет В. В. Стасову: «Воистину — пока музыкант-художник не отрешится от пеленок, подтяжек, штрипок, до той поры будут царить симфонические попы, поставляющие свой талмуд „1-го и 2-го издания“ как альфу и омегу в жизни искусства. Чуют умишки, что талмуд их неприменим в живом искусстве: где люди, жизнь — там нет места предвзятым параграфам и статьям. Ну и голосят: „драма, сцена стесняют нас — простора хотим!“» А Мусоргскому было просторно именно в драме, на сцене. Своеобразие его таланта рождало образы убедительные и рельефные буквально до пластической ощутимости. Еще Стасов заметил это в своей статье «Перов и Мусоргский»; и действительно, ничья другая музыка не давала столь убедительной аналогии с живописным искусством. Стасов отметил черты сходства и в творческом методе обоих художников (глубокий реализм), и в судьбе (непризнание при жизни, обвинения в недостатке профессионализма — «ведь правда жизни — главный всеобщий враг, особенно, когда нам ее представляют совершенно с другого подъезда, чем тот, который указан»), и в главной теме творчества («оба они — живописцы народа»), и просто в типажах (крестьяне, бабы, монахи, дети, юродивый, полицейский, семинарист). Но если Перову созвучен Мусоргский 60-х — начала 70-х годов (время «Бориса Годунова» и песен «Светик Савишна», «Семинарист», «Классик», «Колыбельная Еремушки»), то более позднее творчество композитора ассоциируется с живописью художников-импрессионистов (вокальный цикл «Детская»), а музыкальный язык «Песен и плясок смерти» (осо-

бенно — заостренная гротескность «Полководца») поистине экспрессивен.

Эта эволюция творчества Мусоргского не была понята при его жизни даже друзьями; пожалуй, самый горячий и верный из них, В. В. Стасов, считал последний период творчества композитора слабым, упадочным и не оценил новой ступени достигнутого Мусоргским «романтического реализма»; он огорчался, что Мусоргский пишет «на сюжеты лирические, ему вовсе не подходящие... вообще множество вещей с задачами идеальными». Последние годы жизни композитора были омрачены не только болезнью, непониманием друзей, но и неустройством быта, неуверенностью в сценической судьбе своего первенца — «Бориса Годунова». Однако то, что Стасов принял за упадочные тенденции в его творчестве, было вступлением в нетронутую пока русским искусством сферу, ставшую основой для позднего романтизма: утонченность и изысканность выразительных средств, мотивы тоски и одиночества и вместе с тем — глобальность проблем, стремление к широте охвата жизни (столь свойственной русской творческой натуре).

Талант Мусоргского настолько глубок и монолитен, что анализировать его музыку, пытаться постичь тайну ее магически захватывающего воздействия, очень трудно. Наверное, каждое поколение будет решать эту задачу по-своему, и каждому ее решение будет давать радость прикосновения к вечно прекрасному и бессмертному.

Детство. Семья. Родные места

Фамилия Мусоргских ведет начало из глубин русской истории: предки их были записаны в «Бархатную книгу», родоначальником своим они считали князя Смоленского, Рюриковича, потомок которого, Роман Васильевич Мусоргский (Мусорга), живший в XV веке, и был основателем фамилии. Поместье Мусоргских в Луцком уезде Псковской губернии было пожаловано одному из предков композитора, Ивану Макаровичу Мусоргскому, еще в 1608 году за военную доблесть, проявленную при отражении нашествия поляков. Правнук его, Михаил Иванович Мусоргский, участвовавший в войне в 1654—1656 годах, был награжден царем Алексеем Михайловичем вотчиной, тоже в Луцком уезде. В XIX веке имение составляло 10 тысяч десятин.

По традиции Мусоргские посвящали себя военной службе: и прадед композитора, Григорий Мусоргский, и дед, Алексей Григорьевич, были гвардейцами. Отец, Петр Алексеевич, тоже должен был стать гвардейским офицером, но этому помешало то, что он был незаконнорожденным сыном дворянина и крепостной девушки. Позже, в 1820 году, брак был узаконен, и Алексей Григорьевич, дед композитора, смог официально усыновить своих детей — Надежду, Олимпиаду и Петра; но военная карьера для Петра Алексеевича Мусоргского была уже закрыта.

Романтический «неравный» брак не был барской блажью. Ирина Егоровна была первой запевалой и хороводницей, незаурядной русской женщиной с сильным характером. Она сначала стала ключницей, а потом и хозяйкой поместья. А поскольку сыновей от первого брака у Алексея Григорьевича не было, то ее сын Петр (отец будущего композитора) и оказался наследником большого имения в Псковской губернии.

Это имение располагалось в живописных местах Псковщины, с их особой, чисто русской красотой. Как и в других губерниях Северо-Западной России, основным занятием крестьян здесь было земледелие, а дремучие громадные леса и бесчисленные озера давали возможность заниматься промыслом и рыболовством. Тонкая, неяркая красота пейзажа была знакома Модесту Мусоргскому с ранних лет. Господский дом стоял на высоком холме, и из окон открывался широкий горизонт. Склоны холма, на котором располагалась усадьба, спускались к берегу озера Жисцы, или Жижица; дальше к югу виднелось другое озеро — Двинье, из которого вытекала речка Двинка, впадающая в Западную Двину. В Торопецком уезде, где располагалась усадьба Мусоргских Карево, леса было больше, чем пахотной земли, и он был несказанно богат разным зверьем (поэтому в народе живучи были предания о водяных, русалках, леших).

Имение не отягощало Петра Алексеевича Мусоргского хозяйственными заботами. Прослужив восемь лет чиновником сената в Петербурге, он в 1822 году вышел в отставку в должности коллежского секретаря, женился и поселился в деревне. Хлебо-сольный хозяин, весельчак и кутила, он часто приглашал к себе соседей; вместе обильно ужинали, танцевали, катались на лодках. Получая оброк со своих крепостных, Петр Алексеевич тратил деньги без всякого расчета, а в случае острой необходимости закладывал часть имения, благо земли пока было много.

Мать композитора, Юлия Ивановна, урожденная Чирикова, была женщиной мягкой и доброй. В уезде она слыла образованной дамой: воспитанная в Благородном пансионе, она говорила по-французски, играла на фортепиано, писала стихи и сама учила своих детей грамоте, арифметике, французскому языку и хорошим манерам. В ее роду также было много военных (в том числе и знаменитый полководец М. И. Кутузов-Смоленский), и своих мальчиков она мечтала видеть военными.

Двое первых детей Мусоргских умерли в младенчестве. Третьим — в 1836 году — родился Фила-

рет, болезненный и слабый ребенок; за жизнь его также одно время опасались. А 9 марта 1839 года в семье появился еще один сын, Модест.

Пору своего детства Модест Петрович всегда вспоминал как самую счастливую. Любящая мать, первые музыкальные впечатления, игра с крепостными ребятишками (родители никогда ее не запрещали), неяркая, но такая тонкая, нежная, родная красота окружающей природы—это было действительно счастьем. Очаровывали мальчика и нянины сказки. Няня, опекавшая барчуков, по-видимому, была человеком талантливым и духовно богатым—мальчики были очень привязаны к ней. Помещаясь во флигеле, недалеко от усадебного дома, дети, конечно, гораздо больше времени проводили с няней, чем с родителями. От нее впервые воспринял маленький Модинька музыку северной русской речи, с характерным неторопливым суховатым выговором. Сам композитор писал позже в автобиографии: «Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления с самыми элементарными правилами игры на фортепиано».

Другое и очень яркое музыкальное впечатление получил мальчик от игры матери, которая неплохо владела фортепиано. Отец тоже любил музыку, особенно романсы Алябьева, Варламова, которые и сам с удовольствием исполнял. Тягу Модиньки к музыке первой заметила мать. Подслушав как-то его импровизацию на фортепиано, навеянную сказками няни, мать почувствовала незаурядные способности малыша к музыке и к великой его радости начала заниматься с ним. Музыкальную грамоту ребенок усваивал легко и быстро, да и технические упражнения, и пьески из детского репертуара самой Юлии Ивановны давались ему с легкостью. Музыкальное развитие мальчика пошло так быстро, что вскоре он только по слуху, без нот, выучил и более сложные вещи, которые слышал от матери. Стало ясно, что Модесту необходимо заниматься с учителем. Решили взять детям гувернантку-немку (тем

более что мальчики подросли: старшему, Филарету, было уже десять лет, Модесту—семь), которая должна была учить детей кроме игры на фортепиано немецкому языку, арифметике, грамматике и географии.

Уроки истории родного края мальчик в изобилии получал от людей, хранивших устные предания о давних событиях. Торопец, в прошлом богатый торговый город, отражавший натиск врагов с Запада, сейчас был захолустным уездным городком с тихими кривыми улочками. Но интересного в нем все-таки было много—и «поклонные» горы, где в языческие времена стояли идолы и древние кумирницы, и остатки земляных укреплений «Малого городища», и девятнадцать церквей, столпившихся в центре города. От стариков можно было услышать захватывающие и увлекательные рассказы о битвах с Литвою (так в старину называли Польшу), об истории города, об Александре Невском, который не раз отбивал атаки ляхов. (Одно из сражений происходило на самом берегу озера Жисцы, того самого, где была усадьба отца Модеста.) История оживала, становилась близкой и реальной, и уже по-новому смотрел Мусоргский и на развалины старого Кремля, и на остатки старинных боевых укреплений. Романтика прошлого будоражила воображение.

В праздничные дни Торопец радовал глаз красками старинных национальных костюмов на гуляньях и хороводах; а русские песни Модест мог слушать часами. Любили мальчики смотреть в городе «камедь» — комедию, кукольный марионеточный спектакль, в котором действующими лицами были барин, приказчик, писарь, судья, купец, монах; каждый из них получал едкую сатирическую характеристику. Хлесткие стихи так метко передавали облик каждого типажа, что зрители покатывались со смеху. Модест был также в восторге и каждый вечер бежал смотреть спектакль, тем более что в Торопце в то время по праздникам давали такие «спектакли» около десяти раешников. У одних был кукольный театр, у других— «бумажная камедь», или «китайские тени». По примеру «бумажной комедии» Модест дома и сам сделал «камедь»,

которую и показывал в детской, повторяя прибаутки городских раешников. Вскоре он смастерил и другую, для которой вырезал из бумаги новые фигуры, изображающие некоторых соседей-помещиков и кое-кого из дворни. Изображение и реплики героев были настолько сходны с прототипами, что зрители восторгались и удивлялись такой наблюдательности мальчика.

Однако отец не разделял всеобщей радости: увлечение младшего сына простонародными забавами не очень ему нравилось—ведь он готовил детей к военной и светской карьере. В гвардейскую школу можно было определить мальчиков с тринадцати лет, а Модесту было только десять. Отцу порекомендовали «Петершуле» — Петропавловскую школу, в которой преподавание велось исключительно на немецком языке. В надежде, что строгие порядки дадут другое направление развитию Модеста и вытеснят из его головы раешные присказки, отец остановил свой выбор на этой школе.

В общем, вопрос об образовании был решен. К тому же отец рассчитывал, что, живя в пансионе, Модест сможет продолжать и музыкальные занятия—брать уроки музыки у лучших петербургских преподавателей. Летом 1849 года Петр Алексеевич с сыновьями выехал в Петербург, и в августе они прибыли в столицу.

Юность. Петербург. Школа гвардейских подпрапорщиков

...И вдруг заблестел перед ним Петербург весь в огне... Боже мой! стук, гром, блеск; по обеим сторонам громоздятся четырехэтажные стены; стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон; дома росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, форейторы кричали...

Н. Гоголь. «Ночь перед рождеством»

Определить Модеста в младший класс Петропавловской школы было нетрудно, но Филарета в школу гвардейских подпрапорщиков не приняли: он не выдержал вступительных экзаменов. Поэтому и его решено было зачислить в старший класс Петропавловской школы, с тем чтобы через год снова держать экзамен. Устроив мальчиков, Петр Алексеевич договорился и о занятиях Модеста музыкой с Антоном Августовичем Герке — одним из лучших петербургских педагогов, пользовавшимся большой популярностью.

Петропавловская школа была одним из лучших учебных заведений: программа обучения была продуманной и гораздо более глубокой, чем во многих благородных пансионах, а обстановка и взаимоотношения педагогов с учениками — деловыми и доброжелательными. Годы учебы в Петропавловской школе Модесту дали очень много: он овладел немецким языком, латынью (французский он учил с детства, занимаясь с матерью), приобрел знания в естественных и точных науках, познакомился с немецкой философией. Учеба давалась ему легко, а главное — он занимался с интересом; этот интерес и постоянная жажда знаний сохранились у него до конца жизни.

К сожалению, из школы пришлось уйти, так как Филарет после года занятий снова провалился на вступительных экзаменах. Петр Алексеевич Мусоргский узнал, что за солидную плату частные пансионы готовят мальчиков к поступлению в школу подпрапорщиков «с гарантией». Поэтому сначала Филарет, а потом и Модест были определены в пансион Комарова.

Здесь обстановка была совсем иной: серьезные занятия не интересовали будущих гвардейцев (в основном — избалованных и ленивых дворянских отпрысков), дисциплина была плохой. С трудом Модест привык к новым порядкам; тяге к учению они никак не способствовали. Однако расчет отца оправдался: осенью 1851 года Филарет отлично выдержал экзамен в четвертый, младший класс школы гвардейских подпрапорщиков, а через год и Модест был зачислен в эту же школу.

Между тем занятия музыкой шли успешно: Герке руководил развитием своего подопечного с типично немецкой аккуратностью и основательностью. Сын известного в свое время скрипача-педагога, Антон Августович Герке обучался сначала у своего отца, а затем у известного пианиста Джона Фильда — англичанина, долгое время жившего и умершего в России. Следуя приобретенным у своего учителя навыкам, он добивался от своих учеников технической четкости, ясности исполнения; фильдовская *jeu perlé* (безукоризненно отчетливая игра) была его идеалом.

Вряд ли выдержанность и педантичность педагога идеально гармонировали с внутренним миром впечатлительного талантливого подростка; очевидно, контраст темпераментов был разителен. Характерно, что как музыкант Герке не делал никакого различия между салонными пьесами Гуммеля, Герца — и замечательными лирическими миниатюрами Шумана и Шопена. Он заставлял учеников работать над ними с равным прилежанием. Герке не смог увидеть в Мусоргском его таланта; преподавая другим кроме фортепиано теорию музыки и композицию, с Модестом он этими предметами не занимался. В отроческом возрасте Модест как музы-

кант был предоставлен самому себе. Формирование музыкально-эстетических представлений у него проходило совершенно самостоятельно, независимо от традиционных канонов и школьных правил.

Однако школа Герке давала отличную пианистическую технику. В сочетании с прекрасной музыкальной памятью ученика, тонким слухом и врожденным пианизмом возникали все условия для быстрого пианистического развития. Успехи не заставили себя ждать. К концу третьего года занятий с Герке учитель решил показать юного пианиста в благотворительном концерте в салоне статс-дамы Рюминой, старинной знакомой семьи Мусоргских. Исполнив эффектное рондо Герца, Модест имел большой успех; «вундеркинду» рукоплескали. Даже строгий учитель был доволен учеником и на память о первом публичном выступлении подарил ему ноты — сонату As-dur Бетховена.

Но если музыкальное развитие Модеста шло более или менее равномерно, то общее образование со времени поступления в школу гвардейских подпрапорщиков получило не совсем благоприятное направление. Будущие гвардейцы (старшие именовались «господами корнетами», младшие — «юнкерами») должны были научиться красиво стоять в строю, маршировать, отдавать честь, четко выполнять ружейные приемы, командовать солдатами и при случае уметь защитить «честь мундира». Приготовление уроков и серьезные занятия считались среди воспитанников скучным и недостойным делом. Отношения с преподавателями держались на основах военной дисциплины и подчинения. Старшие воспитанники часто жестоко третировали младших — отнимали ужин, булки, чай, заставляли прислуживать себе. А. И. Куприн в романе «Юнкера» ярко описал эту традицию, назвав ее «дурацким обычаем, собезьяненным когда-то, давным-давно, у немецких и дерптских студентов и обратившимся на русской черноземной почве в тупое, злобное, бесцельное издевательство». Жаловаться было не принято; ябед беспощадно били.

Преподавали в школе математику, химию, естествознание, отечественную историю, русский и



«Здесь он провел первые свои 10 лет и на всю жизнь остался под глубочайшим впечатлением той народной жизни, тех сцен и типов, которые окружали его молодость... Впоследствии, в период между 20-ми, 30-ми годами своей жизни, Мусоргский часто проводил целое лето в деревне, у родных или знакомых, и (как мы увидим из его писем) всегда пристально продолжал всматриваться здесь в черты, характер и всяческие проявления народной жизни, всего более на свете для него дорогой и любезной».

В. В. Стасов



Антон Августович Герке
В 1850-х годах Мусоргский брал у него
уроки игры на фортепиано



Модест Петрович Мусоргский — офицер
лейб-гвардии Преображенского полка, 1856 год

М. П.

Озорник.
Слова и музыка
М. Мусоргского.

Корн.

Andante

Handwritten musical score for the beginning of the song. It consists of two staves: a vocal line in G major and a piano accompaniment in 3/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Vocal line with Russian lyrics: "Во дворе сад и ре-бёнок и му-равей и". The melody is simple and rhythmic, following the 3/4 time signature.

Piano accompaniment for the first line of lyrics, showing a steady rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Vocal line with Russian lyrics: "Но-вухи ке-мел-ки ие-вну иудеи-ки хо-д". The melody continues with a similar rhythmic pattern.

Piano accompaniment for the second line of lyrics, showing more complex harmonic textures and rhythmic variations.

Vocal line with Russian lyrics: "и-шка с са-мими му-равьями и му-равей". The melody is simple and rhythmic.

Piano accompaniment for the third line of lyrics, showing a steady rhythmic accompaniment.

Vocal line with Russian lyrics: "Но-ва му-шкетёрская сто-я со-в подругами ие-вны". The melody continues with a similar rhythmic pattern.

Piano accompaniment for the fourth line of lyrics, showing more complex harmonic textures and rhythmic variations.

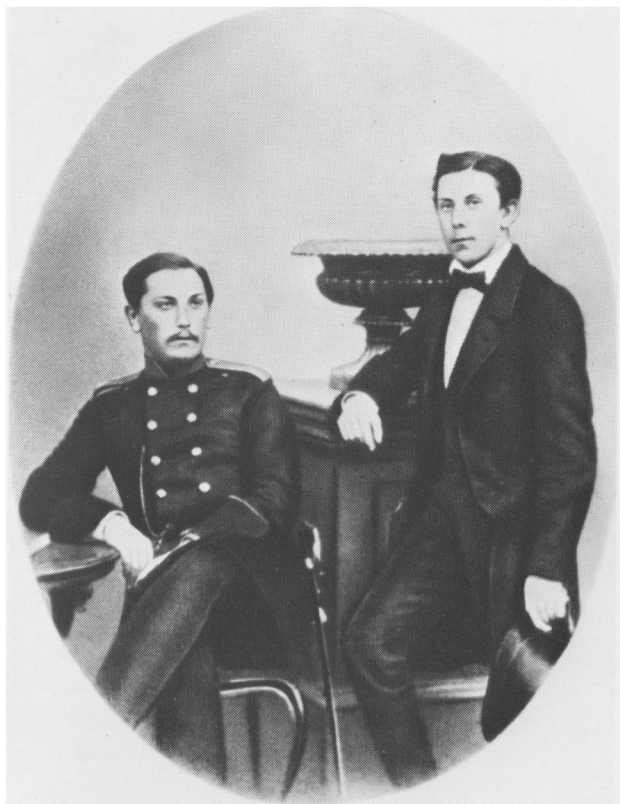
Vocal line with Russian lyrics: "и-в са-мых на-х му-шкетёрские на-ра-дны ие-вны". The melody continues with a similar rhythmic pattern.

Piano accompaniment for the fifth line of lyrics, showing more complex harmonic textures and rhythmic variations.

Автограф песни М. П. Мусоргского «Озорник», 1867 год



Михаил Иванович Глинка со своей сестрой,
Людмилой Ивановной



Модест Петрович Мусоргский (справа) с братом,
Филаретом Петровичем, 1858 год

~~Handwritten scribble~~

"Киевская"

Николай Метельников

по поводу некоторых событий нашей жизни в Киевском университете
А. Пурговица

Не скупясь

Голос

и престо *и и-нос и сгу-мил ии-гилли и ии-гилли*

Фортепиано

и плавил ва-гилл и в-агу страстель и ии-твн вил соилл и ии-гилли

и ии-л вилли и и-твн *Третье* *и ии-и ии-гилл по ии-и ии-гилл*



Александр Сергеевич Даргомыжский.
Портрет работы К. Е. Маковского

Милий Алексеевич Балакирев

Автограф песни М. П. Мусоргского «Классик».





Цезарь Антонович Кюи.
Портрет работы И. Е. Репина, 1890 год

Титульный лист фантазии для оркестра
«Ночь на Лысой горе», в издании В. Бесселя

A Monsieur WLADIMIR STASSOFF

Une nuit sur le mont chauve

FANTAISIE

pour l'orchestre

par

Modeste Moussorgsky

Oeuvre posthume

Achevée et instrumentée par N. RIMSKY-KORSAKOFF.

Partition d'orchestre net 2.50 c. M. 6.-

Parties d'orchestre net 4.50 c. M. 12.-

Собственность издателей для всѣхъ странъ

В. БЕССЕЛЬ и К^о

Поставщики Двора Е. И. ВЕЛИЧЕСТВА
С. ПЕТЕРБУРГЪ и МОСКВА.

Propriété des éditeurs pour tous pays

W. BESSEL & C^{ie}

Fournisseurs de la COUR IMPÉRIALE
S^t PÉTERSBOURG et MOSCOU.

Berlin — **BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG** — Londres
New York.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'exécution publique réservés en tous pays.

VARSOVIE, chez **GEBETHNER et WOLFF.**

Imprimerie de musique de W. Bessel et C^{ie} à St-Petersbourg.

НОТНЫЙ МАГАЗИНЪ

Русскаго Музыкальнаго Издательства



Модест Петрович Мусоргский. 1865 год
В это время он — автор музыки к трагедии Софокла
«Царь Эдип», фортепианных сонат, оркестрового
скерцо, множества романсов



Надежда Николаевна Пургольд



Александра Николаевна Пургольд

французский язык, закон божий. Важнейшими предметами считались военный устав и строевая подготовка. Режим дня был по-военному строг — каждый час дня расписан.

И все же, несмотря на казарменную атмосферу, в школе при желании можно было получить неплохие знания по отдельным предметам; в ней преподавали и знающие специалисты, в том числе университетские профессора. Химию, например, вел А. А. Воскресенский, «дедушка русских химиков» — зачинатель самостоятельного русского направления в химии. Повезло и с преподавателями русского языка: это были Тимофеев, Прокопич, лично знавший Гоголя, и Комаров, общавшийся с Белинским. Они сумели захватить воспитанников интересом к русской литературе. Комаров так артистично читал на уроках отрывки из гоголевских произведений, что для Модеста эти уроки стали любимыми. Ведь в Петропавловской школе, где основным языком был немецкий, не было возможности почувствовать и оценить вкус подлинного русского языка.

Общительность, доброта и благожелательность Модеста помогли ему приспособиться и к этой новой среде. Товарищи его любили, и во время каникул он часто гостил у них, с удовольствием участвуя в домашних праздниках. Учеба по-прежнему давалась ему легко: он всегда оказывался в десятке лучших учеников. Интерес к знаниям хоть и не мог активно развиваться в этой обстановке, но по крайней мере не пропадал. Модест много читал, увлекался философией, очень интересовался историей, переводил для товарищей, не знающих немецкого языка, сочинения швейцарского писателя И. К. Лафатера. Характерно, что уже в юношеские годы отчетливо определился интерес Мусоргского к двум областям — истории и психологии, интерес, определивший в дальнейшем направление его творческих исканий в музыке.

Вообще тягой к знаниям Модест выделялся из среды товарищей, чем иногда даже беспокоил благоволившего к нему директора школы Сутгофа. «Какой же, mon cher, выйдет из тебя офицер», — отечески журил воспитанника директор.

Но — увы! юноша поневоле отдавал дань и тем «традициям», которые царили в школе. Привычка к кутежам на праздниках и каникулах, к безалаберности и мотовству не прошла бесследно; все это отрицательно сказалось в дальнейшем. В развлечениях и пирушках с юнкерами Модест Мусоргский был незаменим: его часто просили поиграть — ведь он славился в школе как замечательный пианист. Мусоргский любил импровизировать за фортепиано, но импровизаций не записывал, так как не был этому обучен. Лишь одну импровизацию юного виртуоза записал сам Герке — это была лихая полька *Porte-enseigne* («Подпрапорщик»), изданная благодаря содействию Герке у Бернарда в 1852 году (о чем Мусоргский в зрелом возрасте очень сожалел).

Музыкальность Модеста проявлялась не только за фортепиано: он еще отлично владел голосом (у него был приятный баритон) и пел в церковном хоре юнкерской школы. Для товарищей он пел и арии из модных тогда итальянских опер. Уже в то время проявилось замечательное качество Мусоргского-интерпретатора: искренность исполнения, полное подчинение музыкальной стихии.

Каждую субботу подпрапорщики собирались для общих занятий, где готовились к «парадировкам», а по воскресеньям в Михайловском манеже проводились «разводы с церемонией», на которых часто присутствовали великий князь Михаил Павлович и сам Николай I. Для этих представлений выделялось обычно двенадцать человек; естественно, отбирались самые изящные и вымуштрованные воспитанники. Однажды этой чести удостоился и Мусоргский-младший. Он так ловко выполнил свое задание, что был замечен и удостоен высочайшего одобрения. Генерал Сутгоф был доволен. Изящными манерами, музыкальными способностями, отличным французским языком и умением держаться Модест Мусоргский настолько расположил к себе генерала, что тот даже предложил ему музицировать в четыре руки со своей дочерью, также занимавшейся у Герке.

На втором году учебы в гвардейской школе, в 1853 году, началась русско-турецкая (Крымская)

война. Когда схлынула волна шапкозакидательских настроений, оказалось, что положение русских войск весьма тяжелое. Около года продолжалась осада Севастополя. В феврале 1855 года скончался скоропостижно Николай I; сменивший его на престоле Александр II попытался поправить военное положение; старшекласников чуть было не отправили на фронт. Но после сдачи Севастополя поражение оказалось неизбежным, и в 1856 году России пришлось подписать мирный договор на очень невыгодных условиях.

Для юного и полного молодых надежд гвардейского офицера социальные и исторические проблемы пока еще не вставали во всей своей остроте. В 1856 году Модест Мусоргский окончил гвардейскую школу. Как одного из лучших выпускников его определили на службу в лейб-гвардии Преображенский полк, славящийся еще с петровских времен. После окончания школы Мусоргский вместе с матерью и братом (тоже гвардейцем Преображенского полка) поселился на частной квартире в Петербурге. Отец умер еще в 1853 году, оставив семье жалкие остатки расстроенного состояния. Правда, недостаток средств еще не сказывался.

Новые знакомства. Серьезное увлечение музыкой

...Молодость, излишняя восторженность, страшное, непреодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях...

*М. П. Мусоргский, из письма
к М. А. Балакиреву*

...Я вижу, что хотя от дела не бегал, но делал по российской лености мало; к таланту своему особенного доверия не имею, хотя и не сомневаюсь в нем, а потому по силам работать хочу и буду...

*М. П. Мусоргский, из письма
к М. А. Балакиреву*

Офицерская служба по образу жизни мало чем отличалась от учебы в гвардейской школе: по-прежнему день начинался маршировкой и учениями, а заканчивался кутежами. Правда, подчинялись офицеры теперь только высшему начальству, и еще считалось законченным обучение наукам. Как вспоминал позже биограф Мусоргского Н. И. Компанейский, в Преображенском полку царили «учение, маршировка, военный балет, визиты, танцы, карты, пьянство, политичные амуры в поисках богатой графини или, в крайнем случае, толстосумой купчихи. Мусоргский вполне усвоил внешние достоинства преображенского офицера: имел изящные манеры, ходил на цыпочках петушком, одевался франтиком, прекрасно говорил по-французски, еще лучше танцевал, играл великолепно на фортепиано и прекрасно пел... к тому же он бросил предосудительные занятия немецкою философией, короче, будущность ему улыбалась...»

Раз в неделю гвардейцы несли караульную службу в царском дворце, а по праздникам принимали участие в парадах на Дворцовой площади. Назнача-

лись наряды и на другие дежурства. Однажды, дежуря во 2-м военно-сухопутном госпитале, Мусоргский познакомился с врачом и страстным любителем-музыкантом — Александром Порфирьевичем Бородиным — будущим крупнейшим композитором, который оставил яркую зарисовку этой встречи: «Модест Петрович был офицер Преображенского полка, только что вылупившийся из яйца (ему было тогда 17 лет). Первая наша встреча была в госпитале, в дежурной комнате. Я был дежурным врачом, он — дежурным офицером. Комната была общая, скучно было на дежурстве обоим; экспансивны мы были оба; понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись. Вечером того же дня мы были оба приглашены на вечер к главному доктору госпиталя Попову, у которого имелась взрослая дочь; ради нее часто делались вечера, куда обязательно приглашались дежурные врачи и офицеры... Модест Петрович был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным офицериком: мундирчик с иголочки, в обтяжку, ножки вывороченные, волосы приглажены, напомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Мanners изящные, аристократические, разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными. Некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренный. Вежливость и благовоспитанность необычайные».

Это знакомство не привело к дружбе. По-видимому, сказалась разница возрастов, темпераментов, жизненного опыта. Бородин был в то время серьезным, самостоятельным человеком, уже определившим свой профессиональный путь (медицина и химия) и упорным трудом добивающимся в нем успеха, а Мусоргский — семнадцатилетним несформировавшимся «мальчонкой», избалованным жизнью, легкими успехами в учебе, службе, еще совсем не осознающий себя как музыкант редкой одаренности. Конечно, они были в то время чужды друг другу; отсюда и этот слегка насмешливый тон в описании манер Мусоргского. Вскоре Бородин перешел на кафедру химии в Медико-хирургическую академию; их пути разошлись.

Однако именно с этого времени пустая жизнь гвардейского офицера начала тяготить Мусоргского, тем более что денег на нее не хватало, а отрабатывать таперством на пирушках было все-таки унижительно. В то же время его интерес к музыке стал серьезнее и глубже. Среди товарищей по Преображенскому полку появились любители-музыканты — певцы, пианисты, дилетанты-композиторы, которые образовали маленький музыкальный кружок. На вечерах кружка Мусоргский играл и блестяще импровизировал (Герке уже не давал ему уроков, считая его сформировавшимся пианистом). Нередко случались здесь горячие споры и схватки из-за музыки. Главной темой была сладкозвучная итальянская опера, которая вызывала протест у многих передовых русских музыкантов. Опираясь на авторитет Герке, Мусоргский противопоставлял итальянской опере моцартовского «Дон-Жуана»; русских же опер он тогда еще не знал. Национальная музыка была «не в моде», считалась второсортной и исполнялась редко и плохо. Оперы Глинки, по официальной точке зрения, сформированной в придворных кругах, признавались неудачными, а сам Глинка — весьма посредственным композитором. Правда, отмечалось, что в «Жизни за царя» (так называлась тогда на сцене его опера «Иван Сусанин»), поставленной в 1836 году, есть несколько неплохих арий, хотя в целом это музыка — «кучерская». А на спектакли «Руслана и Людмилы» великий князь Михаил Павлович посылал своих проштрафившихся подчиненных в наказание, вместо гауптвахты!

Непризнанный официальной критикой Глинка с 40-х годов часто жил за границей, лишь изредка наведываясь в Петербург. Его опера «Руслан и Людмила», поставленная в 1838 году, шла на сцене все реже и реже, а через четыре года была снята с репертуара вплоть до 1858 года.

Поскольку практически было почти невозможно услышать произведения русских авторов, Мусоргский, стремившийся глубже узнать русскую музыку, с радостью принял предложение одного из товарищей, Ванлярского, познакомиться с другом Глинки, известным композитором Александром Сергеевичем Дар-

гомыжским, в доме которого собирались интересные музыканты, исполнялись романсы и отрывки из опер Глинки и самого Даргомыжского.

Первый вечер был незабываемым. Хозяин дома — маленького роста, с большой головой и характерным высоким лбом — производил впечатление несколько болезненного человека из-за бледного цвета лица и утомленного взгляда светлых, выцветших глаз. У него был высокий тенор, и Мусоргского удивило мастерское владение этим голосом: исполняя собственные романсы, Даргомыжский достигал такой выразительности, какой не было у мастеров итальянского искусства пения *bel canto*. С этого вечера Мусоргский стал частым гостем в доме Даргомыжского. Ощущая пробелы в своем образовании, он попросил Александра Сергеевича давать ему уроки композиции; однако Даргомыжский, не отказывая молодому другу в помощи и совете, не смог систематически заниматься с ним техникой сочинения.

Не без влияния Даргомыжского, а точнее его ранней оперы «Эсмеральда» на сюжет «Собора Парижской богородицы» В. Гюго, Мусоргский, прочитав роман «Ган-исландец» того же автора, решил попробовать силы в опере. В итальянских операх он часто видел традиционные романтические ситуации, с эффектной театральностью ярких преувеличенных страстей; конечно, они оставили эмоциональный след в душе юноши и дали толчок его творческой фантазии. Однако проект остался неосуществленным; возможно, инстинкт будущего художника подсказал Мусоргскому правильное решение — отказаться от чуждого по духу сюжета. Кроме того, не владея никакой техникой композиции, браться сразу за сочинение такой масштабной формы, как опера, было рискованно. По силам Мусоргскому пока были малые формы: в 1856 году он сочиняет свой первый романс «Где ты, звездочка» на слова Н. П. Грекова. Не случайно этот романс получился в стиле русской протяжной песни. По самому выбору текста, стилизованного под фольклор, по типичным для русской музыки мягким гармоническим оборотам, по «волыночному» наигрышу в фортепи-

анном аккомпанементе и ладовой характерности видно стремление композитора выразить все очарование русского народного музыкального языка.

В доме у Даргомыжского Мусоргский впервые увидел серьезное, профессиональное отношение к музыке, познакомился с людьми, думающими о путях развития отечественной музыкальной культуры, и главное — своим творчеством пролагающими этот путь. А задача эта была нелегкая: ведь даже классическую простоту и яркую самобытность великого Глинки официальные круги не приняли. Не случайно та же участь постигла и Даргомыжского: его опера «Русалка», написанная в 1855 году и поставленная в следующем сезоне, не имела успеха. Привыкнув к вокализмам в итальянских ариях, публика не понимала ее реалистического музыкального языка и утверждала, что в опере «нет ни одного мотива». Да и какое было дело аристократам, наполняющим залы императорского театра, до страданий девушки из народа, соблазненной и покинутой князем? Их не трогали ни живые народно-бытовые сценки, ни свежесть музыкального языка. Угнетенный неудачей оперы, Даргомыжский замкнулся в себе. Лишь в кругу друзей, учеников и единомышленников, собиравшихся у него, он отдыхал душой. Однако скоро пришло новое горе. В феврале 1857 года в Берлине неожиданно скончался Глинка. Это была огромная утрата для всей русской музыки, тяжелый удар для Даргомыжского и его друзей-музыкантов. Мусоргский не был с ним лично знаком, но глубочайшее уважение и преклонение перед ним, царившее в кружке Даргомыжского и прочувствованное всей его юношеской душой, он пронес через всю жизнь. Для Мусоргского Глинка — это «бессмертный создатель русской музыкальной школы», тот, «кто преподавал потомству истинный неколебимый завет по русскому музыкальному творчеству», «великий пророк, указавший путь истины» для русских музыкантов.

Но и воздействие музыки Даргомыжского на Мусоргского было огромным. Творческое *credo* старшего товарища, выраженное в словах: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды», было как

никому близко и понятно молодому композитору. В зрелом творчестве Мусоргского именно этот принцип нашел классическое и гениальное воплощение. А пока восемнадцатилетний Модест восхищался романсами и песнями Даргомыжского. Иногда это были уже не песни, а сценки, живые зарисовки с натуры, почти зрительно «схватывающие» характерность персонажей. Например — добродушный мельник и его бойкая, находчивая жена в песне «Мельник»; или жалкий в своих любовных мечтах титулярный советник, объяснившийся в нежных чувствах генеральской дочери; или пресмыкающийся в полном самоуничижении подхалим-чиновник в «Червяке»:

Ведь я червяк в сравненьи с ним!
В сравненьи с ним, Лицом таким,
Его сиятельством самим!

Эти сочинения Даргомыжского стали для Мусоргского откровением, осветившим новые пути музыкальной выразительности.

В доме Даргомыжского Модест Петрович познакомился и с другими людьми, некоторым из них суждено было стать его близкими друзьями, повлиять на его формирование как музыканта. Весной 1857 года он познакомился со студентом Военно-инженерной академии Цезарем Антоновичем Кюи, страстно увлеченным музыкой и создавшим уже множество романсов и фортепианных миниатюр. Молодые люди быстро подружились, и хотя искренняя восторженность Мусоргского иногда наталкивалась на прохладный рационализм Кюи, несходство характеров дружбе не мешало. Они играли в четыре руки, показывали друг другу свои музыкальные эскизы, спорили. Единодушный восторг вызывала у них музыка Бетховена, Шуберта и особенно Шумана; лирическая откровенность последнего, страстность и экспансивность в выражении чувства были духовно близки Мусоргскому. Возможно, шумановскими образами «Детских пьес» навеяна пьеса Мусоргского, которую он сочинил осенью 1857 года, под названием «Souvenir d'enfance» («Воспоминания детства»).

В этом же 1857 году состоялась и другая встреча, сыгравшая важную роль в жизни Мусоргского. Он познакомился с Милием Алексеевичем Балакиревым, двадцатилетним молодым композитором и пианистом, успешно концертировавшим и в провинции, и в столице. Несмотря на молодость, Балакирев был уже вполне сложившимся человеком и знающим профессионалом-музыкантом. Сын бедного служащего из Нижнего Новгорода, он с детства был приучен к серьезному труду: замечательные природные способности, проявившиеся у него в четырехлетнем возрасте, должны были стать в дальнейшем, по проектам его родителей, средством к существованию. Благодаря содействию известного нижегородского мецената А. Д. Улыбышева (автора глубокого исследования о музыке Моцарта) Балакирев изучал партитуры классиков, участвовал как пианист в камерных ансамблях, работал как дирижер и концертмейстер, сочинял сам. Талант его креп и развивался. И уже с шестнадцати лет Балакирев действительно содержал сам себя, давая уроки музыки. В 1855 году он переехал в Петербург, где легко и успешно включился в столичную музыкальную жизнь, познакомился с М. И. Глинкой и заслужил его одобрение. Глинка позднее говорил своей сестре Л. И. Шестаковой: «В Балакиреве первом я нашел взгляды, так близко подходящие к моим, во всем, что касается музыки. Ты можешь... быть покойной, что он пойдет по стопам твоего брата, и я тебе скажу, что со временем он будет второй Глинка».

Будучи преданным Глинке, Даргомыжский также ценил и уважал молодого Балакирева. Привлекала к себе и его яркая, необычная внешность. «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» — так описывал Балакирева Н. А. Римский-Корсаков. Мусоргский сразу и целиком был захвачен силой и обаянием личности Балакирева, его ярким темпераментом музыканта и убежденного борца за новое русское искусство, и он обратился к нему с просьбой о

занятиях по композиции, на что получил согласие. На первых порах Модест Петрович целиком подчинился мощному и благотворному влиянию своего наставника и искренне привязался к нему. Через некоторое время оба обнаружили, что уроки превратились в дружеские беседы и совместное изучение музыки — современной и классической, европейской и отечественной. Играя вместе сочинения Шуберта, Берлиоза, Шумана, Листа, Балакирев объяснял Мусоргскому особенности формы и фактуры музыки, характерность оркестровки, задавал по такому же образцу сочинять скерцо, сонаты, а также предлагал делать переложения для фортепиано симфоний и отрывков из опер. К сожалению, занятия не были систематическими. К тому же молодой учитель и сам не получил академического образования — ведь он добился авторитета в музыкальном мире благодаря исключительным способностям, редкой музыкальной памяти и глубокому знанию литературы. И все же для Мусоргского эти занятия были очень полезны: он приобретал элементарные профессиональные навыки, все основательнее входил в мир музыки, а главное — видел живой пример убежденного служения искусству.

Вдвоем Балакирев с Мусоргским занимались редко; чаще собирался маленький кружок. Приходил Кюи, а также другой юный ученик Балакирева — Аполлон Гуссаковский; вместе разбирали свои сочинения, критиковали и корректировали их. Часто у Балакирева бывал и его друг, Владимир Васильевич Стасов — археолог, историк искусств, работавший тогда в художественном отделе Петербургской Публичной библиотеки. Это был человек энциклопедической образованности и редких душевных качеств. И. Ф. Стравинский писал о В. В. Стасове: «Он был ярчайшим представителем породы людей с широко раскрытыми объятиями... Он имел обыкновение в каждом данном случае говорить лишь о его хорошей стороне, предоставляя плохой говорить самой за себя. ...Обычно шутили, что Стасов не будет отзываться плохо даже о погоде». Поначалу Владимир Васильевич относился к Мусоргскому лишь с обычной вежливостью; в дальнейшем же он стал для

композитора соратником и другом более верным и искренним, чем многие другие.

Друзья-кружковцы интересовались не только музыкой: они вместе читали новинки художественной литературы, выходившие в возглавляемом Н. А. Некрасовым «Современнике», нелегальные журналы «Колокол», «Полярную звезду», издававшиеся А. И. Герценом в Лондоне, увлекались идеями Н. Г. Чернышевского, В. Г. Белинского и Н. А. Добролюбова, знакомились с интересными работами в области гуманитарных и естественных наук, обменивались мнениями о живописи, истории, политике.

Музыкальные опыты Мусоргского подвергались суровой критике наставника. Страстная натура Балакирева требовала от единомышленников полного подчинения, и в случае несогласия или неповиновения он раздражался и доходил до деспотизма. Мусоргский же, несмотря на необычайную мягкость природы, добродушие и уступчивость (которые он и сам отлично сознавал), бывал и упрямым, и принципиальным. И все же дружба их была крепкой и искренней: в своих письмах к Балакиреву Мусоргский признавал преимущество учителя в твердости его убеждений и был очень благодарен ему за активные усилия в воспитании своих подопечных. «Вы меня славно умели толкать во время дремоты», — писал он Милию Алексеевичу.

Параллельно с сочинением учебных пьес Мусоргский увлекся созданием музыки к трагедии Софокла «Эдип». Первый русский перевод «Эдипа» появился в 1852 году. Мусоргского захватила идея неодолимости рока, романтический конфликт сильной личности и судьбы. По Софоклу, фиванский царь Эдип, став игрушкой судьбы, совершает страшное преступление, сам того не подозревая: убивает своего отца и женится на собственной матери. Царствование Эдипа омрачено стихийными бедствиями и несчастьями. Узнав от оракула причину всех несчастий, он наказывает себя — выкалывает себе глаза и удаляется в изгнание.

Яркое эмоциональное впечатление от трагедии личности, гибнущей в поединке со слепой судьбой,

Мусоргский хотел воплотить в музыке. Он начал с интродукции к предполагаемому спектаклю. Тяготение к крупным формам, к масштабности воплощения мыслей, как видно, не оставляло его еще с замысла оперы «Ган-исландец». Конечно, сюжет «Эдипа» неизмеримо глубже, философичнее. И в этом уже был виден рост Мусоргского как художника. Однако к сочинению крупных форм композитор был еще не готов; замысел «Эдипа» целиком не осуществился. Не сохранилась, к сожалению, и сама интродукция.

Балакирев тем временем по-прежнему направлял подопечного на сочинение музыки в традициях классических европейских жанров и форм. Летом 1858 года Мусоргский по его заданию изучает музыку Глюка, Моцарта, фортепианные сонаты Бетховена; пишет сонаты для фортепиано ми-бемоль мажор и фа-диез минор, а также песни и романсы — «Отчего, скажи, душа девица», «*Meines Herzens Sehnsucht*» («Желание сердца»), «Веселый час». Молодой Мусоргский полон энтузиазма: «Ужасно хочется прилично писать!» Он инструментует свой первый романс «Где ты, звездочка»; делает переложения для фортепиано в четыре руки «Персидского хора» из «Руслана» и увертюры «Ночь в Мадриде» М. И. Глинки; возвращается к своим готовым сочинениям и многое меняет в них. Эта творческая неудовлетворенность и постоянное стремление к совершенствованию станут для него типичными. Поэтому многие его произведения существуют в двух, а некоторые и в трех редакциях.

Творчество настолько захватывает Мусоргского, что к лету 1858 года в нем созревает решение бросить службу в полку и выйти в отставку, чтобы целиком посвятить себя музыке. Для родных это известие было подобно грому среди ясного неба, да и друзья-музыканты отнеслись к этому шагу весьма критически. Ведь и Кюи, преподающий в Военно-инженерной академии, и Бородин успешно совмещали службу с композиторским творчеством. Балакирев, не уверенный в профессиональных композиторских перспективах своего ученика и товарища, считал нужным повременить с отставкой. Стасов

приводил Мусоргскому в пример Лермонтова, который писал стихи, оставаясь гусарским офицером. На это Мусоргский возражал: «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».

Чашу терпения переполнило известие о том, что батальон, где служил Мусоргский, на лето должен отправиться в Царскую Славянку. Перспектива летних армейских будней, разлука с друзьями, с музыкой и творчеством была ужасна для композитора. И хотя мать была в отчаянии — ломалась традиция военной карьеры, — Модест Петрович настоял на своем и в июле 1858 года вышел в отставку.

Тем же летом он тяжело заболел: в результате большой нагрузки — военная служба, музыкальные занятия, творчество — наступило тяжелое нервное переутомление. Мусоргский скрывал эту болезнь от друзей. Она выражалась в подавленности, апатии, болезненной впечатлительности, «идее мистицизма». Год спустя, справившись с болезнью, Мусоргский писал Балакиреву: «В последнее время я сделал усилие покорить эту идею, и, к счастью, мне удалось. В настоящее время я очень далек от мистицизма и, надеюсь, навсегда, потому что и моральное и умственное развитие его не допускают». Однако вспышки недуга повторялись и позже.

Во время болезни Мусоргский продолжает работать, но не показывает друзьям написанное, опасаясь, что музыка выдаст его душевное состояние. Стараясь преодолеть депрессию — и будучи уже свободным от офицерской службы, — Модест Петрович много времени проводит с приятелями и знакомыми. Например, осенью 1858 года он часто бывает у Бамбергов — родственников невесты Цезаря Кюи, участвует там в домашних концертах и спектаклях. Весной 1859 года молодежь в доме Бамбергов поставила одноактную оперу Кюи «Сын мандарина». Роль мандарина исполнял Мусоргский и, по словам Стасова, «с такой жизнью, веселостью, с такой ловкостью и комизмом пения, дикции, поз и движений, что заставил хотеть всю компанию своих друзей и товарищей».

К произведениям 50-х годов относятся скерцо си-бемоль мажор для оркестра, фортепианное скерцо до-диез минор. Не оставляет композитора и мысль об «Эдипе»: он сочиняет для хора и фортепиано «Сцену в храме» — единственную дошедшую до нас часть из музыки к «Эдипу». В переложениях оркестровой музыки для фортепиано Мусоргский достигает высокого мастерства. Сообщая Балакиреву об окончании работы над его увертюрой к трагедии Шекспира «Король Лир», он пишет: «...Я доволен, все места массы (в оркестре) вышли очень удачно, сплетения имитаций играть ловко, словом, все обстоит в порядке». Такое высказывание автора очень важно: при необычайной требовательности к себе, воспитанной Балакиревым и свойственной самой натуре Мусоргского, удовлетворение работой означало действительную удачу.

В 1859 году у композитора возникает мысль об опере, теперь уже на сюжет более близкий ему по духу и национальному колориту. Импульсом к творческим замыслам стала повесть Гоголя «Ночь накануне Ивана Купала». Неподражаемая гоголевская проза с ее скульптурной лепкой типажей, реально «зримыми» образами, с ее юмористическими бытовыми народными сценками и сказочной народной фантастикой была любима Мусоргским с юношеских лет.

Сюжет давал, казалось, благодатный материал для сочинения оперы. Однако и этот замысел не был воплощен; возможно, Мусоргский почувствовал, что для оперной композиции здесь не хватало драматического конфликта. Несколько позже Модест Петрович отвечал в письме А. Н. Пургольд: «Гоголевский сюжет мне хорошо известен, я думал о нем года 2 тому назад, но дело не подходит к пути, мною избранному, — мало захватывает Русь-матушку во всю ее простодушную ширь». Главную тему творчества — историческую музыкальную драму — ему еще предстоит найти.

Определенную роль в этом поиске сыграло знакомство Мусоргского с Москвой. Летом 1859 года он был приглашен в Глебово, подмосковное имение певицы-любительницы М. В. Шиловской, которое

было расположено недалеко от Нового Иерусалима. Красота подмосковной природы, древнерусской архитектуры и, главное, святая старина старой столицы — балакиревцы называли Москву «Иерихоном» — произвели на Мусоргского очень яркое впечатление. Он писал Балакиреву: «Подъезжая только к Иерихону, я уже заметил, что он оригинален, колокольни и купола церквей так и пахнули древностию... Кремль, чудный Кремль — я подъезжал к нему с невольным благоговением... Василий Блаженный так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке... Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности... не знаю почему, приятно на меня действующий... Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское...»

Выйдя в отставку, Мусоргский занимается самообразованием и много читает. Его интересуют и геология, и религиозно-философские вопросы, и проблемы психологии. Бородин, в 1859 году вторично встретившийся с Мусоргским в доме профессора академии С. А. Ивановского, любителя музыки, вспоминал: «Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно возмужал, начал полнеть, офицерского пошиба уже не было. Изящество в одежде, в манерах и проч. были те же, но оттенка фатовства уже не было ни малейшего... Мусоргский объявил, что вышел в отставку, потому что „специально занимается музыкой, а соединить военную службу с искусством — дело мудреное“ и т. д.».

Но главная перемена в нем — это духовное возмужание, определение своего места и главного дела в жизни. Музыкальное развитие, толчком к которому стали занятия с Балакиревым, шло не только вширь, обогащая духовный мир Мусоргского знанием большого количества литературы, но и вглубь: вникая в существо изучаемой музыки и часто вернее многих ее оценивая, композитор искал те формы, в которых мог быть выражен его талант. Критерий художественной оценки у Модеста Петровича был безукоризнен. Бородин вспоминает: «Я

был еще ярким 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... Предложили нам сыграть в четыре руки а-moll'ную симфонию Мендельсона. Модест Петрович немножко поморщился и сказал, что очень рад, только чтобы его уволили от *Andante*, которое совсем не симфоническое, а одно из „*Lieder ohne Worte*“* 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... 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 *Trio*, он процедил сквозь зубы: „Ну, это восточное!“, и я был ужасно изумлен небывалыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы они мне даже особенно понравились сразу: они скорее как-то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного, я начал оценивать и наслаждаться. Признаюсь, заявление его, что он хочет посвятить себя серьезно музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством... Но, познакомившись с его „скерцо“, призадумался...»

Сочиняет Мусоргский пока в малых формах: пишет для фортепиано «*Impromptu passionnée*» («Страстный экспромт»), «*Ein Kinderscherz*» — «Детские игры» (романтический мотив детских воспоминаний еще найдет у него непревзойденное воплощение в вокальном цикле «Детская»), а также «Марш Шамиля» для хора, оркестра и солирующих тенора и баса — произведение, навеянное событиями кавказской войны: в 1859 году русские захватили в плен Шамиля, предводителя сопротивляющихся горцев. В поисках своего стиля Мусоргский пробует себя в разных жанрах, и иногда в случае удачной находки в произведении как бы высвечивается та интонация или то настроение, которые в зрелом творчестве получают яркое выраже-

* Песен без слов (нем.).

ние. К таким произведениям относится романс «Листья шумели уныло», написанный осенью 1859 года. Сумрачный колорит музыки, рисующий гнетущую картину таинственных похорон темной осенней ночью, во многом предвосхищает циклы Мусоргского «Без солнца» и «Песни и пляски смерти». Игра гармонических красок, где редкий светлый мажор живописно оттеняет минор, и в дальнейшем будет типична для Мусоргского. «Темная» тональность си-бемоль минор, низкий регистр голоса и аккомпанемента создают мрачное настроение. Этот, как его называет автор, «музыкальный рассказ» на слова Плещеева несколько выделяется по стилю в раннем творчестве композитора. По-видимому, автор считал это сочинение удачным: он включил его позже в свой вокальный цикл «Юные годы».

Большой радостью для Мусоргского было исполнение в январе 1860 года его Скерцо в концерте Русского музыкального общества (РМО) под управлением А. Г. Рубинштейна. Этому во многом способствовал Дмитрий Васильевич Стасов, брат В. В. Стасова, состоящий членом этого общества. Крупнейший музыкальный критик и композитор А. Н. Серов отметил «горячее сочувствие публики к русскому композитору М. П. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошо, к сожалению, только слишком короткою оркестровою пьесою. Это скерцо... обличает решительный талант в молодом музыканте, выступающем на авторском поприще. Замечательно, что симфонический отрывок композитора еще неизвестного рядом с музыкою „знаменитого“ маэстро (Мейербера) не только не потерял ничего, но очень много выиграл».

Шестидесятые годы. Коммуна

Как выросло требование общества перед современными русскими художниками! Великое знамение страшного времени всеобщего недовольства!

М. П. Мусоргский, из письма к В. В. Стасову

Для России шестидесятые годы были эпохой больших перемен: разрушались феодальные отношения, дворянство и монархия теряли полноту власти. Этот перелом явился кульминационной вершиной процесса, начавшегося после поражения России в Крымской войне в 1856 году; крепостное государство расшатывалось, крестьянские восстания становились все более грозными. Опасаясь взрыва общественного негодования, Александр II в 1857 году подписал рескрипт о созыве дворянского комитета, чтобы обсудить вопросы, связанные с отменой крепостного права. Слухи о готовящейся реформе не прекращались. Помещики подальновидней отнимали у крестьян участки ухоженной, плодородной земли, прирезали ее к своим полям, целыми деревнями переселяли крепостных из черноземных районов на глинистые неурожайные почвы, стремясь сохранить за собой прежде всего землю — ведь она была дороже, чем люди. Чтобы избежать выделения после реформы на каждую душу нескольких десятин земли, помещики за малейшую провинность ссылали крестьян в Сибирь или насильно отпускали на волю, пренебрегая даже возможностью получить «выкупные платежи» за освобождение. А выкупные платежи — тот же оброк — были так высоки, что многим и до конца жизни было не выплатить их. Поэтому «временно обязанные» крестьяне, желающие за деньги приобрести право на участки земли,

обрабатываемой еще их предками, оставались по сути теми же крепостными. Реформа 1861 года обманула народ; оказалось, что, по выражению А. И. Герцена, «крепостное право заменено новым». И все же реформенный «манифест 19 февраля» всколыхнул экономический застой государства; приток рабочей силы в город дал толчок росту новых, капиталистических отношений. Тем временем прогрессивные деятели России не переставали выступать против самодержавия; Н. Г. Чернышевский призывал крестьян к революционной борьбе и вооруженному восстанию. Представители демократической интеллигенции — разночинцы — считали своей задачей служение народу, защиту его интересов.

Общественный подъем, естественно, отразился и на культурной жизни России.

Несмотря на то, что концертная жизнь в Москве и Петербурге с начала века была интенсивной — здесь гастролировали европейские знаменитости, существовало Петербургское филармоническое общество, а с сороковых годов устраивались и любительские «Университетские симфонические концерты», — тем не менее профессиональное образование одаренные русские музыканты могли получить лишь за границей. Именно там впервые засверкал талант замечательного русского пианиста-виртуоза, дирижера и композитора Антона Григорьевича Рубинштейна, с триумфом вернувшегося на родину. Во многом благодаря его активности и авторитету в 1859 году было организовано Русское музыкальное общество (РМО), задачей которого стало устройство регулярных симфонических концертов и организация профессионального музыкального учебного заведения по типу европейских консерваторий. В 1862 году при РМО были открыты Музыкальные классы, преобразованные вскоре в консерваторию. Большой заслугой А. Г. Рубинштейна — музыканта, осуществлявшего неограниченную по значению просветительскую деятельность (впервые в России были организованы циклы концертов, доступных для широкой публики), — было утверждение профессионального отношения к композиторскому труду. В основе консерваторского воспитания лежали крепкие тра-

диции европейских школ. Петербургская консерватория успешно выполняла свою функцию профессионального образования: достаточно вспомнить, что одним из первых ее выпускников стал двадцатипятилетний Петр Ильич Чайковский.

Симфонические концерты под управлением главного дирижера РМО Антона Рубинштейна, естественно, отражали вкусы руководителя и его покровительницы, великой княгини Елены Павловны. Для произведений молодых русских композиторов в программах места было мало. Лишь изредка благодаря хлопотам Д. В. Стасова удавалось включить в концерты произведения молодых русских авторов (именно таким образом и было исполнено Скерцо Мусоргского). Членов балакиревского кружка раздражала такая академическая умеренность вкусов и взглядов. Не одобряли они и направления деятельности консерватории: им претила сама ориентировка на традиции Запада, они возмущались сухостью и консерватизмом в системе преподавания. Мечтой молодых композиторов было создание национального русского искусства, развивающего замечательные глинкавские традиции.

Ни Балакирев, ни его единомышленники не пошли учиться в консерваторию, устроенную на «немецкий лад». (Характерно, что Мусоргский, по натуре своей человек искренний и эмоциональный, был едва ли не самым непримиримым и страстным противником пресловутого «консерваторского консерватизма».) Сплотившись в 60-е годы в сильный творческий коллектив с твердой целью и программой, балакиревцы бурно приветствовали открытие в том же 1862 году «Бесплатной музыкальной школы», организованной по инициативе М. А. Балакирева и хорового дирижера Г. Я. Ломакина. При школе сформировался исполнительский коллектив, в котором Балакирев дирижировал оркестром, а Ломакин — хором. Теперь балакиревский кружок получил свою концертную «трибуну» и независимость от вкусов устроителей и покровителей РМО. Вдохновенным выразителем и пропагандистом эстетических идеалов кружка был В. В. Стасов; с 1864 года начал выступать в печати и Ц. А. Кюи.

Музыканты балакиревского кружка, как и другие представители передовой русской интеллигенции, ставили своей целью служение народу; в искусстве они хотели по-новому показать народ — как великую личность (по выражению Мусоргского), как талантливого творца. Считая себя продолжателями дела Глинки, который в своей музыке использовал народные темы (причем не только русские, но и восточные), они также цитировали народные мелодии и сочиняли собственные, в таком же характере, вырабатывая стиль, близкий и понятный самому широкому кругу слушающей публики. Образ народа в творчестве композиторов балакиревского кружка прочувствован и понят глубже, чем у их предшественников-композиторов. Темы русской истории интересовали молодых музыкантов как вехи истории народа и становились сюжетной канвой их опер. В музыкальном языке каждый из членов балакиревского кружка отражал и по-своему раскрывал многогранность, неисчерпаемость народного творчества, отражающего духовное богатство народа. Само понятие «народность» стало для этих композиторов творческим принципом и одновременно — критерием эстетической оценки.

Уважение и интерес балакиревцев к фольклору проявился не только в собирательстве народных песен, но и в характере их обработок — стилистически точном, бережном и любовном. Много крестьянских песен записал Балакирев во время поездки по Волге в 1860 году; издание этих песен радостно приветствовал Стасов, называя балакиревский сборник «достоверным ... истинно художественным и научным русским сборником, послужившим образцом для последующих композиторов, обрабатывавших русские народные песни». Единомышленники Балакирева (в том числе и Мусоргский) позже продолжили традицию собирания и записи народных песен.

В пылу полемики против консерваторского воспитания молодые композиторы во главе с Балакиревым высказывали порой и спорные оценки в отношении к классикам — Моцарту, Гайдну, Баху, отчасти Бетховену. Впоследствии их суждения, полные

молодого задора, сменились, конечно, более объективными мнениями. Но в 60-е годы критика общепризнанных кумиров была вызвана стремлением подойти к классике с меркой нового времени и новых задач, стремлением разрушить стандартный, традиционный подход к оценке музыки. Упреки в адрес балакиревцев в невежестве и незнании классики со стороны противников-академистов были, конечно, совершенно неосновательны: балакиревцы отлично знали музыкальную литературу. Порой их музыкальная интуиция вступала даже в противоречие с провозглашаемыми нигилистическими идеями. Известно, что друзья называли В. В. Стасова Бахом за любовь и пристрастие к баховской музыке; а Балакирев горячо восхищался красотой и величием последних гайдновских симфоний.

В 1861 году в кружке молодых музыкантов впервые появился Николай Римский-Корсаков, семнадцатилетний воспитанник Петербургского морского корпуса, серьезный и талантливый юноша, знавший чуть ли не наизусть «Сусанина» и «Руслана». Вспоминая это первое знакомство, Римский-Корсаков позже писал: «Я был в восторге... С каким восхищением я присутствовал при настоящих, деловых разговорах об инструментовке, голосоведении и т. п. ... 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».

Римский-Корсаков вскоре стал полноправным членом балакиревского кружка. Собирались регулярно каждую субботу. Римский-Корсаков описывает эти вечера зимой 1861 года: «В одну из суббот В. В. Стасов читал нам вслух отрывки из „Одиссеи“... Мусоргский читал однажды „Князя Холмского“, живописец Мясоедов — гоголевского „Вия“. Балакирев, один или в четыре руки с Мусоргским игрывал симфонии Шумана, квартеты Бетховена. Мусоргский певал кое-что из „Руслана“ ... Балакирев сочинял тогда фортепианный концерт, отрывки которого наигрывал нам. Он часто объяснял мне форму сочинений и инструментовку».

Осенью 1862 года постоянным членом балакиревского кружка стал также двадцатидевятилетний профессор химии Медицинской академии Александр Порфирьевич Бородин, недавно вернувшийся из заграничной командировки. Замечательный ученый и талантливый музыкант, он был интересным и располагающим к себе собеседником. Мусоргского он сразу узнал. Бородин писал позже: «Мы с Мусоргским... вспомнили обе первые встречи. Мусоргский тут уже сильно вырос музыкально... Балакирев хотел меня познакомить с музыкою своего кружка... Мусоргский сел с Балакиревым за фортепиано (Мусоргский на *primo*, Балакирев на *secondo*). Игра была уже не та, что в первые две встречи. Я был поражен блеском, осмысленностью, энергией исполнения»...

И тем не менее Мусоргский вместе с Римским-Корсаковым и Бородиным считались в кружке «младшими», в то время как «старшими» были Балакирев и Кюи. Римский-Корсаков вспоминал: «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».

Как видно, двадцатитрехлетний Мусоргский, обладающий талантом редкого качества — пусть пока не вполне раскрывшимся, — не был еще по-настоящему оценен даже близкими друзьями; авторитет Кюи (чье творчество вряд ли ценнее в художественном отношении) оказывался весомее. По-видимому, причина такого «неравенства» крылась в соотношении характеров: Мусоргский был мягок, покладист, деликатен, ему не хватало ни страстного балакиревского напора, ни трезвого практицизма Кюи.

Тем не менее, несмотря на мягкость характера, Мусоргского начинала серьезно тяготить и раздражать мелочная опека Балакирева. Сейчас Модест Петрович уже не был тем восторженным юношей, который свято внимал учителю года четыре назад. Шестидесятые годы стали для Мусоргского временем творческого расцвета, временем утверждения

его гражданских идеалов и создания зрелых, само-бытных произведений. Он стал взрослым человеком, сумевшим выбрать свой путь в жизни, свою судьбу, способным к самокритичной оценке и самостоятельным суждениям. Балакирев же со свойственной ему убежденностью, доходящей до деспотизма, продолжал «воспитывать» в Мусоргском свой собственный вкус. Первая размолвка произошла из-за поездки Мусоргского в Москву в конце 1860 года. Там он подружился с группой близких ему по настроениям студентов и не торопился возвращаться в Петербург. Недовольный этой дружбой и времяпрепровождением, Балакирев написал Мусоргскому резкое письмо — и получил ответ, полный замечательной выдержки и достоинства: «Насчет моего влечения к ограниченным личностям... „скажи мне, кого любишь, и я скажу, кто ты таков“. Итак логично — я должен быть ограничен. Но Устимович [один из новых московских знакомых. — Е. А.] сильно развитая личность, притом крайне образованная и талантливая. Шукарев... умный, развитой и вместе с тем оригинальный человек... 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 5 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, — так стоит ли вытаскивать из грязи какую-нибудь щепку... пора перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не упал».

Мусоргский в это время уже не может не сочинять. Следуя советам Балакирева, он пишет симфонию ре мажор, задуманную в четырех частях, и в течение 1861—1862 годов создает вторую, третью и четвертую части (они не сохранились). Первая часть этой симфонии так и не была написана: жанр, рекомендованный Балакиревым,

был по-прежнему чужд Мусоргскому. Зато мысль об «Эдипе» постоянно возвращалась; «сцена в храме», сочиненная для хора и оркестра по трагедии «Царь Эдип», была даже исполнена в симфоническом концерте Дирекции императорских театров весной 1861 года под управлением К. Н. Лядова (отца будущего композитора). Кроме того, впервые без помощи и советов Балакирева Мусоргский сочинил *Intermezzo symphonique in modo classico* (Симфоническое интермеццо в классическом роде) — под впечатлением от яркой бытовой картинки. Стасову композитор рассказывал, как однажды в деревне, в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, он видел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. «Это было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме... 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». Балакиревская школа не прошла даром: Мусоргский использует в *Intermezzo* типичную для классических скерцо трехчастную форму. Однако тематический материал настолько своеобразен, что это первое совершенно самостоятельное произведение выделяется из всего, написанного до сих пор. Характерна здесь и первая тема, звучащая в мощном одноголосии низкого регистра, необычно соединяющая в себе тяжеловесную «грузность» со строгой суровостью баховского стиля, и тема трио — в светлой, солнечной тональности ми мажор, в звонком высоком регистре, с игривым стаккато деревянных духовых.

Начало настоящих композиторских удач совпало с серьезными бытовыми трудностями. Остатками расстроенного отцовского имени братья Мусоргские владели нераздельно. В переходный период отмены крепостного права, с 1861 по 1863 год, Модест

Петрович подолгу бывал в Торопце: ему надо было заключить в своих деревеньках договоры с бывшими крепостными и выдать «уставные грамоты». Личной выгоды он при этом не преследовал. После реформы доходы от имения сильно сократились, жить всей семьей в столице стало не по средствам, и матери, Юлии Ивановне, пришлось в начале 1862 года переехать в село Карево.

Весной 1862 года Мусоргский заболел; чтобы сменить обстановку и подлечиться, он поехал в село Волок Холмского уезда Псковской губернии к дальним родственникам. Спокойная, упорядоченная деревенская жизнь, напоминающая счастливые детские годы, благотворно повлияла на здоровье. Долгие прогулки по окрестностям, чтение гольбаховской «Философии природы», музицирование, переложение для двух фортепиано бетховенского квартета ор. 130, сочинение музыки занимали весь длинный деревенский день. Много удовольствия доставляло Мусоргскому наблюдать крестьянские и городские типажи. Годом позже он писал Балакиреву: «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».

Осенью 1862 года Мусоргский возвращается в Петербург с активным желанием работать: «Пора взяться за ум, полно небо коптить, надо работать...» Необходимость служить, чтобы иметь средства к существованию, становилась все реальнее. Мусоргский сначала попробовал заняться переводами с немецкого и французского знаменитых уголовных процессов; вскоре ему удалось определиться чиновником в Главное инженерное управление. С 1 декабря 1863 года он приступил к службе.

В этом же году состоялось интересное событие в музыкальной жизни Петербурга — премьера оперы А. Н. Серова «Юдифь». В историю русской музыки Серов вошел как один из основоположников передовой русской музыкальной критики; премьера «Юдифи» была дебютом его как композитора. Широко образованный человек, мастерски владеющий сло-

вом, знающий музыкант и страстный борец за высокую идейность, содержательность музыкального искусства, Серов в своих критических статьях высказывал тонкие, глубокие мысли; некоторые из них не устарели и по сей день. Горячий полемический тон его выступлений развивал традиции русской литературной критики и, прежде всего,—статей В. Г. Белинского. Стасов и члены балакиревского кружка стали его идейными противниками из-за оценки им творчества Глинки: Серов считал «Руслана» драматургически неудачной оперой. Балакиревцы же по ряду принципиальных соображений не приняли его «Юдифь», а Стасов в своих статьях даже негодовал на публику, хорошо встретившую новую оперу. В этой ситуации показательна позиция Мусоргского. Вместо полного и безоговорочного отрицания «Юдифи» он единственный из всех балакиревцев подробно, объективно и убедительно разобрал оперу—ее музыкальный материал, трактовку образов, драматургию. Его замечания были тонки и верны. В письме к Балакиреву он писал: «...Либретто крайне плохо, декламация жалкая, не русская; одна инструментовка местами интересна... Во всяком случае „Юдифь“ первая после „Русалки“ серьезно трактованная опера на русской сцене». Как и все балакиревцы, Мусоргский осуждал Серова за выбор сюжета, далекого от русской истории, но главными недостатками считал бледное и неумелое изображение народа в опере, несоответствие образа и характеризующей его музыки («Юдифь, по смыслу своего поступка, баба хоть куда, с размаха рубит голову Олоферна—к чему же здесь арфы и нежная идеальная инструментовка?»), а также отмечал «музыкальный анахронизм»—историко-стилистическую неточность музыкального языка. В этих высказываниях видна уже четкая, продуманная авторская позиция.

Романсы, сочиненные Мусоргским летом 1863 года,—«Песнь старца» на слова Гёте, «Но если бы с тобой я встретиться могла» и «Царь Саул»—позже были включены в сборник «Юные годы». Все они очень разные. О романсе «Песнь старца» (Мусоргский называл его «Нищий») автор писал: «Нищий, кажется, из „Вильгельма Мейстера“; нищий

мою музыку может петь без зазрения совести—я так думаю». Как видно, задача правдивого, реалистического музыкального воплощения литературного образа является для Мусоргского первостепенной. Образ нищего бездомного старика—это «вариация» типичного для романтизма мотива одиночества. У Мусоргского он решен в «мрачной» тональности ми-бемоль минор, в низком регистре, с излюбленной одноголосной «аскетичной» фактурой аккомпанемента, концентрирующей внимание на мелодической линии—простой и незамысловатой.

Романс «Но если бы с тобой я встретиться могла» на слова В. Курочкина, посвященный Надежде Петровне Опочининой,—образец любовной лирики. Характерный для романсов такого рода тон взволнованного лирического повествования у Мусоргского имеет неповторимо-индивидуальные черты: это широкое гармоническое дыхание, придающее внутреннюю цельность каждому из двух куплетов романса; это богатство гармонии, в которой главная мажорная тональность обогащена всеми красками минора; это, наконец, та необычайная убедительность интонационного воплощения слов текста, которая станет типичной для лучших произведений Мусоргского.

Совсем иной по стилю романс «Царь Саул» («Песнь Саула перед боем») на слова Дж. Байрона в переводе П. А. Козлова. Героический характер песни-призыва царя, вдохновляющего своих воинов на битву, предвосхищает «царственные» интонации некоторых тем из «Бориса Годунова» (кстати, и изысканный гармонический оборот, использованный в колокольном звоне «Бориса», опробован уже здесь).

Несколько позже, в 1864 году, был написан замечательный романс-фантазия «Ночь», также посвященный Н. П. Опочининой. В первой его редакции Мусоргский использует точный пушкинский текст («Мой голос для тебя и ласковый, и томный»), во второй—текст существенно переработан композитором. Вторая редакция по сравнению с первой более цельна в тональном отношении; шире «дыхание» в вокальной партии. Замечательный по тонкости и изысканности красок музыкальной живописи, этот романс предвосхищает миниатюры А. К. Лядо-

ва, К. Дебюсси и М. Равеля. Нежный трепет легкого аккомпанемента, создающий пейзажный фон картины ночи, мягкий ритм, классическая красота и естественность мелодии создают образ любовной лирики — чистый, возвышенный, совершенно свободный от чувственности.

В 1863 году у Мусоргского возник новый творческий замысел — опера «Салаambo» по роману Г. Флобера, только что вышедшему в русском переводе. Драматический сюжет из эпохи карфагенских войн, яркая живописность и «документальность» флоберовских образов, мотив трагической любви ливийца Мато к царевне Салаambo сильно увлекли композитора. В выборе сюжета проявилось традиционное тяготение русских композиторов, начиная уже с Глинки, к образам Востока; возможно, сказались и влияние «Юдифи» Серова. Либретто в стихах Мусоргский писал сам, сократив и несколько изменив фабулу романа. Кое-где он использовал стихи современных русских поэтов.

Работал Мусоргский увлеченно, начав с конца — с первой картины четвертого действия. Хорошо удавались массовые хоровые сцены. В процессе работы над музыкой главным героем невольно становился вождь восставших рабов, ливиец Мато. Поэтому Мусоргский решил назвать оперу «Ливиец». В общей сложности композитор работал над ней около трех лет, сочинив много интересных фрагментов; но опера не была закончена. Когда его спросили о причине, Мусоргский ответил: «Занятный вышел бы Карфаген!.. Довольно нам Востока и в „Юдифи“». Очевидно, композитора все больше влекли сюжеты из русской жизни.

В 1863 году Н. А. Некрасову удалось добиться разрешения возобновить издание «Современника», в котором вышел новый роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», оказавший огромное влияние на умы и сердца передовой молодежи. Этот роман отразил и сконцентрировал передовые демократические идеи, рожденные временем. Увлечшись описанными в романе новыми формами быта, Мусоргский с несколькими товарищами — Лобковским, Левашевым и тремя братьями Логиновыми — организовали комму-

ну. Каждый член коммуны увлекался какой-то областью науки или искусства; многие состояли на службе в сенате или министерствах. Стасов вспоминал: «Все это были люди очень умные и образованные... никто из них не хотел быть празден интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все шестеро до сих пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе».

Собираясь вместе, молодежь обсуждала литературные новинки и последние научные открытия, политические и исторические вопросы. Часто спорили до хрипоты и засиживались до поздней ночи; очень любили слушать игру и пение Мусоргского, и сами пели хором под его аккомпанемент русские и украинские песни.

Три года, прожитые вместе, остались в воспоминаниях членов коммуны как одни из лучших. Искренний обмен мыслями, впечатлениями и знаниями, товарищеская атмосфера и общая вера в лучшее будущее благотворно действовали на характер, мировоззрение и строй мыслей Мусоргского. Коммуна еще больше укрепила его непреходящий интерес к разнообразным областям наук и искусств; современники утверждали, что разговаривать с ним всегда было интересно.

Жизнь в коммуне не мешала старым дружеским связям. Члены балакиревского кружка собирались у самого Балакирева, у Стасова или у Даргомыжского; по-прежнему обсуждали друг с другом свои сочинения, с удовольствием слушали исполнение уже известных, законченных произведений. Балакирев, недавно закончивший «Увертюру на темы трех русских песен», работал над Первой симфонией до мажор и обдумывал сочинение оперы «Жар-птица»; Кюи сочинял оперу «Вильям Ратклиф» на романтический сюжет из шотландской жизни; Бородин писал свою Первую симфонию; Мусоргский показывал друзьям отрывки из оперы «Саламбо»; Римский-Корсаков заканчивал работу над Первой симфонией. Молодые музыканты жили полной творческой

жизнью. В доме Стасова они встречались с интересными людьми — писателями И. С. Тургеневым, А. Ф. Писемским, Д. В. Григоровичем, писателем и историком Д. Л. Мордовцевым, историком Н. И. Костомаровым, профессором истории и литературы В. В. Никольским. Общение с ними было для Мусоргского отдыхом от скучной работы за канцелярским столом.

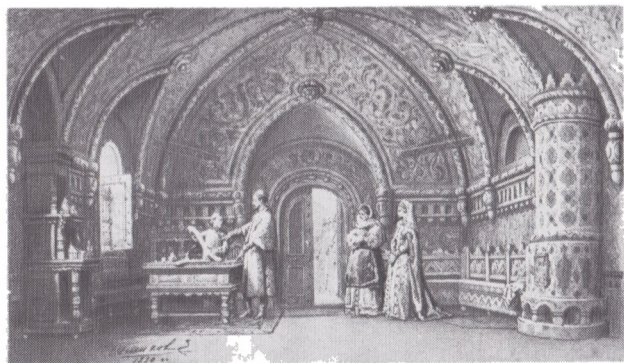
Весной 1865 года неожиданно нагрянуло большое горе: умерла мать Мусоргского Юлия Ивановна — самый близкий ему человек. Модест Петрович был настолько потрясен, что не мог сочинять, потерял веру в себя. Кроме того, жизнь в коммуне, споры допоздна за товарищескими ужинами, отсутствие режима и регулярного питания не лучшим образом отразились на состоянии здоровья. Брат Мусоргского Филарет Петрович уговорил Модеста пожить в его семье. С трудом согласился Мусоргский расстаться с товарищами по коммуне; однако это было для него действительно необходимо.



Людмила Ивановна Шестакова с дочерью Олей

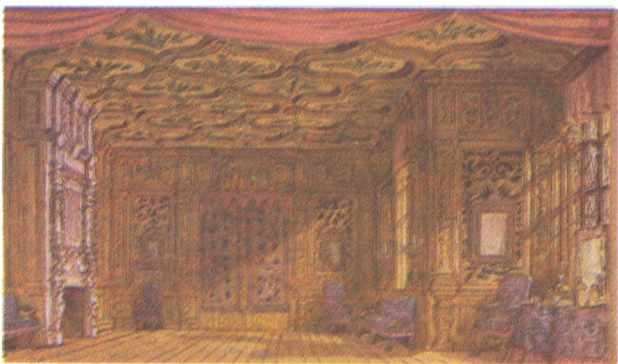
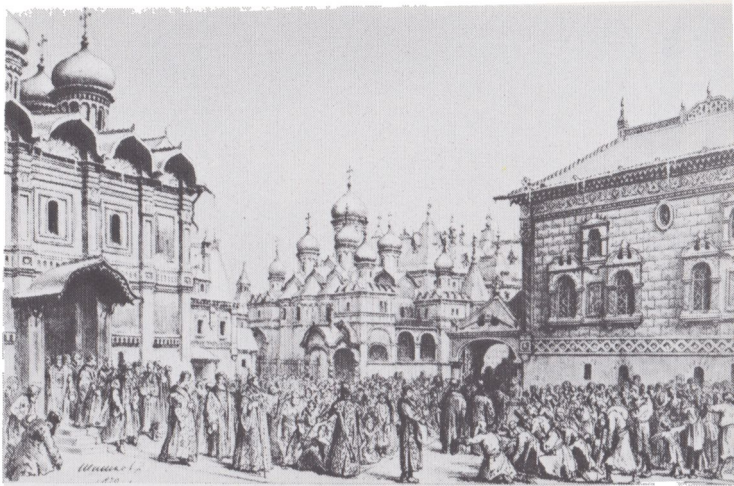


Эскиз художника М. И. Бочарова
«Борис Годунов» (сцена венчания на царство)



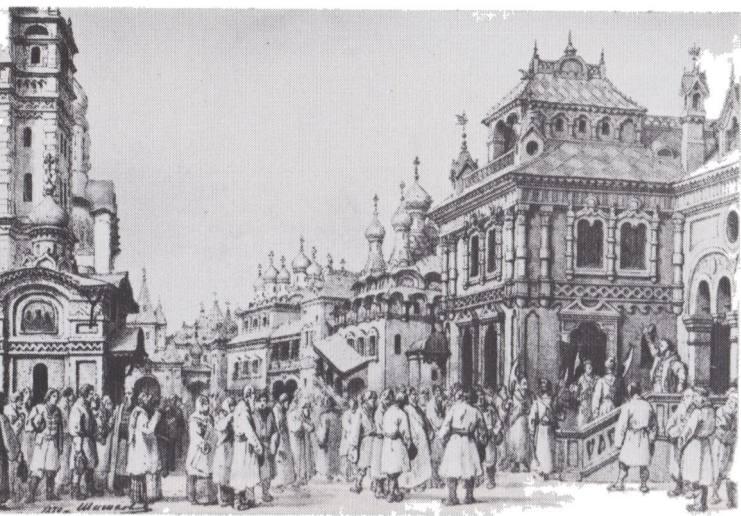
Эскизы художника М. А. Шишкова
«Борис Годунов»
1870 год. Сцена у Новодевичьего монастыря

Сцена в царской палате

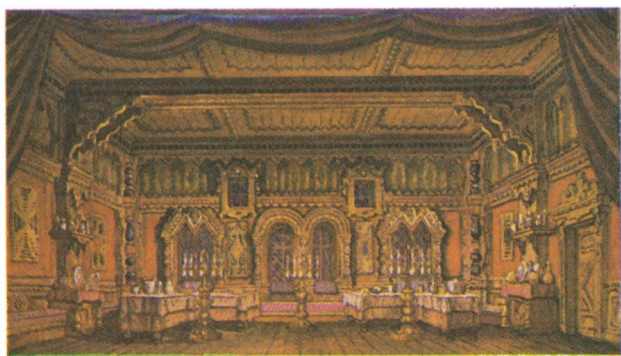
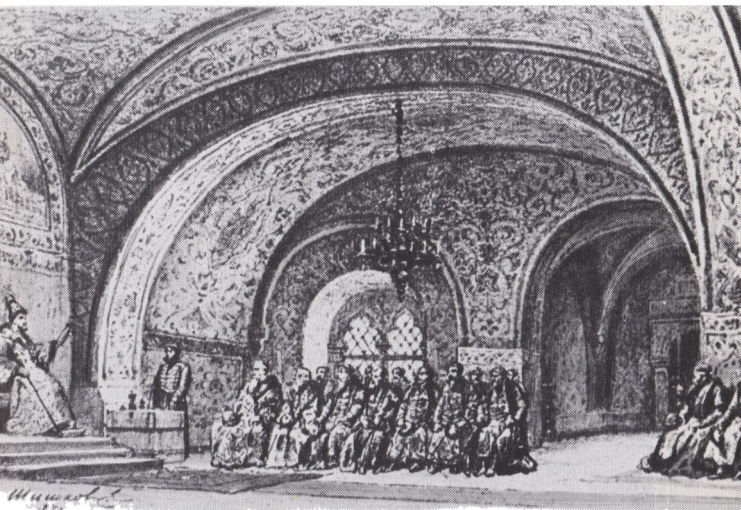


Площадь перед соборами в Москве

Комната Марины Мнишек



Дом Борисов в Кремле



Боярская дума

Палата в доме Шуйского

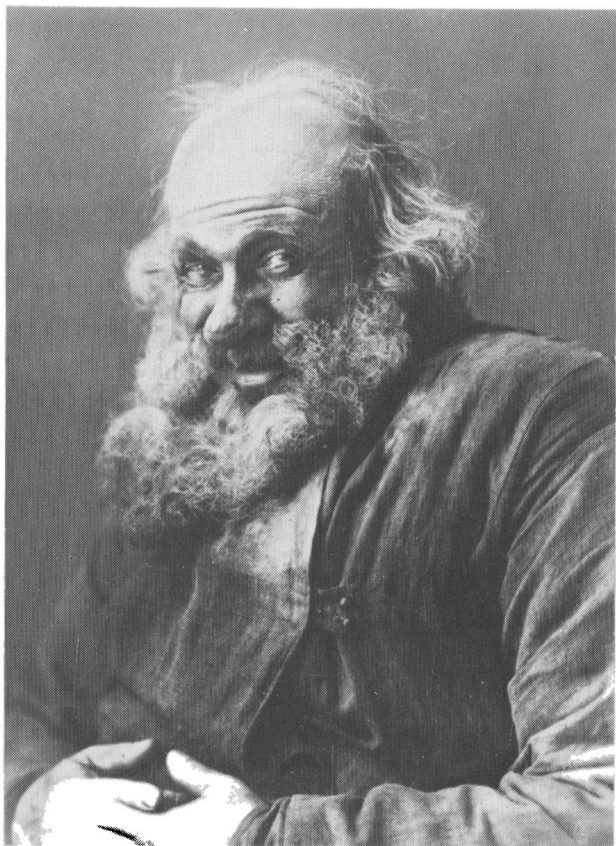




Исполнители партий Варлаама и Мисаила в первой постановке оперы «Борис Годунов»: О. А. Петров и П. И. Дюжиков. Мариинский театр, сезон 1874/75 года

Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова.
Большой театр, 1912 год





Ф. И. Шаляпин в роли Варлаама. Опера Зимина,
Москва, сезон 1915/16 года

П. С. Оленин в роли Бориса Годунова, 1916 год



Эскиз художника В. Д. Поленова к опере
«Борис Годунов» в постановке Русской частной оперы,
Москва, 1898 год



Эскиз художника Ф. Ф. Федоровского к опере «Борис Годунов». Сцена в корчме. Сцена в корчме — превосходный этюд в комическом роде; действие ее так непосредственно, что на представлении значительная часть публики смеялась тем веселым смехом, который вызывается хорошей комедией... Но самая замечательная, по моему мнению, часть этой сцены — песня «Как во городе было во Казани»... Как в мелодии, так и в разнообразных музыкальных вариациях этой песни сказывается грандиозная сила; гармонические обороты отличаются эластичностью и блеском...»

Г. А. Ларош



Эскиз костюма Бориса Годунова.
Художник К. Калейкин, 1924 год



ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ПЯТНИЦУ, 16-го ДЕКАБРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ представляемые будутъ,

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

БОРИСЪ ГОДУНОВЪ.

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, съ прологомъ.

Музыка соч. М. П. МУСОРГСКАГО.

Новыя декорации И. Ф. Вальца.

Прологъ: 1-я картина—подъ Дѣвичьимъ Монастыремъ; 2-я картина—Соборная площадь въ Кремлѣ.

1-е дѣйствіе—Корчма на Литовской границѣ; 2-е дѣйствіе—Царскій теремъ въ Кремлѣ; 3-е дѣйствіе, 1-я картина—Уборная Марини Мнишекъ; 2-я картина—Царскіе и замки въ Сибирѣ; 4-е дѣйствіе—Граковитая Палата.

Костюмы: мужскіе—г. Саломова, женскіе—г-жи Вороненко; парики и прически—г. Сильвана; обувь—г. Пироне (сынъ).

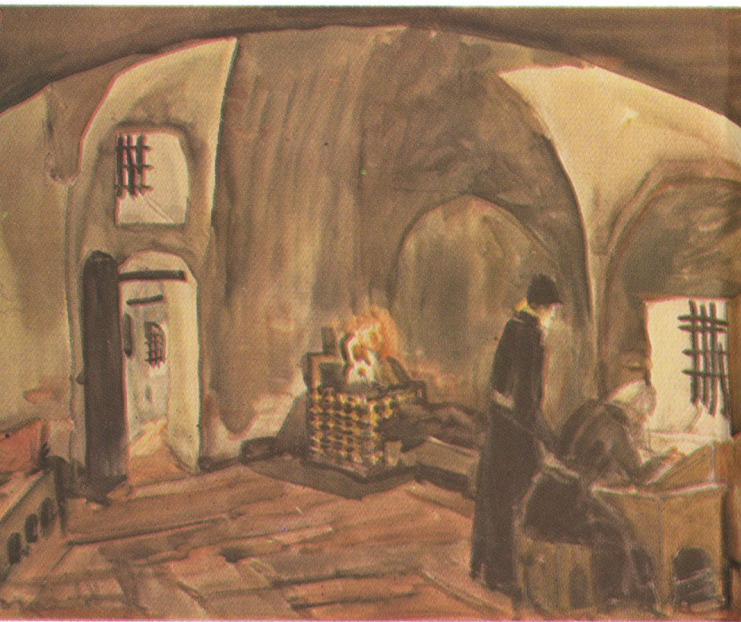
ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Борисъ Годуновъ	г. Корсовъ.
Федоръ)	г-жа Салина.
дѣти Бориса	г-жа Каратаева.
Ксения)	г-жа Павлова.
Мавка Кеснинъ	г. Барцать.
Князь Василій Шуйскій	г. Фигуровъ.
Андрей Щелкаловъ, думный дьякъ	г. Додоновъ.
Ближній Бояринъ	г. Бутенко.
Отшельникъ	г. Донской.
Самозванецъ	г-жа Климентова.
Марина Мнишекъ, дочь Савдомирскаго воеводы	г. Ворловоъ.
Рангони, тайный іезуитъ	г-жа Гучева.
Шенкарка	

Афиша первого представления оперы «Борис Годунов» в Большом театре. Москва, 1888 год



Исполнительница роли Марины Мнишек, С. Селюк-Рознатовская. 1899 год



Эскиз художника К. Ф. Юона к опере «Борис Годунов»
в постановке Русской оперы в Париже,
1913 год: Келья Пимена

*Вам, достойнейшему и любящему,
Анне Ивановне и Осипу Ивановичу Петровым,
Петербургу, благодарю
и с искренней признательностью
и уважением
Александр Мусоргский
27 Октяб. 74.*

БОРИСЪ ГОДУНОВЪ

опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ съ продолженіемъ
сочиненіе

М. П. МУСОРГСКАГО.

ПОЛНОЕ ПЕРЕКЛОЖЕНІЕ (СО ВКЛЮЧЕНІЕМЪ СЦЕНЪ НЕ
ПРЕДПОЛАГАЕМЫХЪ КЪ ПОСТАНОВКѢ НА СЦЕНѢ) ДЛЯ
ФОРТЕПІАНО СЪ ПѢНІЕМЪ.

Цѣна 5 р.

Собственность издателя для всѣхъ странъ.

СПЕТЕРБУРГЪ, у



В. ВЕСЕСІЯ И К°

Титульный лист клавира оперы «Борис Годунов» с дарственной авторской надписью А. Я. и О. А. Петровым. 1874 год



Аничков мост на Невском проспекте в Петербурге.
«Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все. Чем не блесит эта улица—красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта».

Н. В. Гоголь. «Невский проспект»



Александр Порфирьевич Бородин



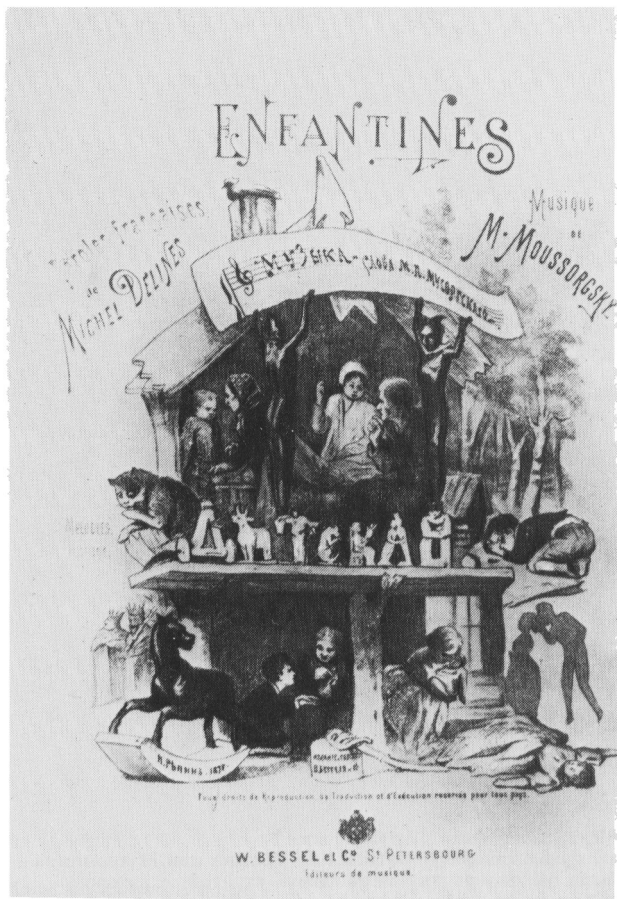
Илья Ефимович Репин
В. В. Стасов, первым оценивший талант И. Е. Репина, М. П. Мусоргского и М. М. Антокольского, называл их «тройкой», которой суждено вывезти русское искусство на широкую дорогу; «коренником» он считал Репина



Марк Матвеевич Антокольский

«Я прямо говорю: утратить Вас, Репина или Мусорянина — было бы теперь для меня такой утратой, с которой я ничего не могу сравнить... Бессмертное творчество, которого я к несчастью лишен, но которое я нахожу в Вас трех,— вот что только одно нынче меня занимает».

В. В. Стасов



Обложка вокального цикла «Детская» в издании В. Бесселя, с рисунками И. Е. Репина. 1872 год



М. П. Мусоргский. 1876 год

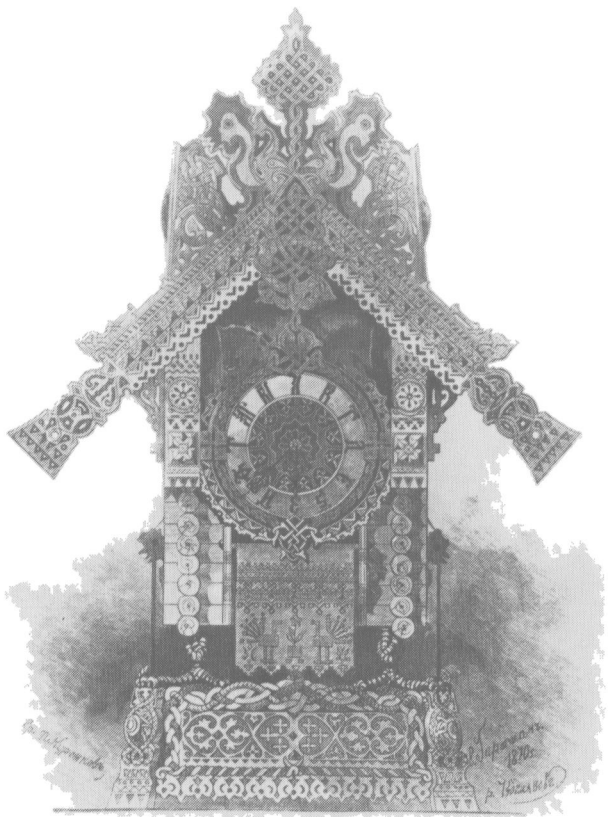
«Светский по виду, такой эlegantный и как будто поверхностный, Мусоргский стал своей музыкой, своим незабвенным глубоким исполнением вызывать такие глубокие размышления, такие глубокие чувства... Как умел он, не уступая, крепко держась своего пути, никогда, ни одним словом не задеть чьего-либо самолюбия, не сказать ни одной грубости, ни одной резкости», — вспоминала дочь В. В. Стасова, С. В. Фортунато



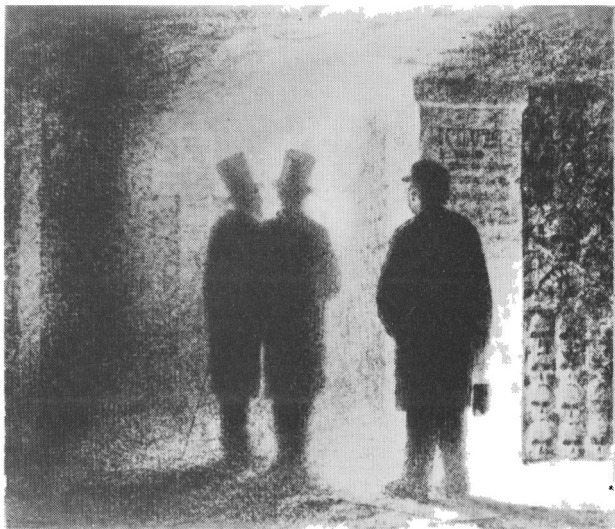
Виктор Александрович Гартман

«... Он был самый талантливый, самый оригинальный, самый предприимчивый, самый смелый из всех наших архитекторов, даже новой молодой школы».

В. В. Стасов



Одна из работ В. А. Гартмана, представленных на его посмертной выставке—эскиз часов в форме «Избушки Бабы Яги на куриных ножках». Под впечатлением от нее Мусоргский написал одну из ярких песен цикла «Картинки с выставки»



В. А. Гартман. «Катакомбы»

В. В. Стасов писал Н. А. Римскому-Корсакову:

«Мусорянин окончательно кончил и написал до последней строчки свою штуку про Гартмана. ...Есть несколько строк необыкновенно поэтических. Это — музыка на картинку Гартмана «Катакомбы парижские», все состоящие из черепов. У Мусорянина сначала изображено мрачное подземелье (длинными тянутыми аккордами, чисто оркестровыми, с большими ферматами). Потом на тремоландо идет, в миноре, тема первой променады, — это засветились огоньки в черепах, и тут-то вдруг раздается волшебный, поэтический призыв Гартмана к Мусоргскому».



Николай Андреевич Римский-Корсаков





Александр Николаевич Серов —
один из основоположников передовой русской
музыкальной критики, а также автор опер «Юдифь»,
«Рогнеда» и «Вражья сила», оказавших определенное
влияние на творчество Мусоргского

М. П. Мусоргский, 1873 год



Людмила Ивановна Шостакова

С 1866 года члены «Могучей кучки» часто собирались в ее доме. Музыканты любили и очень уважали эту женщину; за искреннее, преданное отношение к ней самой и к памяти ее гениального брата, М. И. Глинки, она платила им сердечной привязанностью. Мусоргский особенно ценил ее теплое, материнское отношение к себе

Творчество. «Могучая кучка»

В Питере на весьма ничтожном расстоянии образовались две школы, совершенные контрасты по характеру. Одна — профессория; другая — свободное общество роднящихся с искусством.

М. П. Мусоргский, из письма к М. А. Балакиреву

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...: искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель.*

М. П. Мусоргский. «Автобиографическая записка»

Общественный подъем 60-х годов поднял на гребне высокой гражданственной позиции не только литературу, поэзию, критику и музыкальное искусство, но и живопись.

Четырнадцать одаренных воспитанников Академии художеств в 1863 году в знак протеста против условности и трафаретности омертвелых академических традиций не стали участвовать в обязательном конкурсе, дающем лауреатам возможность поехать в Италию для совершенствования своего живописного мастерства. Они отказались писать картину на традиционный мифологический сюжет. Их предложение — писать реалистический жанровый сюжет из русского быта — не было принято, поэтому они демонстративно ушли из Академии перед самым

* Основной творческий принцип (фр.).

выпуском. Среди этих молодых непримиримых бунтарей были такие таланты, как И. Н. Крамской, В. Е. Маковский, В. Г. Перов, А. И. Корзухин. Их горячо поддержал В. В. Стасов, подготовивший для печати статью в защиту творческой молодежи; однако ее не пропустила цензура. В борьбе за реалистическое русское искусство художники-«шестидесятники» крепко сплотились: они добились разрешения открыть «Художественную артель», сняли большую квартиру с отдельными студиями для каждого и большим общим залом, образовали тоже своего рода «коммуну» и стали принимать заказы на выполнение портретов, иллюстраций к книгам и т. п. Искусство они понимали как орудие воспитания и просвещения, как средство осуждения человеческих пороков и несправедливостей окружающей жизни. В 1870 году для пропаганды своего творчества они организовали передвижные выставки картин и сообщество стало называться «Товариществом передвижных выставок», а сами они — «художниками-передвижниками».

Используя приобретенное в стенах Академии техническое мастерство, художники поставили целью воссоздавать реальную жизнь и героем своих произведений сделали обычного, «маленького» человека, с его радостями, бытовыми заботами, горем и болью. Простые люди, современники художников, увидены и освещены добрым, сочувствующим взглядом. Поэтому и у зрителя они вызывают чувство сострадания и уважения. А сколько горя и боли содержали сюжеты из самой жизни! Темами своих картин «передвижники» брали и жанровые сцены, и сюжеты, полные скрытого комизма. Но особенно яркими получались картины, отражающие тяжесть крестьянской доли или разоблачающие мздоимство, душевную черствость и пустоту духовенства и аристократии, жестокость чиновничьей среды — такие, как «Сельский крестный ход на пасхе», «Чаепитие в Мытищах» В. Г. Перова, «Земство обедает» Г. Г. Мясоедова, «Шутники» И. М. Прянишникова. Эти картины были сатирическим обличением социальной несправедливости; они стали новым словом в русской живописи.

Тема «маленького человека» пронзительно остро прозвучала и в русской литературе. Жалкий Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели» открыл дорогу галерее образов «униженных и оскорбленных», «бедных людей» Ф. М. Достоевского. В музыке уже «Титулярный советник» Даргомыжского написан на эту тему, близкую Мусоргскому как никому другому из друзей-композиторов. Развитием этой тематики у него в 60-е годы стали песни «Калистрат» и «Спи, усни, крестьянский сын».

«Калистрат» был написан в 1864 году; поэтический текст Н. А. Некрасова полон горечи и глубокой иронии. Горемыка-крестьянин Калистрат вспоминает материнскую колыбельную песню, обещавшую ему счастливую жизнь, и рассказывает о том, как «сбылись» надежды и предсказания матери. Нищая, полуголодная жизнь; жена, которая «занимается на нагих детишек стиркою»; сам Калистрат, дожидющийся «урожаю... с незапаханной полосыньки, с незасеянной». Эти образы воплощены в спокойной, неторопливой песне. Контраст музыки и текста, с его скрытым драматизмом, создает удивительный по эмоциональной силе эффект. А образ самого Калистратушки, стойчески переносящего тяжелую долю и умеющего иронически «подняться над ней», символизирует образ русского народа.

Позже Мусоргский сам говорил, что некоторые песни 60-х годов стали для него «народными картинками к „Борису Годунову“»; «Калистрат» — именно такой эскиз к громадному живописному полотну будущей оперы.

К сожалению, песня не имела успеха у «старших товарищей» Мусоргского. Кюи писал Балакиреву: «Модинька... сочинил два романса и „Калистратушку“ Некрасова, «Tableau de genre musicale»*. Вот вам и новая музыкальная форма. Все это не лишено хороших поворотов, гармоний, мыслей, но в целом — весьма ерундово». И после смерти Мусоргского, отвечая на письмо Стасова, Балакирев писал о «Калистрате»: «Мне помнится, что я слышал, что есть такой романс у Мусоргского, но что это за

* «Музыкальная жанровая картинка» (фр.).

романс—не помню. Я думаю, что это не должно быть что-либо важное». В таком невнимании проявилось отношение к Мусоргскому как к «младшему».

Тем не менее в музыкальном отношении эта песня весьма интересна. Она развивает жанр, наметенный еще в первом вокальном сочинении Мусоргского «Где ты, звездочка» — песни в подлинном народном стиле, но является более зрелым и мастерским произведением. Ей присущи характерные мягкие гармонические обороты, спокойная, неяркая смена минорных и мажорных опор — черты, свойственные русскому народному музыкальному языку.

Песню «Калистрат» композитор назвал «этюдом в народном стиле», «первой попыткой комизма». Комизм этот по существу — гоголевский «смех сквозь слезы». Не случайно Гоголь был любимым писателем Мусоргского; интонация обнаженного чувства, острой цемящей тоски была близка обоим художникам.

Почти с такой же обличительной силой, как и картины «передвижников», звучит и другая песня Мусоргского — «Спи, усни, крестьянский сын», посвященная матери, Юлии Ивановне Мусоргской, — тоскливая песня о безрадостной, гнетущей крестьянской доле. Текст из драмы А. Н. Островского «Воевода» написан в стиле народных песен. Это тоже колыбельная, но не столь внутренне драматичная, как «Калистрат». Песня построена в двухчастной форме. Первая часть звучит в миноре: в тексте — печально-примиренные сетования на беды «с напастями, да с пропастями, с правежами... да с побоями». Вторая часть — в мажоре — это образ матери, любовно склонившейся над колыбелью: «Белым тельцем лежишь ты в люлечке, твоя душенька в небесах летит, твой тихий сон сам господь хранит...»

Песня «Светик Савишна», сочиненная в 1866 году, была особенно любимой Мусоргским, настолько, что он часто и в письмах подписывался «Савишной», и стиль писем подделывал под язык персонажа этой песни — «скорбного разумом» юродивого.

Произведение было навеяно, как это часто бывало у Мусоргского, реальной бытовой картинкой. На

мызу Минкино, где композитор с 1865 года летом жил в семье брата, приходил юродивый. Случайно Модест Петрович увидел, как этот несчастный объясняется в любви приглянувшейся ему молодухе. Сцена была жалкая и душераздирающая: юродивый, сам стыдясь своего вида и понимая тщету своей мольбы, не мог сдержать себя и трогательно умолял о взаимности.

Слова к песне Мусоргский написал сам. Размер стиха представляет собой типичный для русской народной поэтики «пятисложник». Музыка выдержана в стиле распевного причета. Композитор называл позже «Савишну» произведением, «вылившимся на родных полях и вскормленным русским хлебом». Непрерывное ритмическое движение ровными четвертями, без единой паузы, создает эффект взволнованной, умоляющей, задыхающейся речи. Мелодическая линия приобретает черты той исключительной выразительности интонационного воплощения текста, которая станет характерной чертой стиля Мусоргского: уговаривающие, умоляющие слова звучат на «убеждающих» нисходящих мотивах, а яркие и подчеркиваемые по смыслу — на выпуклых мелодических скачках.

По мнению Римского-Корсакова, именно «Савишна» и «Гопак» (на слова Т. Г. Шевченко) открыли серию гениальных по своеобразию вокальных произведений композитора. И сам Мусоргский очень любил свою «Савишну» и ставил ее в один ряд с такими жемчужинами вокальной лирики, как «Я не сержусь» Р. Шумана, «Двойник» Ф. Шуберта, «Ночной смотр» М. И. Глинки и т. п. «Савишну» трудно называть песней: это настоящая реалистическая сценка. Недаром, как вспоминал Н. И. Компанейский, А. Н. Серов, прослушав ее впервые, «долго молчал, как бы сконфуженный или опасаясь высказать мнение, могущее поколебать авторитет критика, и наконец быстро проговорил: „Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке“».

«Гопак» («Кобзарь») на текст Т. Г. Шевченко был написан Мусоргским в 1866 году. Примечание к вокальной партии — «старик поет и подплясывает» — определяет облик рассказчика, который изоб-

ражает бойкую молодую жену, бранящую старого мужа. «Гопак» — жанровая картинка, решенная в упругом ритме пляски, кое-где подчеркиваемом яркими синкопами, а в более лиричном среднем разделе сохраняющем лишь скрытую пульсацию.

Несмотря на резкие выступления отдельных рецензентов (Н. Ф. Соловьев, А. С. Фаминцын), «Гопак» много и с успехом исполнялся, в частности, певицей Д. М. Леоновой. Одобрил это произведение и Ц. А. Кюи в «Санкт-Петербургских ведомостях», назвав его превосходным и комическим «в том художественно-реальном направлении, которому основание положено г. Даргомыжским».

«Песнь Яремы» — еще одно сочинение Мусоргского на слова Т. Г. Шевченко (из поэмы «Гайдамаки»). Позднее композитор переработал его и назвал «На Днепре».

Одной из самых известных и часто исполняемых песен — а по существу «жанровых сценок» — стал «Семинарист», написанный Мусоргским в 1866 году на собственный текст. Семинарист натужно зубрит латинские слова, а в его голову так и лезут непрощенные мысли о недавнем происшествии — как заглядевшись в церкви во время службы на красавицу-поповну Стешу, получил он потом таску от попа. Особенно комично звучит конец: отчаявшись выучить бесконечно надоевшие латинские глаголы, злополучный семинарист выпаливает их залпом, скороговоркой.

Интересно музыкальное решение текста. Латинские слова семинарист распевает на монотонном речитативе, напоминающем церковное пение. Но когда он вспоминает о «принятом от беса искушении» и красавице Стеше, мелодия становится распевной, живой — и очень характерной: ее угловатый рисунок, с преобладанием широких квартовых скачков, характеризует молодого простоватого семинариста.

Автор не надеялся на возможность напечатать «Семинариста» — ведь в нем нетрудно было увидеть и критический намек на систему обучения семинаристов, — однако друзья (сестры Н. Н. и А. И. Пургольд) смогли издать ноты в Лейпциге.

И тем не менее перевезти через границу отпечатанные экземпляры не удалось — не позволили таможенники. Лишь десять экземпляров удалось добыть Мусоргскому: их он подарил своим самым близким друзьям. И хотя композитор был готов к такому приему своего «Семинариста», он был возмущен — но в то же время и горд. «До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет „Семинариста“ служит доводом, что из „соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился; ибо „несть соблазна мозгам и зело великий пыл от запретов ощущаю“», — писал Мусоргский.

Кстати, аналогичная история была с картинами В. Г. Перова. Выставленные им в 60-е годы «Сельский крестный ход на пасхе», «Чаепитие в Мытищах», «Проповедь в селе» вызвали бурю возмущения среди духовенства и горячий интерес у публики. (В то же время было выставлено грандиозное полотно прославленного и признанного К. П. Брюллова «Осада Пскова», написанное в официальной классической манере, оставившее зрителей совершенно равнодушными.)

В 1867 году Мусоргский закончил крупное оркестровое произведение — музыкальную картину «Иванова ночь на Лысой горе», задуманную и начатую в хоровом варианте в 1860 году, по прочтении драмы Г. Ф. Менгдена «Ведьма».

После сочинения «Хора ведьм на Лысой горе» замысел был на некоторое время отложен; лишь через несколько лет Мусоргский вернулся к нему. Отстоявшись, сочинение пошло очень быстро. Заключительный этап работы был легким и стремительным: партитуру композитор закончил за 12 дней. (Такое долгое «вынашивание» было свойственно Мусоргскому. Он длительное время обдумывал сочинение, ничего не записывая и держа всю концепцию в голове; лишь дав музыкальным идеям обрести форму, он приступал к записи текста.)

«Иванову ночь» Мусоргский очень любил и считал ее своим первым капитальным трудом.

Литературное произведение не стало точной программой сочинения, а послужило лишь толчком для собственной фантазии. В музыке воплотились те народные поверья, которые ему приходилось слышать в детстве. Желая быть точным даже в тех сюжетах, которые относились к области фантастического, он читает в книге М. С. Хотинского «Чародейство и таинственные явления в новейшее время» (Спб., 1866) показания подсудимой, обвиненной в ведовстве и сознавшей перед судом в амурных проделках с самим Сатаной; композитор «настраивается складом шабаша». Он советуется с друзьями о соответствии программы «Ивановой ночи» с сюжетикой народной поэзии и признается: «Для меня очень важная статья—верное воспроизведение народной фантазии, в чем бы она ни проявилась, разумеется, доступном только музыкальному творчеству. Вне этой художественной верности я не признаю сочинение достойным».

Мусоргский задумал симфоническую картину в четырех частях: 1. Сбор ведьм, их толки и сплетни. 2. Поезд Сатаны. 3. Поганая слава Сатане, или Черная служба. 4. Шабаш. Работа над «Ивановой ночью» доставляла Мусоргскому много радости и творческого удовлетворения; закончив сочинение, автор остался доволен результатом. «Форма и характер моего сочинения российски и самобытны»,—писал композитор В. В. Никольскому. А в письме Н. А. Римскому-Корсакову объяснял: «Форма разбросанных вариаций и переключек, думаю, самая подходящая к подобной кутерьме. Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны без немецких переходов, что значительно освежает». «Я вижу в моей греховной шалости самобытное русское произведение, не навеянное германским глубокомыслием и рутиной»,—писал Мусоргский В. В. Никольскому. Тем огорчительнее для него была суровая критика Балакирева, не принявшего это произведение для исполнения в концертах Бесплатной музыкальной школы. Отвечая Балакиреву на предложение переделать сочинение, Мусоргский писал: «...Я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины

и выполненных искренно, без притворства и подражания».

Музыкальный материал симфонической картины был дорог Мусоргскому, и он частично использовал его в 1872 году для коллективного сочинения оперы-балета «Млада» и еще позже в опере «Сорочинская ярмарка». По настоянию Балакирева Мусоргский в 1878 году попробовал переработать симфоническую картину. Римский-Корсаков после смерти Мусоргского собрал все варианты «Ивановой ночи» и составил из лучших, по его мнению, фрагментов музыки фантазию для оркестра; именно в этом варианте она сейчас и исполняется.

В 60-е годы Мусоргский объединил в сборник семнадцать романсов, написанных в период с 1856 по 1866 год: он назвал его «Юные годы». Здесь оказались и самые первые юношеские опыты, и более поздние, зрелые сочинения — «Царь Саул», «Ночь», «Калистрат». Заканчивался цикл колыбельной «Спи, усни, крестьянский сын» и «Песнью балеарца» из «Саламбо». Песни-сценки «Светик Савишна», «Гопак», «Семинарист» в сборник не вошли; это уже не были юношеские пробы.

С 1866 года кружок часто собирался в доме у сестры М. И. Глинки Людмилы Ивановны Шестаковой. Все балакиревцы любили и очень уважали эту женщину, которой много пришлось перенести в жизни. Сначала целью ее была подвижническая помощь брату, которому в его последние годы она практически заменяла мать; после смерти брата пришлось пережить смерть своего последнего ребенка, одиннадцатилетней Оли (с которой по рекомендации Глинки занимался музыкой Балакирев). Но тяжелые удары судьбы не сломили характера маленькой энергичной женщины. Когда миновал период депрессии, последовавшей за нервным потрясением, она с жаром взялась за работу по публикации произведений Глинки. В этом ей помогали Стасов и Балакирев. За искреннее, преданное отношение композиторов балакиревского кружка к ней самой и к памяти ее гениального брата она платила им сердечной привязанностью. Мусоргский особенно ценил ее теплое, материнское отношение к себе;

письма его к Людмиле Ивановне полны то нежнейшей заботливости («голубушка моя дорогая, Людмила Ивановна»,— называет ее ласково Мусоргский), то мальчишеского озорства («благодетельница ты наша, Людмила Ивановна»), то благоговейного уважения («Ваше светлое имя, уже занесенное в летописи искусства, блестит теперь на веки веков в этих летописях достойным, сердечным признанием»).

В доме у Людмилы Ивановны Мусоргский познакомился с Владимиром Васильевичем Никольским, преподавателем истории и русской словесности, профессором и инспектором Александровского лицея. Модест Петрович очень ценил и уважал этого широко образованного человека, замечательного пушкиниста своего времени и большого оригинала в отношении литературного и разговорного стиля: он любил использовать нагромождения архаических оборотов, пародируя старинную славянскую речь. (В этом ему с удовольствием подражал Мусоргский.)

И еще одно новое знакомство переросло у Мусоргского в сердечную дружбу, дающую ему то душевное тепло, в котором композитор так нуждался,— с Осипом Афанасьевичем Петровым, первым и замечательным исполнителем роли Сусанина в опере Глинки, и с его женой, певицей Анной Яковлевной Петровой-Воробьевой, первой исполнительницей роли Вани в «Иване Сусанине». В этой приветливой, искренне расположенной к нему семье композитор показывал свои сочинения, советуясь с супругами Петровыми как с первоклассными музыкантами.

Мусоргский в свои двадцать семь лет, отпустив по примеру Балакирева и Стасова бороду, внешним обликом уже совсем не напоминал гвардейца; он стал солиднее, пополнел и возмужал. «Взрослел» и балакиревский кружок; в 1866—1869 годах, по воспоминаниям Шестаковой, «в кружке царило полное единодушие, жизнь и работа кипела. 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». Авторитет руководителя был по-прежнему велик, хотя «младшие» уже выросли и могли отстаивать свою точку зрения.

В 1866—1867 году Балакирев ездил в Прагу, где руководил постановкой опер Глинки. Друзья с горячим интересом следили за его поездкой — ведь впервые русская опера ставилась за границей. Балакиреву действительно пришлось нелегко, но он со свойственной ему энергией преодолел все трудности. И даже, когда в день премьеры «Руслана» из театра исчезла единственная партитура оперы, он не растерялся и с блеском провел весь спектакль по памяти.

В 60-е годы в России в связи с подъемом национального самосознания сильно вырос интерес к различным национальным культурам, в частности — к родственным, славянским. Была распространена идея панславизма — объединения славянских народностей в одно государство. Заинтересовавшись славянским вопросом, почти каждый из композиторов-балакиревцев отдал дань этому увлечению. Балакирев весной 1867 года написал «Чешскую увертюру», предварительно изучив славянский и мадьярский фольклор; Римский-Корсаков сочинил «Сербскую фантазию». Мусоргский задумал программное симфоническое произведение «Подибрад Чешский»: его воодушевил образ Георгия Подибрада — национального героя, короля Чехии в XV веке, который освободил свою страну от немецкого ига. По записям музыкальных тем можно составить представление об общем плане произведения. Медленное, печальное вступление рисовало, по словам автора, «положение давимой немцами Чехии»; вторая тема, героического характера, связывалась с образом рыцаря-короля Подибрада. Заключительный раздел Мусоргский предполагал построить на торжественно-апофеозном, маршеобразном звучании темы короля Подибрада — победителя врагов родины. Однако симфоническая поэма не была написана. Может быть, Мусоргского охладила резкая критика Балакирева в адрес «Ночи на Лысой горе», а может быть, по мере творческого роста композитор все ближе подходил к своей главной теме творчества — полной драматических событий истории Руси.

Известность композиторов балакиревского кружка росла. В 1867 году на торжественном концерте в

честь славянских делегатов, прибывших на Всероссийскую этнографическую выставку, с большим успехом были исполнены «Чешская увертюра» Балакирева и «Сербская фантазия» Римского-Корсакова. Хор Мусоргского «Поражение Сеннахериба» на байроновский текст был одобрен и исполнен Балакиревым в концерте Бесплатной музыкальной школы. В этом же году были напечатаны первые произведения Мусоргского (если не считать его детскую пьесу «Подпрапорщик-полька») — песни «Отчего, скажи, душа девица», «Светик Савишна» и «Гопак».

Рецензию на «славянский» концерт Стасов закончил восторженными словами: «Дай бог, чтобы наши славянские гости... навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов». С его легкой руки выражение «могучая кучка» сразу же закрепилось за музыкантами балакиревского кружка; позже их стали называть и «кучкистами».

Их противники — критики консервативно-академического толка — с пеной у рта защищали отмирающие, бесплодные традиции и принципы. Борьба мнений в критике между правым и левым крылом музыкантов шла ожесточенная. А когда ситуация сложилась так, что А. Г. Рубинштейн отказался от должности главного дирижера симфонических концертов РМО и дирекции пришлось обратиться за помощью к М. А. Балакиреву — руководителю Бесплатной музыкальной школы, европейски известному и авторитетному музыканту, — противники Балакирева и руководимой им «Новой русской школы» были шокированы и возмущены до глубины души. Балакирев же, приступив к своим обязанностям, поставил дело по-новому. В концертном сезоне 1867/68 года он значительно расширил репертуар, включив в него произведения Листа, Шумана, Берлиоза, Глинки, Даргомыжского, а также молодых русских композиторов — Римского-Корсакова, Чайковского и свои произведения. Кроме того, Балакирев от имени дирекции РМО пригласил Г. Берлиоза для дирижирования циклом симфонических концертов в Петербурге. К этому времени

Берлиоз был уже пожилым, больным человеком; но еще жив был в нем тот дух музыкального бунтаря и новатора, за что его так почитали «кучкисты». Концерты Берлиоза прошли с огромным успехом и произвели глубокое впечатление на молодых русских композиторов.

Балакирев в должности главного дирижера симфонических концертов РМО сыграл большую роль в музыкальной и концертной жизни России.

Отлично понимая это, Мусоргский искренне возмущался нападками и обвинениями в адрес самого Балакирева и его кружка. А поскольку для него было естественнее выражать свои чувства и мысли в музыке, а не в печати, он написал свой первый музыкальный памфлет «Классик» (с подзаголовком «По поводу некоторых музыкальных статей г-на Фаминцына») на собственные слова. Пожалуй, впервые в русской музыке прозвучала острая персонифицированная сатира.

С саркастической усмешкой композитор пародирует фигуру Фаминцына, «защитника» классических традиций, сочиняя музыку в стиле старинного манерного менуэта, со словами «Я прост, я ясен, я скромн, вежлив, я прекрасен». Пасторальное звучание фа мажора, прозрачность фактуры, классически ясные гармонии и по-моцартовски изящные, изысканные мелодические обороты показывают исключительное мастерство Мусоргского в стилизации; здесь он далеко опередил своих современников, и вплоть до С. С. Прокофьева и И. Ф. Стравинского никто не может сравниться с ним в этом отношении.

Точность вокальной интонации при этом остается уникальной: каждое слово, каждый слог воплощен с предельной рельефностью. Очень выразителен и аккомпанемент. Например, на словах «я стыдлив» в сопровождении звучит гармонический оборот со встречным ведением крайних голосов, до смешного наглядно представляющий съезживающееся, сжимающееся движение.

Когда же речь заходит о композиторах «Новой русской школы», музыка становится тревожной и беспокойной; регистр «темнеет». Самое «трагическое» место на словах «в них гроб искусства вижу

я» — там, где в вокальной партии звучит огромный скачок на самую низкую ноту.

Комический эффект производит абсолютная безмятежность начальной темы — «менуэта», возвращающегося в репризе.

Совсем по-иному звучат песни, написанные летом 1867 года, на мызе Минкино. «Стрекотунья-белобока» на текст А. С. Пушкина — это шутивная скороговорка, легкое вокальное скерцо (вспоминается написанная позже в том же роде прокофьевская «Болтунья»). Песни «По грибы» и «Пирушка» написаны на темы крестьянской жизни. «По грибы» (на слова Л. А. Мея) использует распространенный сюжет о старом немилым муже и желанной вдовьей свободе. Песня звучит светло, распевно; мягкие синкопы аккомпанемента напоминают озорное приплясывание.

«Пирушка» (с подзаголовком «Рассказ») на известные слова А. В. Кольцова — «Ворота тесовы растворились, на конях, на санях гости въехали» — звучит спокойно, эпически-повествовательно. Характерная переменность метра (постоянное чередование размеров $\frac{3}{2}$ и $\frac{5}{4}$), типичная вообще для протяжных русских песен, дается здесь не в широкой распевной мелодике, а в ровном, спокойном «рассказе», в степенном движении.

К 1867 году относится начало дружеского сближения Мусоргского с Римским-Корсаковым. Разный склад характеров и творческих индивидуальностей не мешал, а скорее помогал этому сближению, тем более что и общего у них было много — военная карьера в юности, горячее желание заниматься музыкой, постепенное творческое возмужание и иногда — «бунт» против балакиревской опеки. Мусоргский ласково звал Римского-Корсакова «Корсинькой», или «Бурь морских адмиралом».

Вместе с Никольским Мусоргский часто придумывал друзьям разные шуточные прозвища. Стасова он называл «*généralissime*», Бородина — «химическим господином» и «алхимиком», Даргомыжского — «Дарго», «Даргопехом» и «Даргунчиком», сестёр Пургольд — «Пурганцами», а себя — «Мусорянином» и «Савишной». Актерская способ-

ность к перевоплощению и богатство фантазии постоянно бурлили в Мусоргском и часто выливались в своеобразную игру «под маской»: он стилизовал свою речь в характере того персонажа, чью маску он надевал в данный момент. Особенно любима им была «маска Савишны» — в женском роде, с преувеличенными архаизмами, с оттенком юродства, простоватости и комизма. Например, в письме Л. И. Шестаковой Мусоргский пишет так: «Благодетельница ты наша, Людмила Ивановна, — по мужу Шестакова. Очень возгорелась я в лихие морозы упросить тебя, сердечная: дозвожь ты мне показать себя у дому твоём в понедельник божий день, что и день-то опосля светла Христова воскресения. Не неволь себя, родная, пиром почестным, брагой хмельною, а дозвожь с тобой в он день хлеба-соли поделить да чарочку винца откушать, да речью твоей ласковой сердцем болезным побаловать-ся».

Зимой 1868 года серьезно заболел А. С. Даргомыжский; выходить из дома ему было трудно, и балакиревский кружок часто стал собираться у него на квартире. На этих вечерах, помимо всегда интересных, живых обсуждений музыкальных новинок, исполнялись и получали восторженный прием фрагменты из новой оперы Даргомыжского: пятидесятилетний композитор горячо увлекся необычной творческой задачей — сочинить оперу на текст трагедии Пушкина «Каменный гость», не меняя ни слова в пушкинском тексте и поэтому избегая традиционных оперных форм (арий, ансамблей, хоров), в которых неминуемы повторы слов и другие условности. Получилась чистая «музыкальная речь» — опера состояла из одних речитативов! Эта сложная и необычная задача требовала от композитора исключительной точности, яркости интонационных характеристик каждого действующего лица, большой слуховой наблюдательности и композиторского мастерства — чтобы избежать монотонности и постоянно «держат» внимание слушателя.

Но задача была и благодарной: найти новые, нетрадиционные оперные формы, приблизить музыку к реальной жизни — эти святы для передовых

музыкантов цели воодушевляли друзей Даргомыжского не меньше, чем самого автора. Особенно горячо интересовался этой работой Мусоргский. Поиск музыкальной правды был и его задачей; и несмотря на то, что Даргомыжский никогда не давал Мусоргскому уроков композиции, именно его Модест Петрович считал своим «великим учителем музыкальной правды».

Даргомыжский работал с такой молодой и страстной увлеченностью, что уже к апрелю 1868 года завершил две картины «Каменного гостя». Друзья решили исполнить их своими силами. Партии Дон-Карлоса и Лепорелло были поручены Мусоргскому: мастерство и артистизм его исполнения (особенно в комических ролях) были всем известны. Партию Дон-Жуана исполнял сам Даргомыжский. Донну Анну и Лауру пела любимая ученица Даргомыжского Александра Николаевна Пургольд. (Сестры Пургольд — старшая, Александра Николаевна, и младшая, Надежда Николаевна, — были дочерьми старого друга Даргомыжского.) Отличный голос молодой певицы, естественная манера исполнения, обаятельная внешность очаровали всех — и слушателей, и самих исполнителей. Аккомпанировала на фортепиано Надежда Николаевна Пургольд, прекрасно владевшая инструментом. Позже Мусоргский называл ее «наш милый оркестр», а Александру Николаевну — «Донна Анна-Лаура». Дом Пургольдов, гостеприимно раскрывавшийся для талантливой композиторской молодежи, стал вскоре одним из любимых мест встречи кучкистов.

Исполнение сцен из «Каменного гостя» прошло блестяще. Удачный опыт Даргомыжского воодушевил Мусоргского; он решился на эксперимент еще более смелый — положить на музыку не стихотворный текст, а прозу комедии Н. В. Гоголя «Женитьба»! Сюжет «Женитьбы» ему подсказали, как говорил позже композитор, в шутку Даргомыжский и не в шутку — Кюи. Наконец-то, после «Гана-исландца», оставшегося в проекте, и «Саламбо», не доведенной до окончания, Мусоргский нашел близкий ему, русский сюжет, да еще воплощенный в произведении его любимого писателя. И хотя фабула «Же-

нитьбы» не отличалась глубиной и значительностью — в основе ее лежало комическое происшествие из жизни чиновников и мещан, — она давала широкие возможности для создания ярких речевых характеристик действующих лиц, а главное — очень увлекла композитора необычностью задачи. Мусоргский писал Шестаковой: «Ведь успех гоголевской речи зависит от актера, от его верной интонации. Ну, я хочу припечатать Гоголя к месту и актера припечатать, т. е. сказать музыкально так, что иначе не скажешь, и сказать так, как хотят говорить гоголевские действующие лица... Это жизненная проза в музыке, это не пренебрежение музыкантов-поэтов к простой человеческой речи, не одетой в героическую робу, — это уважение к языку человеческого, воспроизведение простого человеческого говора».

Над «Женитьбой» Мусоргский работал так увлеченно, что по завершении первого этапа работы уже не мог слышать никакой речи без того, чтобы мысленно не переключивать ее на музыку.

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

Мусоргский называл свое произведение «разговорной оперой» (*opera dialogué*). Стремление приблизить оперу с ее условностями жанра к реальной жизни, попытка передать в оперном речитативе живую человеческую речь была свойственна тем композиторам, которых принято называть реформаторами, — например, К. Монтеверди (XVII век), К. В. Глюку (XVIII век). Смелый эксперимент осуществил и Мусоргский в опере «Женитьба». Однако для крупной музыкальной формы столь последовательное ограничение выразительных средств одним речитативом могло оказаться губительным. При всей интонационной изобретательности и наблюда-

тельности Мусоргского опера, состоящая только из разговорных речитативов, переставала быть тем, что называлось оперой. В ней не пели, а декламировали. И хотя задачу «музыкальной художественности» Мусоргский не забывал и осознавал отлично, но в конечном результате своего опыта не мог быть уверен. «„Женитьба“ — это клетка,— говорил он,— в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю... Даст бог жизни и сил, крупно побеседую».

Поэтому, сочинив с большим подъемом и вдохновением первое действие «Женитьбы» в четырех картинах (причем сочинение заняло очень мало времени — три месяца летом 1868 года) и уже начиная обдумывать второе действие, Мусоргский все же не стал продолжать эту работу. Он сообщал В. В. Никольскому: «Я написал целый акт музыкальной прозы, окрасил 4-е личности — акт, на мой взгляд, удался, но я не знаю, что будет с тремя актами. Я знаю, что они должны быть хороши, но не знаю, могут ли быть... А сквозь мрак неизвестности я вижу, однако, светлую точку, и точка эта — полное отречение общества от бывших (да, впрочем, и теперь существующих) оперных традиций... Пробивая новый путь, чувствуешь удвоенные силы, а когда сила удвоена... то можно работать и весело работать. Только это обстоятельство сводится на формулу воров: *la bourse ou la vie — la vie ou le drame musicale**. Разумеется, и то и другое, ибо одно без другого немислимо».

Безошибочный инстинкт художника удержал его на грани перерождения оперы в драматический спектакль с музыкой; ведь поиск музыкальной правды мог быть осуществлен без отказа от издавна присущих опере форм — арий, хоров, песен, ансамблей. «Женитьба» для Мусоргского — все же только «этюд камерной пробы», очередной этап работы, «посильное упражнение музыканта... желающего изучить и постигнуть изгибы человеческой речи в том ее непосредственном, правдивом изложении, в каком она передана гениальнейшим Гоголем».

* Кошелек или жизнь — жизнь или музыкальная драма (фр.).

Однако и недооценить эту работу никак нельзя. Законченное первое действие «Женитьбы» стало замечательным образцом жанра редкого и нового не только для того времени, но и для музыки XX века. И хотя оперой в общепринятом смысле слова «Женитьбу» назвать трудно, но в отношении сценичности, живости действия и точности музыкальных характеристик героев произведение стало этапным в творческом пути композитора. Через речитатив Мусоргский смог обрисовать физиономию каждого из действующих лиц — тупого тяжелодума Подколесина, легкомысленного вертуна Кочкарева, угрюмого слуги Степана и трещотки-свахи Феклы.

Исполнение «Женитьбы» прошло в кружке с успехом. Стасов был в восторге от оригинальности замысла; Кюи и Балакирев, не принимая этот опыт всерьез, отдали должное мастерским и ярким музыкальным характеристикам. Исполнителями были сам автор (Подколесин и Степан), А. Н. Пургольд (Фекла) и А. С. Даргомыжский (Кочкарев), который сильнее всех увлекся этой затеей. И не случайно: ведь именно его идея «музыкальной правды» нашла в музыке Мусоргского талантливое воплощение, а опыт «Каменного гостя» — достойное развитие.

О постановке «Женитьбы» на сцене думать не приходилось; да и сам Мусоргский, почувствовав свои силы в передаче живой речи через музыкальный речитатив, хотел писать большое, монументальное произведение.

Между тем работа Даргомыжского над «Каменным гостем» шла успешно и уже подходила к концу; однако и силы композитора угасали. Опасаясь, что не успеет закончить оперу, он попросил Кюи в случае своей смерти довести работу до конца, а Римского-Корсакова — инструментовать оперу. Напряженно работая, Даргомыжский не забывал интересоваться успехами своих молодых коллег. Для исполнения в концерте РМО была принята Первая симфония Бородина, и подготовка к исполнению была связана с трудностями. На репетициях выявились множество ошибок в оркестровых партиях симфонии, допущенных переписчиками. Стала очевидной и недостаточная техническая подготовлен-

ность оркестрантов к исполнению нового, непривычного по стилю сочинения. Первое исполнение симфонии Бородина состоялось 16 января 1869 года. Под управлением Балакирева оркестр справился со своей задачей, и премьера прошла хорошо. Балакиревы очень хотели поделиться с Даргомыжским радостной вестью, но не решились потревожить тяжело больного человека поздно вечером, после концерта. А ранним утром следующего дня Даргомыжского не стало. Умер замечательный музыкант, в доме которого Мусоргский обрел свое призвание как композитор.

Посвящение «Великому учителю музыкальной правды—А. С. Даргомыжскому» стояло в рукописи песен Мусоргского «Колыбельная Еремушки» и «С няней». «Колыбельная Еремушки» написана на стихи Некрасова, но некрасовский текст здесь не звучит с той острой тоской и горькой иронией, как в «Калистрате». Основное настроение здесь— печальная покорность судьбе: «Ниже тоненькой былиночки надо голову клонить, чтобы бедной сиротинушке беспечно в век прожить». Это нежная, мягкая колыбельная, с мерцанием и зыбкой сменой минора и мажора: мать баюкает сына и мечтает о его счастье. Мелодия здесь настолько напевна, а интонации ее столь обобщены и как бы отфильтрованы— в них нет ничего случайного, линия проста и выразительна,— что это произведение звучит как подлинная народная песня.

Осенью 1869 года из-за интриг противников-консерваторов во главе с Фаминцыным и Зарембой Балакирев был отстранен от должности дирижера РМО. Сыграл свою роль здесь и независимый, бунтарский характер Балакирева: он попал в немилость великой княгини Елены Павловны оттого, что с достоинством отказался от поездки за границу (за ее счет) для совершенствования своего музыкального мастерства. Враги балакиревского кружка торжествовали. Однако отставка Балакирева вызвала протест многих видных музыкантов, в том числе Берлиоза, Рубинштейна, Чайковского. Сам Балакирев, полный решимости к борьбе, организовал в сезоне 1869/70 года цикл концертов Бесплатной

школы, причем открыл концертный сезон раньше, чем РМО. Борьба между конкурирующими организациями разгоралась. Но исход ее был предрешен: ведь балакиревская школа была бесплатной и выдержать конкуренцию с щедро субсидируемым Русским музыкальным обществом долго не могла, тем более что разгневанная на Балакирева покровительница РМО, великая княгиня, решила открыть Бесплатные классы хорового пения при консерватории. Учащимся в них были обещаны стипендии (а чтобы переманить певцов у Балакирева, стали даже устраивать для хористов бесплатный чай с бутербродами). Поражение казалось неизбежным. Противники с новой силой ринулись на кучкистов. Профессор Фаминцын, тот самый, которому Мусоргский адресовал своего «Классика», подал в суд на Стасова за клевету в статье «Музыкальные лгуны». Суд оправдал автора статьи, так как на все обвинения Фаминцына он смог представить доказательства обоснованности своих суждений. Правда, за выражение «лгуны», определенное как брань в печати, Стасова оштрафовали на 25 рублей и подвергли домашнему аресту на неделю. Но процесс фактически проиграл Фаминцын, и именно ему пришлось уплатить судебные издержки.

Стасов подал мысль о создании музыкальной сатиры на всю консервативную «немецкую партию», где можно было бы, как в райке, представить различные персонажи — фигуры противников «Могучей кучки»: Фаминцына, Зарембы, Серова и других. Мусоргский загорелся идеей, и «Раек» был написан им уже в июле 1870 года.

Этот своеобразный групповой сатирический портрет Мусоргский строит как традиционно-ярмарочное представление. Сначала «выступает» зазывала-раешник (то есть автор):

Эй, почтенны господа, захватите-ко глаза,
Подходите, поглядите, подивитесь, полюбуйтесь
На великих на господ — музыкальных воевод —
Все здесь!..

Затем звучит присказка в народном духе (под плавную музыку, с монотонным возвращением к одному и тому же басу):

Разливалась реченька на три рукава:
Один рукав леском прошел,
А другой рукав по песочку повернуло...

При сдвиге в новую тональность неожиданно звучит мелодия из генделевской оратории «Иуда Маккавей» со словами о том, что «туманов вечных житель смертным открывать идет смысл таинственный вещей обыкновенных». Это Заремба; именно он учит в консерватории, что «минорный тон — грех прародительский» и что «мажорный тон — греха искупление», проповедуя эстетику средневековья. Музыка стилизована под старину.

После этого на музыкальную «сцену» райка влетает Феофил Толстой, выступающий в печати под псевдонимом «Ростислав», — «Фиф вечно юный, Фиф неугомонный». Его известное всем пристрастие к итальянской опере и примадонне Аделине Патти выражается в пустеньком салонном вальсе, который он распевает на слова «О Патти, Патти! О Па-па-патти! Чудная Патти! дивная Патти!» В конце своего соло, подражая итальянским вокальным каденциям, он поет уже полную бессмыслицу: «Па-па, па-па, ти-ти, ти-ти! Па-па-па-ти! Па-па-па-ти!»

Феофила Толстого сменяет новая фигура: это профессор Фаминцын.

Вот плетется шаг за шагом
Тяжко раненый Младенец,
Бледный, мрачный, истомленный,
Смыть пятно с себя молящий,
Неприличное пятно.

Под звуки собственного романса (здесь Мусоргский процитировал сочинение профессора) он оплакивает свое поражение на суде.

Звуки романса сменяются громоподобными фанфарами (в тексте ремарка: «Из славной оперы „Рогнеда“»). Это Серов.

Вот он! Титан!
Титан, титан!
Вот он мчится, несется, метется,
Рвет и мечет, злится, грозит!

В аккомпанементе стихает грозная буря и, по-немногу «проявляясь», выплывает мотив русской «Барыни»:

На тевтонском букефале,
Заморенном цукунфтистом*,
С пачкою громов подмышкой,
Изготовленных в печатне.
Кресло гению скорей!
Негде гению присесть!..

Однако при всей хлесткости характеристик Мусоргский в «Райке» высмеивал не столько личности, сколько олицетворение пороков в них: в Зарембе — музыкальную схоластику, в Фифе — пошлость и поверхностность, в Фаминцыне — ограниченность, в Серове, талантливом музыканте, попавшем явно в неподходящую для него компанию, — недостатки характера.

А на музыку «Дураковой песни» из «Рогнеды» (на мотив той же «Барыни») «с усердием, во все горло» прозвучало ироническое восхваление Музы Евтерпы — великой княгини Елены Павловны.

По словам Стасова, «Раек» вышел шедевром «талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности... Хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка».

* Цукунфтист — прозвище Серова; слово, производное от немецкого «Zukunft» («будущее») и связанное с пристрастием Серова к музыке Вагнера («музыки будущего», как считал он).

«Борис Годунов»

Какой обширный, богатый мир искусство, если целью взят человек!

*М. П. Мусоргский, из письма к
А. А. Голенищеву-Кутузову*

Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере...

*Автограф-посвящение
М. П. Мусоргского на клавире оперы
«Борис Годунов»*

В одном из писем Мусоргский раскрыл гуманистическую основу своих эстетических воззрений: «Греки боготворили природу, значит, и человека. И великая поэзия и наикрупнейшие художества от того произошли. Продолжаю: человек в лестнице творчества природы составляет высший организм (по крайней мере на Земле), и этот высший организм обладает даром слова и голоса, не имеющим себе равных в земных организмах вообще. Если допустить воспроизведение художественным путем человеческого говора со всеми его тончайшими и капризнейшими оттенками, изобразить естественно, как жизнь и склад человека велит,—будет ли это подходить к боготворению человеческого дара слова? И если возможно самым простым способом, только строго подчиняясь художественному инстинкту в ловле человеческих голосовых интонаций, хватать за сердце, то не следует ли заняться этим? А если при этом можно схватить и мыслительную способность в тиски, то не подобает ли отдаться такому занятию? Без подготовки супа не сварить. Значит: подготовься к сему занятию, хотя бы „Женитьбой“ Гоголя, капризнейшей штукой для музыки, не сде-

лаешь ли хорошего дела, т. е. придвинешься ближе к заветной жизненной цели?» Именно к этой, самой главной для себя цели Мусоргский подошел, начав работу над «Борисом Годуновым».

Осенью 1868 года весь балакиревский кружок увлекся сочинением опер: Бородин обдумывал сюжет «Царской невесты», Кюи заканчивал свою оперу «Вильям Ратклиф»*, Римский-Корсаков начал работу над своей первой оперой «Псковитянка».

Удачным оказался совет В. В. Никольского Мусоргскому писать оперу на сюжет пушкинского «Бориса Годунова».

С одной стороны, композитора вообще всегда интересовали проблемы значительные и глубокие, а исторически переломное время начала XVII века в России было для него захватывающе интересным. (После смерти царя Феодора Иоанновича его вдова — царица Ирина Годунова, сестра Бориса, ушла в монахини. Бориса Годунова, фактически правившего при Феодоре Иоанновиче, венчали на царство. Неустойчивостью его положения как царя воспользовалась Польша: под именем «воскресшего» царевича Дмитрия на Москву стал наступать самозванец, претендующий на царский престол.) Характерно, что действие оперы Глинки «Иван Сусанин» происходит в это же смутное время. И это не случайное совпадение: проявилось единство духа и общность композиторов в подходе к отечественной истории. Кроме того, как сторонник демократических идей 60-х годов, Мусоргский всегда сочувствовал тяжелой крестьянской доле, и период народных волнений и восстаний привлек его как период крупных психологических переворотов в сознании народа.

С другой стороны, заинтересовала композитора и личность Бориса Годунова — царя, желающего блага

* Впоследствии законченная опера была принята к постановке в Мариинском театре и имела кратковременный успех у публики. Однако пресса подвергла сочинение суровой критике (за ходульность романтического сюжета и несоответствие музыкального языка преувеличенному театральному драматизму), и спектакль вскоре был снят с репертуара.

для своего народа, человека, чьи усилия разбиваются о роковую стену равнодушия, противодействия и просто невезения, любящего отца и одновременно преступника, терзаемого угрызениями совести (по трактовке А. С. Пушкина, основывающейся на «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, Борис Годунов был причастен к убийству малолетнего царевича Димитрия, будущего наследника царя Феодора Иоанновича). Образ был глубок и сложен, и характерная для Мусоргского склонность к правдивости и тонкой прорисовке психологического портрета нашла прекрасную почву. Трагическая и мрачная фигура царя Бориса напоминает другого героя, увлекшего Мусоргского десять лет назад,— царя Эдипа. Оба они представляют собой романтический тип мудрого, благородного правителя, преследуемого злым роком и лишь смертью искупающего свою вину. Но если царь Эдип являл собой обобщенный, абстрактный образ, то царь Борис—живее, реальнее; это конкретное историческое лицо, а главное—образ психологически индивидуализированный и, следовательно, глубоко реалистический. Образ Бориса был дорог композитору, и концепция развития его душевной драмы сложилась у Мусоргского настолько крепко и прочно, что первая редакция оперы, заканчивающаяся сценой смерти Бориса как логическим заключением всей драмы, казалась автору убедительной и вполне совершенной и не допускала иных вариантов. (Только по ряду обстоятельств, о которых будет сказано ниже, стала необходимой вторая редакция, где опера заканчивается массовой народной сценой.)

Пушкин трактовал сюжет «Бориса Годунова» как основу для создания реформаторского спектакля, ломающего старые классические каноны французского театра XVII—XVIII веков и утверждающего реалистические, шекспировские принципы на сцене русского театра. В своих заметках Пушкин писал: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый 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». Классический театральнo-сценический принцип единства времени, места и действия был заменен Пушкиным быстрой и динамичной сменой различных сцен. Важным и новаторским моментом в пушкинской пьесе стала трактовка роли народа как действующего лица истории. Не случайно «Борис Годунов» Пушкина был задержан царской цензурой: в год расцвета и кульминации декабристского движения (1825 год) пьеса, ставящая вопрос взаимоотношений царя и народа и разрешающая этот вопрос трагической гибелью царя-узурпатора, никак не способствовала укреплению царской власти. Произведение было напечатано лишь в 1831 году, спустя шесть лет после создания.

Насколько Пушкин отчетливо ощущал созвучность исторического прошлого и современности, настолько и Мусоргский трактовал сюжет как живой и актуальный. В письме к В. В. Стасову он писал, сравнивая прошлое с настоящим: «„Ушли вперед!“ — врешь, „там же“! Бумага, книга ушла — мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось, — там же!.. Прошедшее в настоящем — вот моя задача».

Работать над оперой Мусоргский начал в октябре 1868 года. Конечно, много времени отнимала чиновничья служба в Лесном департаменте (из Главного инженерного управления он был отчислен из штата еще в 1867 году); но творческое горение было настолько сильно, что сочинение шло чрезвычайно быстро, и к маю 1869 года был полностью написан клави́р оперы, а к 15 декабря 1869 года была завершена партитура. Все это время Мусоргский жил полной, творческой жизнью. Окруженный вниманием друзей, Опочининых, у которых он квартировал тогда, постоянно общаясь с товарищами-музыкантами и получая от них горячее одобрение своей музыки к «Борису», композитор переживал, может быть, самое счастливое время жизни —

творческого подъема и светлых, неомрачаемых надежд. Конечно, Мусоргский рассчитывал на постановку новой оперы. И хотя друзья, восхищавшиеся замечательной музыкой, высказывали сомнения по поводу драматургии оперы в целом, автор их сомнений не разделял. Дело в том, что сцены пушкинского «Бориса» при переложении в оперное либретто не могли быть оставлены без изменений. Некоторые из них пришлось укрупнить, другие — сочинить заново. Композитор, увлеченный двумя главными смысловыми линиями хроники — трагедией царя Бориса и трагедией народа, — снял второстепенные мотивы. Боярская интрига отошла на задний план, а польские сцены он вовсе не использовал. Оказался исключенным ряд действующих лиц — в частности игумен Чудова монастыря, князь Воротынский, Басманов, Гаврила Пушкин и другие. Полностью в либретто вошли лишь сцена в келье и сцена в корчме, а также сцена у собора Василия Блаженного (в первой редакции). Чутье психолога и драматурга подсказало Мусоргскому решение сосредоточить, сконцентрировать развитие действия на главном, не расширять арену событий, чтобы глубже раскрыть главную идею — «человек и народ, судьба человеческая и судьба народная» (так писал Пушкин в своих заметках о трагедии).

Опера делилась у Мусоргского на семь картин, составляющих четыре действия. Первая картина — двор Новодевичьего монастыря; народ просит Бориса Годунова принять царство. Вторая картина — Московский Кремль; венчание Бориса на царство. Третья картина — келья Чудова монастыря; в разговоре с летописцем Пименом инок Григорий Отрепьев задумывает назвать себя царевичем Дмитрием. Четвертая картина — в корчме на литовской границе; Самозванец-Отрепьев убегает в Польшу. Пятая картина — царский терем в Кремле; Борис Годунов беседует с детьми; боярин Шуйский рассказывает о Самозванце; Борис испытывает муки и угрызения совести. Шестая картина — площадь у собора Василия Блаженного; Юродивый называет Бориса царем-убийцей; Борис молчит, народ в ужасе расходится. Седьмая картина — заседание боярской думы;

страдания и смерть Бориса. Первая и вторая картины, объединенные по смыслу мотивом венчания на царство, составляли первое действие оперы; третья и четвертая, где возникает замысел Самозванца,— второе; пятая картина, где Борис впервые сталкивается с известием о Самозванце — «Димитрии», — третье действие; шестая и седьмая картины, открыто обнажающие трагический конфликт Бориса с народом и его внутренний разлад, являлись убедительной развязкой драмы.

Такая драматургия вызвала у товарищей Мусоргского возражения. Стасов, например, считал, что композитор непозволительно сузил трагедию Пушкина; друзья-композиторы советовали ввести польский акт (как в «Иване Сусанине» Глинки) и расширить оперу. Но Мусоргский спорил и защищал свое произведение, как мог; он чувствовал, что его трактовка цельна и убедительна. Стасов писал Балакиреву: «Мусоргский уперся со своим „Борисом“. Хорошо, говорит, да и только, хоть кол на голове теши». Та сконцентрированность на центральном образе, которую ему ставили в вину, была выражением склонности композитора к тончайшему анализу душевных переживаний человека, способности его к психологически достоверной передаче всей глубины сильных человеческих страстей — того, что стало так характерно для эпохи позднего романтизма.

Осенью 1870 года композитор представил свою оперу комитету капельмейстеров и дирижеров Мариинского театра, который должен был решить вопрос о ее постановке. Решение комиссии было отрицательным. Одной из причин отказа было отсутствие центральной женской роли, а также преобладание ансамблей над сольными номерами — иначе говоря, нетрадиционность и новизна оперы! Мусоргский был глубоко потрясен этим отказом; после огромного напряжения и творческого взлета падение было столь болезненно! Друзья стали убеждать композитора ввести польский акт с женской ролью (исполнительницей предполагалась замечательная певица, большой друг балакиревского кружка Юлия Федоровна Платонова) и вообще расши-

ритель оперу. Мусоргскому пришлось пойти на компромисс: слишком дорога ему была судьба «Бориса Годунова». Переработка, то есть вторая редакция оперы, вскоре снова сильно захватила композитора. К тому же он не пассивно воспринял советы товарищей, а загорелся психологической задачей — сплести любовную линию Самозванца и Марины Мнишек с линией иезуитской интриги. Кроме того, отличный совет дал Никольский: закончить оперу не смертью Бориса, а массовой народной сценой с многозначительным окончанием. У Пушкина его знаменитая заключительная ремарка «народ безмолвствует» полна глубочайшего смысла: ужаснувшись зверской расправе бояр над детьми Бориса Годунова, народ молчит, несмотря на приказ бояр славить Самозванного царя Димитрия (этого Лжедмитрия и поляков народ скоро возненавидит еще больше, чем Бориса). Во второй редакции оперы последние слова Мусоргский поручает Юродивому как «гласу народа»: «Скоро враг придет и настанет тьма, темень темная, непроглядная; горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд, голодный люд...» Но если у Пушкина народ еще не мыслит о бунте, то у Мусоргского в финале оперы он предстает уже в неудержимости стихийного движения. Такое окончание действительно было удачным для нового варианта. Оно давало иную, более определенную акцентировку в развитии драматургической линии народных сцен и являлось выразительной концовкой всей оперы.

Сочиняя вторую редакцию «Бориса Годунова», Мусоргский использовал и те наброски, которые не вошли в первую редакцию, и совершенно новые эпизоды, навеянные бытовыми деталями, почерпнутыми из «Истории» Карамзина (в частности, рассказ царевича Феодора о попугае во втором действии; игра в хлест; сцена с курантами), и — с соответствующими изменениями — фрагменты, сочиненные раньше для оперы «Саламбо» и музыки к «Эдипу». Например, молитва Саламбо использована в молитве умирающего Бориса, славление Молоха — в прославлении Самозванца в сцене под Кромами, любовная лирика Мато — в любовной сцене у фонтана.

С большим удовольствием выписывает Мусоргский фигуру иезуита Рангони — хитрого, вкрадчивого интригана, играющего на честолюбии польской красавицы Марины Мнишек. «Иезуит не дал спать две ночи сряду, это хорошо — я это люблю, т. е. люблю, когда так сочиняется», — пишет композитор Стасову. Снова его привлекает сложность и многоплановость человеческого характера.

Новая партитура продвигалась очень быстро. Была практически заново создана сцена в тереме (в первой редакции — пятая картина): включение в нее «Песни про комара» (ее поет мамка), игры в хлест (Феодор и мамка), рассказа Феодора о попке значительно расширило сцену, и при этом существенно изменилась музыка центрального монолога Бориса «Достиг я высшей власти». Для характеристики поляков Мусоргский, по примеру Глинки, использовал танцевальные жанры — мазурку, полонез.

В это время Мусоргский особенно сблизился с Римским-Корсаковым. С осени 1871 года они даже поселились вместе, на Пантелеймоновской улице. Несходство характеров и общий род занятий — композиция — им не мешали: с утра до полудня роялем пользовался Мусоргский, а Римский-Корсаков что-либо переписывал или оркестровал; после 12 часов Мусоргский уходил на службу, и за рояль садился Римский-Корсаков. Кроме того, два раза в неделю Римский-Корсаков уходил в консерваторию: летом 1871 года композитор был приглашен преподавать в Петербургской консерватории сочинение и инструментовку; он вышел в отставку и с радостью принял это предложение. Творческие планы музыкантов были сходными. В это время Римский-Корсаков писал свою «Псковитянку» на сюжет из русской истории — как и «Борис Годунов». Друзья обменивались мнениями и помогали друг другу. Мусоргский, в частности, как уроженец Псковской губернии, сочинил для либретто «Псковитянки» величальную песню Грозному в народном духе:

Из-под холмика —
Под зеленого
Быстра реченька
Прокатилась...

Позже Римский-Корсаков вспоминал: «Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов». А Бородин отмечал, что они «были диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам: один как бы служил дополнением другому и влияние их друг на друга вышло самое полезное».

К весне 1872 года новая партитура оперы «Борис Годунов» была завершена. Теперь опера делилась на пролог и четыре акта, составляющие вместе девять картин. Пролог состоял из двух картин: первая—у Новодевичьего монастыря, вторая—в Кремле (венчание на царство). Первое действие также делилось на две картины: первая—сцена в келье и вторая—в корчме. Второе действие—в царском тереме в Кремле—было развернуто, состояло из ряда сменяющих друг друга сцен и на картины не делилось. Третье, «польское» действие состояло из двух картин: первая—уборная Марины Мнишек в Сандомире, вторая—сцена Марины Мнишек и Самозванца в саду у фонтана. Четвертое, последнее действие составляли также две картины: первая—в боярской думе, заканчивающаяся смертью Бориса, вторая—сцена народного восстания под Кромами.

Новый вариант оперы получился полнее, шире первоначального; он приобрел широту исторической панорамы, драматургическую рельефность в развитии трех главных линий: душевной драмы преступного царя, роста народного недовольства и вызревания политической интриги Самозванца и поляков. Все эти линии стремительно развиваются. Уже первое появление Бориса на сцене, символически начинающееся словами «Скорбит душа», служит исходной точкой для развертывания его трагедии, оканчивающейся смертью. И хотя центральный монолог Бориса «Достиг я высшей власти», написанный Мусоргским на собственный текст, несколько отличается от пушкинской трактовки образа (у Мусоргского на первый план выведены муки совести страдающего царя-преступника; образ царя как властителя и политика несколько затушеван), динамика образа получается стремительной и сценичной. Линия раз-



Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов

«... Поэт граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов... меня утешает и художественною натурою и симпатичными мозгами... После Пушкина и Лермонтова я не встречал того, что встретил в Кутузове... Он хороший сам себе судья (Балакирев говаривал «внутренний критик»), как и должен быть настоящий художник...»

М. П. Мусоргский



М. П. Мусоргский, 1873 год

Е. И. Збруева в опере «Хованщина», 1917 год





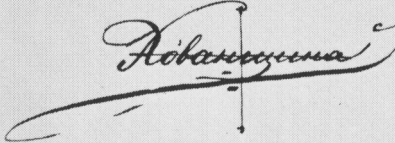
Владимир Васильевич Стасов

Почтенному Владычеству Восточного Консида
вот пожелал бы видеть, что вышло из рукописей.

15 июля 1872 года

Мусоргский

Хованщина



картина музыкальная драма

в пяти действиях

М. Мусоргский

Материалы

1. Материалы для оперы «Хованщина» в
Харьковском Г. Мусоргский (Москва 61.)
2. Записки Г. А. Мусоргского о «Хованщине»
Митрофанов, Харьков
3. Материалы для оперы «Хованщина»
4. Записки Николая Васильевича Тургенева
5. Записки Николая Васильевича Тургенева (Москва 61.)
6. Записки Николая Васильевича Тургенева (Москва 61.)
7. Записки Николая Васильевича Тургенева (Москва 61.)
8. Записки Николая Васильевича Тургенева (Москва 61.)

М. Мусоргский
15 июля 1872 года

Автограф Мусоргского: посвящение оперы «Хованщина»
В. В. Стасову, 1872 год



Эскиз художника А. М. Васнецова к опере «Хованщина»: Скит в лесу. Русская частная опера, 1897 год «...Декорации А. М. Васнецова к «Хованщине» обладали своеобразным эпическим обаянием, погружали в исторически достоверную обстановку жизни Москвы XVII столетия... На одной из репетиций Мамонтов сказал: «Надо пойти к нашим теперешним старообрядцам, посмотреть, как они живут, поближе заглянуть, прикоснуться к этим людям»... И вот режиссеры, некоторая часть исполнителей, в том числе и Шаляпин, отправились на окраину Москвы, в село Преображенское, в единоверческую церковь, где шло богослужение по старинным обрядам... Это стремление „учиться у жизни“ было важной чертой деятельности Мамонтовской оперы».

М. Н. Пожарская. «Русское театральное-декорационное искусство» (1970)

Афиша постановки оперы «Хованщина» в Русской частной опере, 1897 год



РУССКАЯ ЧАСТНАЯ ОПЕРА

(ТЕАТРЪ СОЛОДОВНИКОВА).

Въ Среду, 12-го Ноября,

представлено будетъ въ первый разъ въ Москвѣ:

ХОВАНЩИНА.

Народная музыкальная драма въ 5-ти дѣйств., М. П. Мусоргскаго,
оркестровка Н. А. Римскаго-Корсакова.

Дѣйствие 1-е: „Донесъ“. Дѣйствие 2-е: „Соперники“. Дѣйствие 3-е:
„Стрѣлочное гнѣздо“. Дѣйствие 4-е: „Смерть Хованскаго“.
Дѣйствие 5-е: „Самосожгатели“.

Дѣйствующія лица:

Князь Иванъ Хованскій	г. Беллевичъ.
Князь Андрей Хованскій	г. Илюзецкѣвъ.
Князь Василій Голицынъ	г. Карлинь.
Бояринъ Шаховитый	г. Соколовъ.
Василій Корень, старецъ	г. Шаляпинъ.
Марья, молодая вдова	г-жа Седюкъ.
Сусанна, старица	г-жа Рубинская.
Подьячій	г. Касиловъ.
Эмжа, дѣвушка изъ Нѣмецкой слободы	г-жа Антонова.
Вардановѣвъ, приближенный князя Голицына, г. Буренинъ.	
Кузька, стрѣлецъ	г. Левадовскій.
	г. Кедровъ.
	г. Брѣви.
Стрѣльцы	г. Александровъ.
	г. Сабанинъ.
	г. Зиновьевъ.
Стрѣльщица	г. Сабанинъ.
Стрѣльцы, скитныя дѣвушки, персидскія рабыни, Петровскіе потѣшныя, бѣдные московскіе люди—сторонники Хованскаго.	

Время дѣйствія 1682 года—въ Москвѣ.

Новыя декорации художниковъ К. Коровина, С. Малютина, по
эскизамъ художника А. М. Васнецова.

Дѣйствие 1-е: Красная площадь. Дѣйствие 2-е: Лѣтній кабинетъ
князя Голицына. Дѣйствие 3-е: Стрѣлочная слобода. Дѣйствие 4-е:
Трапезная палата князя Ивана Хованскаго. Дѣйствие 5-е: Смитъ въ
Сосновомъ бору.

Новыя историческіе костюмы, также и декорации собственныхъ
мастерскихъ, по эскизамъ художника А. Васнецова, парики
г. Сильвана.

Въ 4-мъ дѣйствіи танцы „Персидскъ“ исп. г-жа Терюлганъ
и кордебалетъ.

Капельмейстеръ Е. Зеленинъ.

Начало оперы въ 8 час. вечера.

Касса открыта ежедневно съ 10 ч. утра до оконч. спектакля.

Въ Четвергъ, 13-го Ноября, предст. будетъ: ОПРЧНИИИЪ.
Опера.





Беглый московский люд

Эскиз художника М. В. Кожина к опере «Хованщина»
в постановке Частной оперы Зимины.
Москва, 1906 год

Эскизы художника К. А. Коровина к опере «Хованщина»
в постановке Большого театра, 1912 год: Стрельцы





Эскиз художника Ф. Ф. Федоровского к опере «Борис Годунов». Большой театр, 1927 год



Эскиз художника К. А. Коровина к опере «Хованщина»: Стрелецкая слобода, 1912 год
«Основные качества дарования Коровина проявились уже в Мамонтовской опере... В самом ударе коровинской кисти были укрупненность, приподнятость, отвечающие масштабности и приподнятости театрального зрелища. Эмоциональная живопись Коровина в своем богатстве красок, ритмов, переходов света и тени поистине могла быть «музыкой для глаз».

М. Н. Пожарская. «Русское театрально-декорационное искусство» (1970)

Ф. И. Шаляпин в роли Досифея. 1917 год

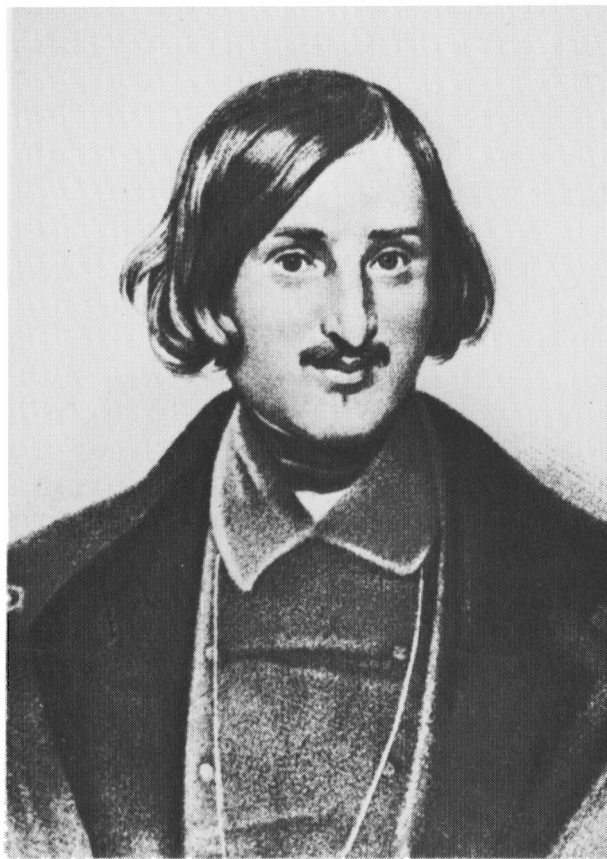




Анна Яковлевна Воробьева-Петрова — первая исполнительница роли Вани в опере Глинки «Иван Сусанин», большой друг Мусоргского; принимала участие в создании сценария оперы «Сорочинская ярмарка»



Осип Афанасьевич Петров — замечательный русский певец. Мусоргский называл его «титаном, вынесшим на своих гомерических плечах почти все, что создано в драматической музыке, — начать с 30-х годов XIX века...»



Николай Васильевич Гоголь

вития образа народа также очень убедительна: от тупой покорности приставам (в первой картине пролога) до мощного стихийного взрыва (в финальной сцене под Кромами). А линия интриги Самозванца показана буквально от самого рождения коварного замысла (сцена в келье, где Григорий Отрепьев расспрашивает летописца Пимена об убиенном царевиче Димитрии) до торжественного въезда Лжедмитрия в Кромы. Переплетение этих линий с убедительностью подлинно жизненной ситуации венчается финалом оперы, где против Бориса восстает все: и собственная совесть, и бояре во главе с Шуйским, считающие Бориса выскочкой и узурпатором, и Самозванец, жаждущий власти и могущества, и народ, стихийно протестующий против царя.

Такое строение оперы вызвало полное одобрение друзей Мусоргского. Бородин, например, 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... 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...»

Действительно, вторая редакция стала новым шедевром русской музыки. Талант Мусоргского развернулся во всю ширь — в воплощении и трагедийности, и комизма, и любовно-лирических сцен. Практически впервые после глинкинского «Сусанина» образ русского народа получил столь полную, глубокую, детализированную характеристику. Музыкальному языку оперы свойственна народность в самом истинном, глубинном понимании: в народных сценах мелодии Мусоргского кажутся подлинными, цитированными, настолько точно схватил композитор суть выразительности русской песни. В опере есть и цитаты; например, в сцене под Кромами бродячие монахи Варлаам и Мисаил входят на сцену, выпевая слова на мотив старинного былинно-

го сказа «О Вольге и Микуле», а в буйном хоре «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» Мусоргский использует текст народной песни, сообщенный ему писателем Д. Л. Мордовцевым; средняя часть этого хора «Ой, ты сила, силушка, ой ты, сила бедовая» звучит на мотив удалой плясовой народной песни «Заиграй, моя волынка». Цитатой является и величальная песня «Не сокол летит по поднебесью», которой народ «величает» связанного боярина в финальной сцене. Но главное, конечно, не в количестве использованных композитором народных мелодий, а в самом складе, строе музыки. Тема вступления к опере, например,— это же настоящая русская песня, протяжная и печальная, с характерной неторопливостью и мелодической распевностью, гармоническим богатством и ладовой переменностью минора и мажора, спокойным и свободным движением, самым строем лирически напевных интонаций. Ее вариационное развитие (также типичное для русских протяжных песен) приводит к мощному нарастанию: таким образом, подобно эпиграфу, она предвосхищает линию развития народной драмы в опере.

Замечательным новаторским приемом было разделение хора в массовых сценах на группы и выделение реплик, содержащих остро характерные интонации народного говора— у Митюхи, 1-й бабы, 2-й бабы и т. п. Получилось то, что в современном кинематографе называют мелким и крупным планом; возникает ощущение, с одной стороны, цельности и единства образа (не только забитого и обнищавшего, но и— в финале— сильного и страшного в неуправляемой стихийности), а с другой стороны— эффект реалистической детализации, когда надвигающийся «крупный план» высвечивает живые, индивидуализированные лица.

Ведущие персонажи из народа у Мусоргского так типизированы, что являются своеобразными обобщениями-символами. Так Варлаам олицетворяет силу, мощь народа, Юродивый— совесть народа.

Ни в одной из русских опер образ народа не был раскрыт так любовно, реалистически-достоверно и художественно-совершенно. В этом отношении Му-

соргский глубже других почувствовал дух «Сусанина»; он смог создать произведение, в котором на новой художественной высоте воплотил глинкинскую идею народности, показав образ народа в динамике развития.

С той же степенью достоверности и жизненной правды, но совсем иными средствами рисует композитор образ Бориса Годунова; его характеризуют несколько различных тем. Тема скорбных размышлений, впервые звучащая на словах «Скорбит душа», появляется несколько раз и в дальнейшем — там, где по сценической ситуации царь возвращается к мрачным мыслям и предчувствиям. Совсем иначе, мягко и лирически-светло звучит обращение Бориса к дочери (впервые — во втором действии); плавное движение мелодии, с мягкими, «слабыми» ритмическими окончаниями передает умиротворенное и спокойное его настроение. Повелительно-царственных обращений в речи Бориса сравнительно немного: это несколько реплик с характерными волевыми интонациями восходящих скачков в сцене коронации («А там сзывать народ на пир...») и в сцене боярской думы («Я созвал вас, бояре... на вашу мудрость полагаюсь»). Широкая и величественная тема Годунова-царя впервые появляется в его монологе, во втором действии. При характеристике Бориса в палитре красок у Мусоргского преобладают темные тона: низкий регистр сопровождения, тяжеловесный, размеренный ритм басов, мрачные гармонии, минорные тональности.

Рядом с трагическим образом царя Мусоргский вывел «комические» персонажи — например, Варлаама и Мисаила (комизм здесь своеобразный; композитор писал: «Варлаам с Мисаилом... вызывали смех, пока не показались в сцене „бродяг“: тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди»). После глубочайших по эмоциональной силе монологов Бориса следуют бытовые эпизоды (рассказ Феодора во втором действии). Соединение на сцене различных, часто полярно противоположных жизненных ситуаций и настроений придает опере поистине шекспировскую реалистическую силу.

Первая картина пролога представляет двор Новодевичьего монастыря под Москвой, где находится Борис Годунов. Народ, сгоняемый приставами и под их угрозами упрашивающий Бориса Годунова принять царскую власть, по сути дела даже не понимает, что происходит. «Митюх, а Митюх, чего орем?» — спрашивает один другого. «Вона, почему я знаю!» Ремарка Мусоргского: «Движения народа вялы, походка ленивая... иные, преимущественно женщины, заглядывают за ворота монастыря; другие шепчутся, почесывая затылки». Когда на сцене появляется пристав, на печальную распевную тему вступления, символизирующую образ бедствий народа, накладывается новая, тупо-тяжеловесная, «долбящая» тема — тема гнета, принуждения. Понукаемый приставом, народ опускается на колени и начинает хор-мольбу «На кого ты нас покидаешь, отец наш», в стиле народных плачей-причитаний. Когда пристав уходит, хор замолкает; возникает живой диалог между отдельными лицами и группами народа, ярко контрастирующий показной заунывности хора. Происходит перебранка двух баб, переходящая в ссору, которую прерывает появление пристава. Снова народ «заводит» свою песнь-мольбу, теперь уже «во всю мочь» (авторская ремарка), с постоянно, непрерывно звучащим аккомпанементом темы гнета — «энтузиазм по принуждению».

Выходит думный дьяк Щелкалов. Его короткое ариозо — рассказ о бедствиях Руси и отказе Бориса Годунова от царствования — выразительно и скорбно.

Яркий музыкальный контраст образует с ним светлый, легкий хор калик перехожих, также сетующих на «смуту русскую да безналичие», раздающих ладанки и призывающих к богу; хор исполняют мальчишки, сопрано и альты. Певчие уходят к монастырю.

Вторая картина пролога начинается великим колокольным звоном; на площади в Московском Кремле бояре и народ величают принявшего царство Бориса Годунова. Звучит подлинная народная тема «Уж как на небе солнцу красному слава, слава». Народ поет снова по приказу: в сопровожде-

нии все время слышна тема пристава из первой картины.

В центре второй картины пролога — ариозо Бориса; это его первое высказывание. Уже здесь чувствуется разлад героя и с самим собой, и с боярами, и с народом: сумрачный тон ариозо ярко контрастен обрамляющим его светлым гармоническим краскам. Мелодическая линия в партии Бориса речитативна и благодаря этому рельефно воспроизводит, «рисует» в музыке смысл каждого его слова. Например, при обращении к богу («О праведник, о мой отец державный! Воззри с небес на слезы верных слуг...») мелодия — как бы вместе с мыслью Бориса — устремляется вверх, к наивысшему, кульминационному звуку ариозо. А на словах «Теперь поклонимся почившим властителям Руси» происходит ладотональное «осветление», особенно выпуклое после сумрачного начала. Славление с колокольным звоном обрамляет сцену коронации Бориса.

Первое действие открывается сценой в келье Чудова монастыря. Главное действующее лицо — летописец Пимен. (В пушкинской хронике Пимен появляется лишь один раз; в опере партия Пимена содержит два развернутых эпизода-монолога, весьма существенно влияющих на развитие событий.) Мертвое движение шестнадцатыми в оркестре рисует пишущего монаха. Другая тема Пимена на словах «Минувшее проходит предо мной...» — спокойного, величавого характера. В разговоре с Григорием Отрепьевым Пимен вспоминает о царствовании Ивана Грозного, о сыне его Феодоре Иоанновиче и о преступлении Бориса, убийцы царевича Димитрия. Когда на вопрос Григория: «Каких был лет царевич убиенный?» летописец отвечает: «Он был бы твой ровесник и царствовал», — у беглого монаха и возникает идея, определяющая начало драматургической линии Самозванца.

Роль Пимена не только как монаха-летописца, но как обличителя, воплощающего «глас народа», подчеркивает заключительная реплика Григория:

Борис, Борис! Все пред тобой трепещет.

Никто не смеет и напомнить

О жребии несчастного младенца.

А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет,
И не уйдешь ты от суда людского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Вторая картина первого действия — это сцена в корчме на литовской границе, куда приходят странствующие монахи Варлаам и Мисаил с присоединившимся к ним Григорием Отрепьевым, сбежавшим из монастыря и пробирающимся в Литву (то есть Польшу). Действие начинается игривой песней Хозяйки корчмы «Поймала я сиза селезня». Необычайно яркими, сочными мазками вырисована фигура Варлаама — центральная в этой картине (и вообще в опере гораздо более развитая, чем у Пушкина); бродячие монахи — не эпизодические лица, а колоритные выразители духа народа. Песня Варлаама «Как во городе было, во Казани» полна неумной силы и удал. Это живой, захватывающий рассказ, с картинной ясностью живописующий взятие Казани Грозным. Используя типичную для русских песен куплетную форму, Мусоргский в каждом куплете варьирует фактуру оркестрового сопровождения, иллюстрирующего текст.

Замечательной находкой композитора стала реалистическая двуплановость следующей сцены: подвыпивший Варлаам сквозь полудрему напевает песню «Как едет ён», в то время как Григорий расспрашивает Хозяйку корчмы о дороге в Литву.

Неожиданно в корчму заглядывают пристава; они ищут бежавшего монаха-самозванца. Подозревая в Варлааме беглеца, которого им велено изловить, они, не умея читать, сами дают прочесть указ иноку Григорию. Читая, Григорий изменяет перечисленные в нем собственные приметы и, глядя на Варлаама, описывает его внешность. Пристава бросаются на Варлаама, но он отбрасывает их и, мгновенно протрезвев, читает медленно и по складам — «коль дело до петли доходит». Этот запинающийся речитатив (Варлаам читает по одной букве и с трудом складывает их в слоги) захватывает реалистичностью отражения ситуации в музыке. Чем дальше Варлаам читает, тем легче и ровнее становится его речь. А рост общей напряженности

выражается в постоянно и постепенно восходящей линии мелодии. И когда Варлаам, всмотревшись в Григория, произносит: «Да это уж не...», тот замачивается ножом и выскакивает в окно.

Второе действие оперы происходит в царском тереме в Кремле. Дочь Бориса Ксения оплакивает погибшего жениха. Чтобы развеять ее горе, мамка заводит шуточную простенькую песню про комара; царевич Феодор затевает игру в хлест. Вошедший Борис ласково обращается к дочери, а затем с интересом слушает восторженный рассказ Феодора, рассматривающего карту-чертеж земли Московской. Следующие за их диалогом речитатив и ария Бориса являются самой развернутой его характеристикой в опере. Оркестровое сопровождение здесь гораздо более развито, чем в первом ариозо в прологе. Оно тесно связано с текстом: при мысли о детях, о Ксении фактура становится нежной и прозрачной (струнный квартет). Основной же фон — это тревожная ритмическая пульсация, резкие динамические акценты на остро диссонирующих звуках. Мелодическая линия округла и пластична; она передает душевный облик благородного и страдающего человека, истерзанного сомнениями и угрызениями совести. В коде, заключающей арию, впервые возникает образ кошмаров Бориса: ползущие хроматические ходы аккомпанемента с настойчивостью рисуют неотвязность мысли о совершенном убийстве («И даже сон бежит, и в сумраке ночи дитя окровавленное встает... Очи пылают, стиснув ручки, молит пощады... И не было пощады!»).

Следующий за арией диалог с боярином прерывается рассказом Феодора о происшедшей за сценой истории с попугаем. Этот вставной номер временно разряжает напряженность и драматический накал арии Бориса. Но последующий разговор с хитрым и двуличным Шуйским, полным ложной озабоченности и показного сочувствия царю, на престол которого претендует Самозванец («Король, паны и папа за него!»), снова возвращает царя к мрачным мыслям и подозрениям. А когда Шуйский, по просьбе Годунова, с садистски-документальной точностью описывает картину произошедшего убийства, смакуя

ужасные подробности, муки Бориса достигают апогея. Начинают бить часы с курантами; ему чудится призрак убитого царевича. С непревзойденным мастерством Мусоргский воплощает в музыке душевные переживания царя. Преследующий его образ царевича Димитрия прорисовывается нежнейшим дрожащим призрачным тремоло на фоне зыбкой, «безжизненной» гармонии.

Третье действие — «польское» — содержит две картины. Первая картина представляет собой уборную Марины Мнишек в Сандомире. Марина за туалетом, девушки развлекают ее песнями.

Поскольку интерес композитора был сосредоточен на исторической драме русского народа и драме Бориса, музыка третьего действия (сочиненная как одно из условий постановки оперы) гораздо менее значительна и интересна. Однообразен ритм краковяка, сопровождающего весь хор сандомирских девушек; столь же навязчив и ритм мазурки, пронизывающий арию Марины, которая скучает в окружении сонма князей, графов и панов вельможных. Она лелеет честолюбивые планы сесть царицей на престол царей московских. В последующей сцене с иезуитом Рангони, предлагающим Марине обольстить Самозванца и «провозвестить еретикам-москалям веру правую», то есть католичество, музыка объединяет ползущие хроматические ходы в партии Рангони с почти безостановочным триольным ритмом в партии Марины.

Вторая картина третьего действия — это восхитительный ноктюрн с любовным дуэтом Марины и Самозванца. Декорация представляет ночной сад с фонтаном, летней лунной ночью, в замке Мнишков в Сандомире. Появление Самозванца на сцене «иллюстрируется» в оркестре его темой, представляющей собой более развернутый вариант темы царевича Димитрия (впервые появившейся в первом действии, в диалоге Пимена с Григорием Отрепьевым). Разговор Самозванца с выскользнувшим из-за угла замка Рангони прерывает выход гостей; звучит Польский (полонез) с хором. Пышная, блестящая музыка полонеза написана в характерном для польской народной музыки ладу, свежо и ярко

звучащем; сочность, красочность гармонических сопоставлений предвосхищает прокофьевский стиль.

И вот наконец выходит Марина Мнишек. Она с насмешкой выслушивает мольбы Самозванца и, только распалив гордость и честолюбие Лжедмитрия, «меняет маску». Их речитатив-разговор переходит в пленительный дуэт «О царевич, умоляю» — образец открытой любовной лирики, не столь частой в творчестве Мусоргского. Томление, нега, страсть воплощены в замечательной мелодии дуэта, объединяющего партии Марины и Самозванца.

Четвертое действие во второй редакции оперы содержало сцену в боярской думе (смерть Бориса) и — вместо сцены у собора Василия Блаженного — сцену под Кромами. Сцена же у собора Василия Блаженного, в которой показан очень важный этап в развитии образа народа — начало брожения, тайная ненависть к Борису, царю-преступнику, и ожидание «спасителя», Самозванца, подошедшего уже под Кромы и громящего Борисовы полки, — во второй редакции была снята. Лишь эпизод Юродивого с мальчишками из нее был перенесен в сцену под Кромами. В современной постановке сцена перед собором Василия Блаженного открывает четвертое действие; и уже после нее следуют сцена в боярской думе и сцена под Кромами.

Оркестровое вступление создает настроение ожидания и настороженности; пиццикато струнных звучит как неуверенные шаги, изредка прерывающиеся остановками. Толпа обнищавшего люда бродит по сцене, переговариваются между собой группы народа и отдельные мужики — в том числе и Митюха (из пролога). Они ждут Самозванца «на смерть Борису и Борисовым щенкам»: их неосторожные речи останавливают старики: «Аль дыбу да застенки позабыли!»

На сцену вбегает Юродивый, за ним толпа мальчишек. Они дразнят его и отнимают копеечку; он плачет. Когда из собора выступает царское шествие, голодный народ начинает жалобную — в духе плача-причитания — мольбу о хлебе: «Кормилец-батюшка, подай Христа ради...» Однако народ уже не только молит, но и требует: от тихой

звучности хор постепенно разрастается в мощный вопль: «Хлеба! Хлеба!»

Сцена замечательна и тем, что здесь впервые сталкиваются две драматургические линии — царя Бориса и народа. Выразителем мысли народа становится Юродивый — в его речи, кажущейся бессмысленной, есть интуитивное ощущение правды. И когда Юродивый отказывается молиться за Бориса («Нельзя молиться за царя Ирода»), народ в ужасе расходится, оглядываясь на свиту Бориса. Роковое непонимание между царем и народом достигло кульминации.

Декорация сцены в боярской думе рисует Грановитую палату в Кремле. Бояре выступают за поимку и страшную казнь Самозванца. Входящий Шуйский рассказывает им о непонятных и безумных страхах царя Бориса. Как бы подтверждая это, со словами «Чур, дитя» входит Борис; только после обращения к нему Шуйского он приходит в себя. Коварный боярин предлагает Борису выслушать правдивый рассказ смиренного старца — летописца Пимена. Борис в надежде «успокоить тревогу тайную измученной души» готов выслушать монаха. Но неторопливый, развернутый рассказ Пимена о чудесном исцелении слепого пастуха над могилкой убиенного Дмитрия-царевича, принятого господом в лик ангелов своих, только растравляет душевную рану Бориса. Царь падает без сил и, предчувствуя смерть, зовет сына, чтобы передать ему последние наставления. Эпизод прощания с сыном полон нежности, теплоты; отцовская тревога Бориса за его судьбу вызывает трогательную мольбу к богу.

Страшно звучит в этой сцене погребальный звон и похоронное пение («Плачьте, плачьте, людие, несть бо жизни в нем»), которое слышит Борис о себе. С трудом выговаривает он слова: «Боже! Смерть! Прости меня!.. простите...» В светлой мажорной тональности заканчивается эта сцена: смертью царь искупил свою вину.

Действие финала оперы происходит на лесной прогалине под Кромами. Крутящаяся, как смерч, остигатная фигура оркестрового вступления задает возбужденный тон. Гармоническая неустойчивость,

как бы лишаящая музыку точки опоры, подготавливает атмосферу прорвавшегося возбуждения и гнева народа. Толпа насмешливо «величает» связанного боярина Хрущова (Борисова воеводу) величальной песней «Не сокол летит по поднебесью». Юродивый в окружении мальчишек запекает свою бессмысленную и бессвязную песенку «Месяц едет, котенок плачет, Юродивый, вставай, богу помолися...» Напевая псалом «о кознях Борисовых», входят уже знакомые старцы Варлаам и Мисаил. Сила народного гнева выливается в мощный, напористый хор «Расходилась, разгулялась сила, удаль молодецкая». Мрачно-угрожающее звучание главной темы хора сменяется упругой плясовой темой в мажоре «Ой ты, сила, силушка, ой ты, сила бедовая!» Входящие иезуиты возглашают латинские слова католической молитвы. Мужики хватают и уволокивают их под благословение Варлаама («Да вознесутся на древо благолепно...»). Слышны фанфары приближающегося войска Самозванца. Варлаам и Мисаил славят его как «истинного» царя, богом спасенного Дмитрия Ивановича. Лжедмитрий призывает всех к походу на Москву, толпа идет за Самозванцем. На сцене остается Юродивый. Теперь его слова вовсе не бессмысленны: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие, плачь, плачь, душа православная! Скоро враг придет и настанет тьма—темень темная, непроглядная. Горе, горе Руси! Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!»

Так заканчивается вторая редакция оперы. Мусоргский, с большим творческим подъемом работавший над ней, был удовлетворен и счастлив и ожидал решения о постановке.

Однако ни достоинства оперы, ни сделанные композитором изменения во второй редакции не удовлетворили театральный комитет, и осенью 1872 года он вторично отклонил оперу как неподходящую для сцены императорских театров. Этот удар был для Мусоргского еще тяжелей, чем первый. Друзья композитора были возмущены несправедливостью и поставили своей целью добиться постановки, тем более что отрывки из первого варианта оперы уже неоднократно исполнялись в частных домах—у

Шестаковой, Стасова, Пургольд. В концерте Бесплатной школы звучал Польский (полонез), а в концертах РМО — финал первого действия.

В доме певицы Юлии Федоровны Платоновой Мусоргский встречался с замечательными оперными артистами того времени: Г. А. Кондратьевым, Д. М. Леоновой, Ф. Л. Комиссаржевским. На одном из показов «Бориса» в доме Пургольд присутствовал художник Мариинского театра Н. А. Лукашевич; как обычно, успех был безусловный, и артисты стали просить его о содействии в постановке хотя бы нескольких сцен — в бенефис баритона и режиссера Кондратьева. Помощь была оказана, и 5 февраля 1873 года с театральной сцены Мариинского театра прозвучали три фрагмента оперы: сцена в корчме и две сцены польского действия. Кондратьев пел Рангони, Платонова — Марину, Петров — Варлаама, Комиссаржевский — Самозванца; дирижировал Э. Ф. Направник. Публика восторженно приняла исполнение; после сцены в корчме Мусоргского вызывали шесть раз (а в общей сложности — около тридцати раз). Композитор воспрянул духом. Об опере заговорили; издатель В. Бессель предложил Мусоргскому напечатать клавир «Бориса Годунова»; в «Санкт-Петербургских ведомостях» вышла хвалебная статья Ц. А. Кюи. («Успех „Бориса“ еще и потому радовал композиторов и друзей „Могучей кучки“, что „Псковитянка“ Римского-Корсакова имела мало успеха; „Борис“ же весьма ощутимо поддерживал авторитет композиторов „Новой русской школы“».) Но до тех пор, пока действовал отказ театрального комитета, о полной постановке оперы не могло быть и речи. И все же друзья Мусоргского не теряли надежды.

Примадонна оперной труппы Мариинского театра Ю. Ф. Платонова поставила перед дирекцией условие возобновления своего контракта — непременно исполнить в ее бенефис новую оперу (имея в виду «Бориса Годунова»). Директор императорских театров С. А. Геденов был вынужден в обход решения комитета (возглавляемого, кстати, бывшим контрабасистом итальянцем Джиованни Ферреро) разрешить постановку оперы. Такой «обход» был произведен впервые.

Однако трудности на этом не закончились. Один из распорядителей Мариинского театра заявил, что все артисты чрезвычайно заняты и нет никакой возможности организовать спевки и репетиции. Но артисты не пали духом и предложили репетировать у себя на дому, в свободное время, под руководством автора. Хоровые сцены взялся подготовить И. А. Помазанский, дирижер и арфист театрального оркестра. Через месяц можно было начинать репетиции с оркестром; главный дирижер театра Э. Ф. Направник с присущей ему добросовестностью и тщательностью начал работу. Премьера была назначена на 27 января 1874 года.

Все это время Мусоргский был в приподнятом, нервно-возбужденном состоянии. Его очень радовало теплое, сердечное отношение артистов. Ночь накануне спектакля была для него бессонной. Чуткий, тонкий музыкант и человек, Мусоргский предчувствовал нелегкую судьбу своего выстрадавшего детища — «Бориса Годунова».

В театре все билеты были распроданы, несмотря на большие (почти тройные, как принято в бенефис) цены. Пролог публика приняла прохладно, но сцена в корчме вызвала шумное одобрение. (Сцена в келье пропускалась по цензурным соображениям.) Второе действие — сцена в тереме, весь польский акт и сцена смерти Бориса, а также финал — под Кромами — были встречены с неистовым восторгом. Мусоргского вызывали множество раз; успех был полный. Знатоков подкупала историческая достоверность; историк Костомаров сказал после премьеры: «Да, вот эта опера — настоящая страница истории!» Молодежь инстинктивно чувствовала свежесть и силу нового произведения и приветствовала оперу, как сказал Стасов, «с тем восторгом, с каким ее старшие братья и отцы приветствовали лучшие народные создания Пушкина, Гоголя и Островского». Всех без исключения очаровали декорации художников М. А. Шишкова и М. И. Бочарова, подготовленные еще для первой постановки в театре трагедии Пушкина «Борис Годунов» в 1870 году. Исполнение артистов было мастерским и вдохновенным. Н. И. Компанейский вспоминал: «...Я зашел в ложу

знакомых... Настроение в ложе было самое возбужденное: говор, смех, разбирали типы бродяг, восхищались игрою... После 1-й картины IV действия (Грановитая палата) я зашел 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, до сих пор каждое его слово звучит у меня в ушах! Это гений, а не артист!“» Привыкшей к итальянской опере публике было трудно объединить в своем восприятии музыку и театральный образ; ведь в итальянской опере того времени на сцене происходил вокальный концерт в театральных костюмах. Музыка же Мусоргского, сплавленная с драматическим действием и лишенная привычной итальянской кантилены, еще не осознавалась как носитель самостоятельной выразительности. Артисты казались «восхитительными», так как вдохновенно исполняли гениальную музыку.

В первом сезоне 1874/75 года опера выдержала в Петербурге десять представлений, с 1875 по 1882 год—еще шестнадцать, давая полные сборы. Но в печати, вначале благожелательно отметившей постановку трех сцен «Бориса», вскоре появились статьи враждебного характера. Нападки со стороны давнишних своих противников—А. С. Фаминцына, Н. Ф. Соловьева—можно было предвидеть; но разгромной статьи со стороны Ц. А. Кюи Мусоргский никак не ожидал! Отзыв Кюи о постановке трех сцен, годом раньше, был положительным; сейчас же музыкант разобрал и либретто, и самую музыку, упрекая автора во многих грехах—в однообразии речитативов, в неспособности к симфоническому развитию и проч. Самое обидное для Мусоргского было то, что Кюи назвал «Бориса Годунова» незрелым сочинением, а автора—недостаточно строгим к себе, и обвинил Мусоргского в самодовольстве. Эти упреки были настолько необоснованны, что потрясли композитора, и без того находящегося во власти болезненного нервного возбуждения. Он

писал Стасову: «Что за ужас статья Кюи!.. Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут, пока у меня мозги в голове еще не совсем выгорели. За этим безумным нападением, за этою заведомою ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предметы застывает. Самодовольство!!! Спешное сочинительство! Незрелость!.. чья?.. чья?.. хотелось бы знать».

Незрелости не было: Мусоргский в «Борисе Годунове» — уже сложившийся, глубокий художник. Необычность оперы, определенная критиками как сумма ее недостатков, была прежде всего результатом авторской концепции драмы — драмы шекспировского толка, сочетающей в себе широту исторического действия с глубиной нравственно-философских идей и реализующей всю эту многомерность в обилии перекрестных линий, в свободном построении контрастных сцен, быстро и легко сменяющих друг друга. Кроме того, новизна музыкального языка в «Борисе Годунове» во многом определялась своеобразием трактовки литературного текста. Насколько большое значение придавал Мусоргский оперному либретто, видно по кропотливости его работы над пушкинской трагедией.

Рецензенты обвиняли Мусоргского в «искажении» пушкинского стиха; но композитор подошел к трагедии с позиций своего времени и со своим собственным эстетическим критерием. Его целью была жизненная правда, и во имя ее он круче вылепляет образы, подчеркивает характеристичность говора каждого действующего лица, увеличивает речевую обособленность персонажей.

«Картинки с выставки».

Вокальные циклы

Я почти никогда не доволен собою, но теперь более, чем когда-либо, склонен думать, что роль моя поболее в уединении и поболее сосредоточения искусства для.

М. П. Мусоргский, из письма к Л. И. Шестаковой

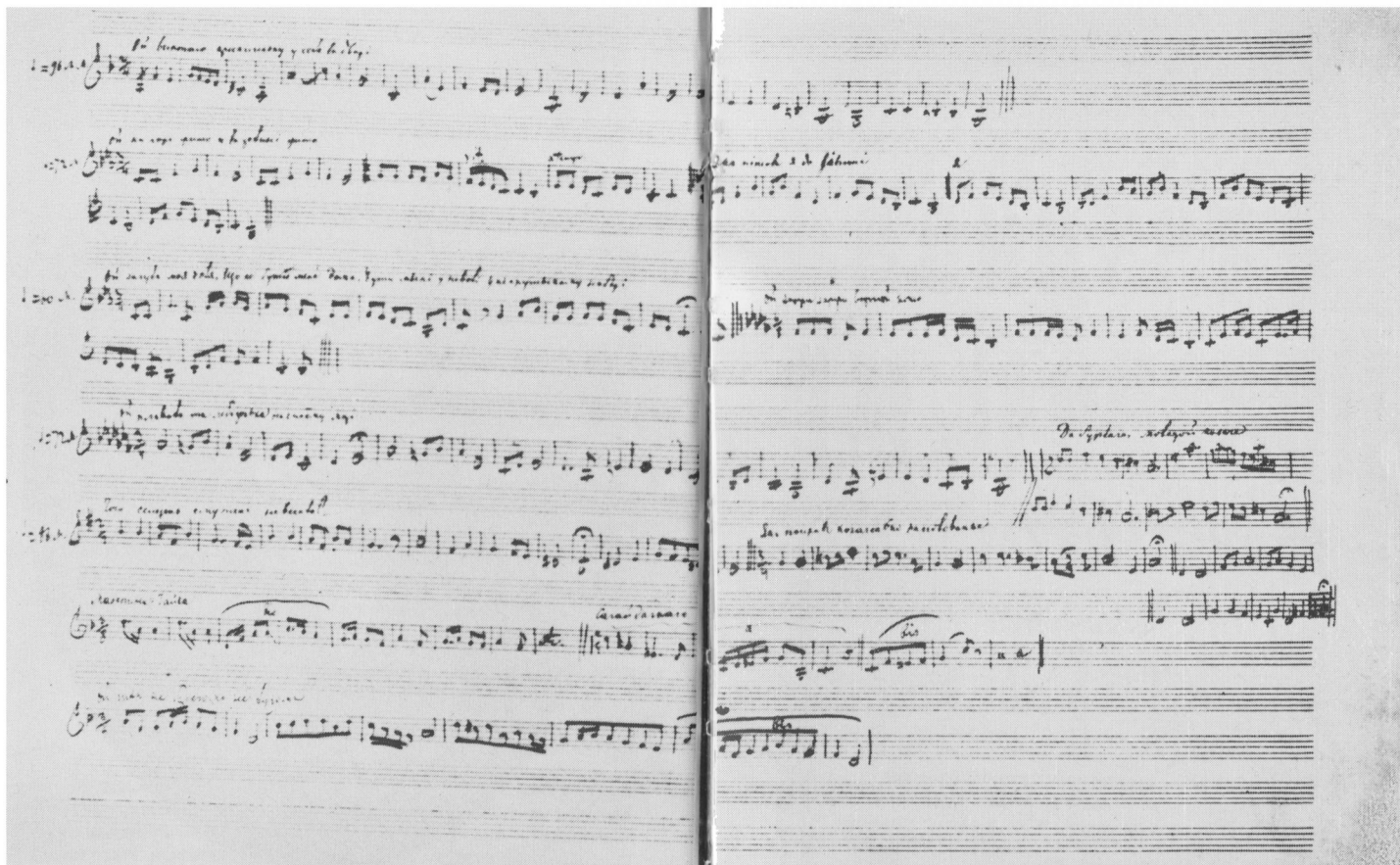
Да, скоро на суд! Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место, думающие и живущие о „Хованщине“ в то время, когда нас судят за „Бориса“; бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд. Нам скажут: „Вы попрали законы божеские и человеческие!“ Мы ответим: „Да!“ и подумаем: „то ли еще будете забыты скоро и навсегда!“ Ответим: „Non, non et non, Madame!“ Дерзости хватит на раздачу всем судьям.

М. П. Мусоргский, из письма к В. В. Стасову

Музыкально-театральная жизнь Петербурга 1870-х годов была насыщенной. Вместе с оперой Мусоргского «Борис Годунов» (и кроме опер иностранных авторов) в театрах шли «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Каменный гость» Даргомыжского, «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила» Серова, «Вильям Ратклиф» Кюи, «Псковитянка» Римского-Корсакова. Увлечение кучкистов оперным жанром дало реальные творческие результаты.росло мастерство композиторов и в других жанрах: Римский-Корсаков создает романсы, заканчивает



Антон Григорьевич Рубинштейн



Автограф Мусоргского: записи народных мелодий для оперы «Сорочинская ярмарка», 1876 год

ТАМБОВЪ

СЪ ДОВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА,

ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ 14-го ОКТЯБРЯ 1879 ГОДА

ВЪ ЗАЛЪ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ

ВТОРОЙ « ПОСЛѢДНІЙ

КОНЦЕРТЪ

Артистки Императорскихъ С.-Петербургскихъ Театровъ

ПРИМАДОННА-КОНТРАЛТО

Д. М. ЛЕОНОВОЙ

КОМПОЗИТОРА

М. П. МУСОРСКОГО

АВТОРА ОПЕРЫ «ВОРИСЪ ГОДУНОВЪ».

ПРОГРАММА:

СЪДѢВІЕНІЕ I-е.

- 1. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 2. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
ария Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 3. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 4. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.

СЪДѢВІЕНІЕ II-е.

- 5. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 6. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 7. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 8. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 9. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 10. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 11. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.
- 12. «Смерть царя» (Смерть царя, сцена) Кюпиера — М. П. Мусоргскій.
песня Д. М. ЛЕОНОВОЙ.

Акомпанировать на фортепиано будетъ М. П. МУСОРСКІЙ.

Начало въ 8 часовъ вечера.

ЦѢНА МѢСТАНЪ: купероанныя 2 р., 2 р. и 1 р. 50 к., анкероанныя и закладъ 1 р., перъ 1 радъ-1 р. Остальныя 50 к.

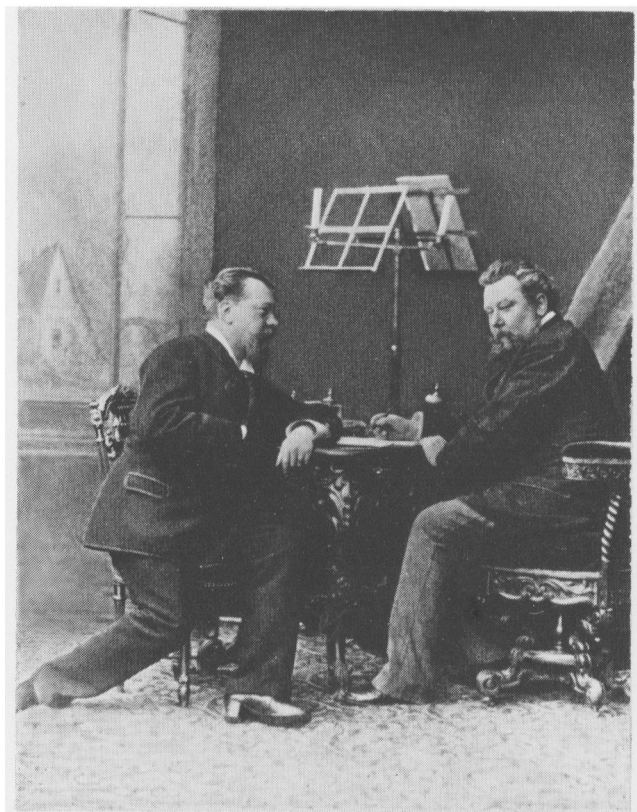
Билеты обязательно можно получить въ Мясницкой кондитерской Гущинъ, а въ день концерта съ 10 ч. утр.

Афиша концерта Д. М. Леоновой и М. П. Мусоргского, 1879 год



Дарья Михайловна Леонова

В 1879 году Мусоргский предпринял концертное турне по южным городам России, вместе с певицей Д. М. Леоновой. Он писал друзьям с юга: «До сих пор — прочный, не колебавшийся ни разу художественный успех... Дарья Михайловна звучала необыкновенно свежо и сильно, а экспрессии ей не занимать стать».



М. П. Мусоргский и П. А. Наумов, 1880 год
«У Наумова мне очень понравилось, особенно летом: сад,
широкая улица, близко Невы. Посетители:
Колюш, Ларин, Жемчужников (Козьма Прутков);
добрая беседа, подчас музыка; всякие новости,
толки и перетолки—живется, дышится и работается».

М. П. Мусоргский



М. П. Мусоргский. Эскиз портрета работы И. Е. Репина, 1881 год



Сцена из оперы «Борис Годунов».
Марина Мнишек — Н. А. Обухова,
Самозванец — Пумпянский.
Большой театр, 1927 год





Сцена в боярской думе

Исполнение в 1873 году трех картин

из «Бориса Годунова» прошло с огромным успехом.

«Весь театр от верху до низу был в восторге,
и автор вместе с артистами был вызван... при оглу-

шительных единодушных криках „браво!“—
„Это Гоголь в музыке!“—слышалось в разных местах

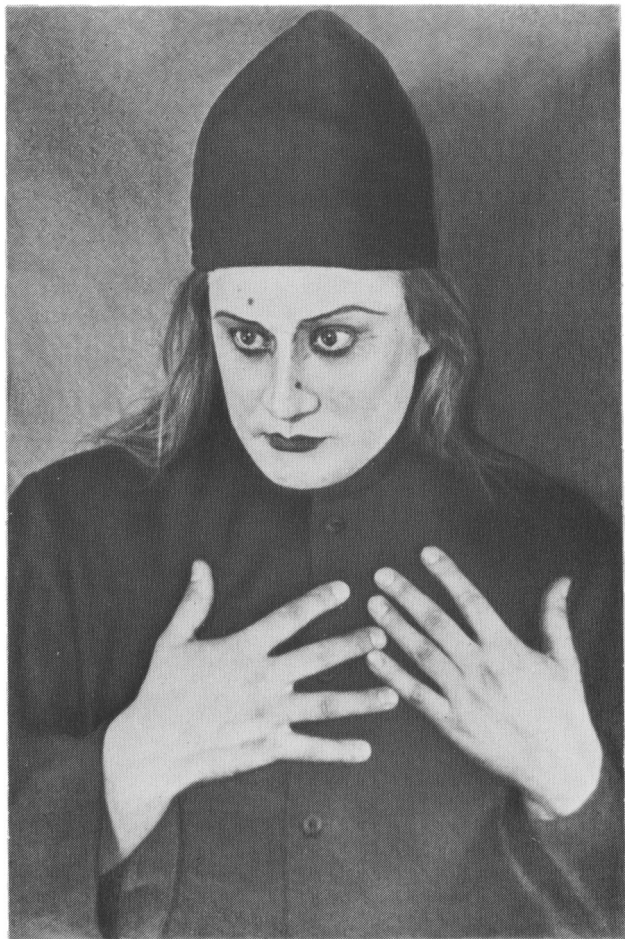
партера»,— писала «Петербургская газета»

Эскизы художника Ф. Ф. Федоровского к опере
«Борис Годунов» в постановках Большого театра,
1927 и 1950 годы

Празднество в польском замке



**М. П. Максакова в роли Марины Мнишек.
Большой театр, 1948 год**



А. А. Иванов в роли Григория Отрепьева—Самозванца.
Свердловский театр оперы и балета, 1939 год



Эскиз художника Ф. Ф. Федоровского к опере
«Борис Годунов» в постановке Большого театра,
1950 год: Комната Марины Мнишек



Эскиз Ф. Ф. Федоровского: Костюм Бориса Годунова

симфонию до мажор; Бородин подготавливает материалы для оперы «Князь Игорь», обдумывает Вторую симфонию; Кюи сочиняет романтическую оперу «Анжелло» на сюжет В. Гюго. Таланты расцветали. И только Балакирев переживал очень тяжелое время. Еще в 1869 году он был вынужден уйти из РМО, уступив место заурядному немецкому дирижеру. В поисках средств к существованию ему приходилось разрываться между частными уроками; да и дела Бесплатной школы были не блестящи — трудно было конкурировать с щедро субсидируемым Русским музыкальным обществом. Все это привело к тому, что бунтарские, бойцовские качества натуры Балакирева уступили место унынию, неверию в себя. По-видимому, его угнетало и то, что его выросшие ученики-друзья не нуждались больше в его активной опеке. И, несмотря на прежнюю любовь и уважение своих товарищей, он замкнулся в себе, стал отдаляться от творческой жизни кружка. А в 1874 году он устроился работать чиновником на Варшавской железной дороге и совсем отошел от музыкально-общественной жизни.

Друзья с ужасом наблюдали эти непонятные, необратимые перемены, но изменить ничего не могли. Стасов писал Римскому-Корсакову: «Балакирев произвел на меня вчера самое грустное впечатление. По наружности как будто бы все то же и ничего не переменялось... но только на самом деле все переменялось и от прежнего не осталось камня на камне... Нет, это совсем другой человек; передо мной был вчера какой-то гроб, а не прежний живой, энергичный, беспокойный Милий Алексеевич...»

В начале 70-х годов кучкисты лично познакомились с Антоном Григорьевичем Рубинштейном и были очарованы им и как тонким музыкантом, и как искренним, темпераментным, увлекающимся человеком. Мусоргский писал В. В. Стасову: «Вчера зрел Рубина милого... Он придет в среду с новою оперой и оную покажет нам, сиречь: генералу Баху [то есть самому Стасову.— Е. А.], Димитрию, сударь, Василичу, адмиралтейству, Квею и мне, многогрешному... Рубин был горяч до прелести — живой и отменный художник». Дружба с Рубинштейном, а

главное — признание им авторитета балкиревцев в области музыкального творчества (маститый композитор показывает им свои сочинения!) означали безусловный рост популярности молодых композиторов, несмотря на непрекращающиеся нападки в печати со стороны консерваторов-академистов. Да и академисты вскоре приумолкли: Римский-Корсаков, начавший преподавать в Петербургской консерватории, серьезно занялся «самообразованием», поняв, сколь многого он лишен без серьезной школы композиторской техники, контрапункта, гармонии и других музыкально-теоретических наук.

Следствием признания музыкантов-кучкистов явилось предложение написать коллективную оперу-балет «Млада» на либретто С. А. Гедеонова, директора императорских театров в Петербурге. Мусоргский должен был написать сцены для второго и третьего действия — сцену торгова и шабаш злых сил. Пригодилось раннее сочинение композитора, вдохновленное кругом волшебных-фантастических образов, — симфоническая поэма «Ночь на Лысой горе»; в переделанном виде из нее выросла сцена «Чернобога на горе Триглаве». Мусоргским была создана и новая музыка — для сцен торгова и кулачного боя, а также «Марш князей и жрецов». Но в целом вся эта затея сочинения по заказу на чуждый ему сюжет не нравилась композитору. Сочиняя свой фрагмент, он писал В. В. Стасову: «Стыд брать перо в руки, изображая „Сагану, чух!“ и прочую белиберду, записанную кем-то, когда-то, быть может, с пьяных глаз и мозгов... Гадко!.. Батраческий прием сотрудников по „Младе“, оценка их труда тупоголовая до безобразия, отсутствие всякого обычая в достопочтенном подрядчике, следующее отсюда нравственное *fiasco* кружка (не за горами) — вот что меня мутит».

Гораздо больше увлекает Мусоргского другая, близкая по духу работа — сочинение новой оперы. Мысль о ней пришла еще до окончания партитуры сцены под Кромами. Предлагаемые друзьями сюжеты поначалу не устраивали композитора. Стасов посоветовал взять в основу либретто повесть Писемского «Леший»; однако бытовой сюжет из жизни крепостных крестьян, даже ярко выписанный и

публицистически окрашенный, не увлек композитора — в нем не доставало значительности, историзма, широты проблем, столь близкой натуре Мусоргского. По этой же причине не смогло увлечь его и либретто «Бобыля», сделанное Стасовым на основе повести Шпильгагена «Ганс и Грета» и перенесенное на русскую почву. И только летом 1872 года Мусоргский окончательно решил с выбором сюжета: эпоха стрелецких бунтов в России конца XVII века, столкновение старой Руси с новой, петровской. Как и во время сочинения «Бориса Годунова», Мусоргский стал увлеченно изучать материалы русской истории; он читает «Историю Выговской Пустыни» И. Ф. Филиппова, «Историю раскола» И. Е. Троицкого, «Деяния Петра Великого» И. И. Голикова и др. Стасов, натолкнувший композитора на эту идею, принимал в подготовке работы самое деятельное участие: советовал, критиковал, подыскивал для него в архивах Публичной библиотеки материалы по истории стрелецких бунтов, обсуждал вопросы драматургии и сюжетно-психологической достоверности образов.

Для материалов к будущей «Хованщине» Мусоргский завел специальную тетрадку, на которой записал: «Посвящаю Владимиру Васильевичу Стасову мой посильный труд, его любовью навеянный. 15 июля 1872. Мусорянин». Не заканчивая, а лишь начав сочинение, композитор посвятил его своему близкому и горячо любимому другу.

Стасов до конца дней Мусоргского оставался его верным помощником. Человек замечательной души и искренности, широко образованный историк искусства, горячо увлекающийся и по-детски непримиримый, он имел какое-то особое чутье на таланты. Самыми близкими его друзьями, которых он защищал в своих страстных полемических статьях, были композитор М. П. Мусоргский, художник И. Е. Репин, скульптор М. М. Антокольский. Стасов называл их своей любимой тройкой (где Репин — коренник, а Мусоргский и Антокольский — пристяжные), несущейся к новым берегам русского искусства. К Мусоргскому Стасов относился с особенной любовью, и Модест Петрович отвечал ему

тем же. Письма Мусоргского к Стасову полны искреннего чувства и ласковых слов: «Никто жарче Вас не грел меня во всех отношениях; никто проще и, следовательно, глубже не заглядывал в мое нутро; никто яснее не указывал мне путь-дороженьку». Сознавая активность натуры Стасова по контрасту с собственной, Мусоргский как-то написал ему: «А любы Вы мне, что горазды толкать всероссийских сурков, не вовремя спящих и не вовремя бодрствующих. Подумалось как-то: что если бы его не было? Вот и теперь, в эту минуту жутко и горько, и тогда было так же жутко и так же горько».

Встречи балакиревцев в 70-е годы по разным причинам стали реже; и лишь бывая в доме Стасова, да еще у Л. И. Шестаковой, Мусоргский чувствовал себя снова в атмосфере чистого юношеского горения и увлеченности новым искусством. Именно у Стасова Мусоргский встречался в эти годы с интересными людьми; таким был, например, талантливый молодой архитектор Виктор Александрович Гартман — человек живой, веселый, неистощимый на всякие изобретательные выдумки. У Стасова Мусоргский мог хоть немного отдохнуть от тяготившей его службы, бесполезность которой его так мучила. «Суждено сознавать всю бесплодность и ненужность моего труда по лесной части и, несмотря на это сознание, трудиться по лесной части. Жутко!» — пишет он о своей службе в Лесном департаменте. «Швырянье под суд лесничих... мне, чем больше расту, тем больше становится не по нутру», — жалуется он Стасову.

Мусоргский бывал у Стасова не только на городской квартире в Петербурге, но летом — и на даче в Парголово. «Милейшая, много любимая мною семья» — так называл ее Мусоргский. Он сблизился с братом В. В. Стасова Дмитрием Васильевичем — юристом по образованию, человеком передовых взглядов и большим любителем музыки, очень подружился с его детьми. Старшие девочки, Варя и Зина, радостно встречали его; младший — Андрюша — при виде Мусоргского кричал: «Вот Мусорянин идет!» Дети чувствовали доброту и мягкость Мусорянина и отвечали на его привязанность

восхищением и любовью. Мир детских чувств, радостей и огорчений раскрыт композитором в созданном им в это время вокальном цикле «Детская» на собственные слова. Трудно представить себе более искреннее и поэтичное воплощение образов детства! Мастерство Мусоргского в передаче тончайших оттенков речевой интонации представлено здесь с поистине импрессионистическим богатством эмоциональных красок. А искренность тона и правдивость повествования отражают отношение композитора к внутреннему миру детей—без сладости и фальши, но с теплотой и нежностью. Первая пьеса, открывающая цикл,— «Дитя с няней»—была написана раньше, весной 1868 года, еще при жизни Даргомыжского (она посвящена ему). В начале 1870 года Мусоргский написал еще четыре пьески: «В углу», «Жук», «С куклой» и «На сон грядущий»; две последние пьески— «Кот Матрос» и «Поехал на палочке»—написаны в 1872 году. Их не назовешь песнями, тем более—романсами; это вокальные сценки для одного или двух исполнителей; но театральной сценичности, масштабности в них нет—настолько они тонки, искренни и интимны. Предполагались еще две пьесы— «Сон ребенка» и «Ссора двух детей»; их Мусоргский играл друзьям, но не записал.

Первая пьеска, «С няней», завораживает обаятельнейшей правдивостью передачи речи ребенка: «Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая, про того, про буку страшного....» Главное выразительное средство—мелодическая линия; это настоящая речь, мелодизированный и интонационно гибкий речитатив. Несмотря на множество повторений звука на одной высоте, здесь нет монотонности. Линия воспринимается как необычайно богатая, потому что самые яркие слоги текста—ударные—естественно совпадают с мелодическим скачком, и, кроме того, повторения звука в мелодии приходятся на смену гармонии, игру регистров, динамическую смену в сопровождении. Здесь каждое слово текста как драгоценность; наблюдениями и находками композитора в области музыкального воплощения детской речи можно наслаждаться бесконечно.

Пьеска «В углу» начинается с «высокой» эмоциональной ноты нянюшкиного гнева: бурление безостановочных восьмых служит аккомпанементом ее обвинений: «Ах ты, проказник! Клубок размотал, прутки растерял! Ахти! Все петли спустил! Чулок весь забрызгал чернилами! В угол! В угол! Пошел в угол!» и, утихая,— «Проказник!» А ответ из угла—бесподобен по жалостности; закругленные интонации в миноре с ниспадающим окончанием и «хныкающим» мотивом в аккомпанементе начинаются как оправдание. Но как замечателен психологический переход: убедив самого себя в собственной невинности, малыш понемногу меняет тон, и интонации из жалобных постепенно переходят в агрессивно-восходящие; конец пьески—это уже вопль «оскорбленного достоинства»: «Няня Мишеньку обидела, напрасно в угол поставила; Миша больше не будет любить свою нянюшку, вот что!»

Пьеска «Жук», передающая возбуждение малыша от встречи с жуком (он строил домик из лучинок и вдруг увидел огромного черного жука; жук взлетел и ударил его в височек, а потом сам свалился), построена на непрерывном движении восьмых в аккомпанементе; взволнованный рассказ приводит к кульминации происшествия на резком аккорде, комично копирующем «взрослые» драматические события.

В песенке «С куклой» девочка убаюкивает куклу Тяпу и, подражая своей нянюшке, поет монотонную колыбельную, прерываемую нетерпеливым криком: «Тяпа, спать надо!» А навевая своей Тяпе приятные сны, она поет про чудный остров, «где не жнут, не сеют, где цветут и зреют груши наливные, день и ночь поют птички золотые». Здесь мелодическая линия усыпляюще-монотонна; а в гармонии причудливо соединяется минор (обычный для колыбельных песен) и мажор (как подразумеваемая и «просвечивающая» основа). Там, где заходит речь про чудный «экзотический» остров, сопровождение отвечает на текст красивой статичной гармонией.

«На сон грядущий»—это наивная детская молитва во здравие всех родных, близких и дальних, а

также приятелей по играм (с ускорением перечисляемых)...

В пьеске «Кот Матрос» история про кота, запустившего лапу в клетку со снегирем, также изложена во взволнованном пульсирующем ритме безостановочных восьмых; замечательны остроумные приемы фортепианной звукоизобразительности — иллюстрация описываемых событий (звук скрежета по клетке, дрожанье снегиря).

«Поехал на палочке» — живая сцена игры в лошадки, прерываемая коротким разговором с приятелем Васей и омраченная падением («Ой, больно! Ой, ногу!»...). Утешение мамы (ласково-умиротворяющие интонации) быстро излечивает боль, и реприза бодр и резва, как в начале.

«Детская» была издана в 1873 году (в оформлении И. Е. Репина) и получила широкое признание у публики; в кружке музыкантов «Детскую» часто пела А. Н. Пургольд. Этот цикл стал единственным произведением Мусоргского, получившим еще при жизни композитора отзыв его маститого зарубежного коллеги — Ф. Листа, которому издатель В. Бессель послал эти ноты (вместе с произведениями других молодых русских композиторов). Лист восторженно оценил новизну, необычность и непосредственность тона «Детской». Брат Бесселя сообщил Мусоргскому, что «Детская» Листа «до такой степени расшевелила, что он полюбил автора и желает посвятить ему une „bluette“*». Мусоргский пишет В. В. Стасову: «...Глуп я или нет в музыке, но в „Детской“, кажется, не глуп, потому что понимание детей и взгляд на них, как на людей со своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. ...Я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгнуться ею... Что же скажет Лист или что подумает, когда увидит „Бориса“ в фортепианном изложении хотя бы».

Жизнь по-прежнему не баловала Мусоргского.

* Безделушка (фр.).

Много душевных сил отнимали хлопоты по постановке «Бориса»; угнетала ненужная и ненавистная чиновничья служба; огорчали постепенные перемены в настроениях балакиревского кружка. Эти изменения Мусоргский, человек очень чуткий, почувствовал уже несколько лет назад. Действительно, музыканты сформировались, заслужили признание, и пути их в чем-то начинали расходиться; уже не было того единомыслия и общности, которые так дорого ценил Мусоргский. Бородин в последнее время отошел от кружка, увлекшись организацией Высших женских медицинских курсов. Кюи поразил Мусоргского уничтожающей рецензией на постановку «Бориса». Ужасали композитора и перемены, происходящие с Балакиревым; он не мог поверить, что жизнь сломила этого страстного и убежденного воителя за новую русскую музыку. «Где же тогда мужественность, а пожалуй, и сознание дела и художественных целей, целей, которые без борьбы никогда не достигаются»,— спрашивал Мусоргский Стасова. Сложную творческую перестройку переживал и Римский-Корсаков, преподающий в консерватории и переменивший прежние взгляды о ненужности и вреде профессионального консерваторского образования. Мусоргскому это казалось изменой основным идеям кружка. К тому же Римский-Корсаков весной 1873 года женился на Н. Н. Пургольд и выехал из общей комнаты на Пантелеймоновской. Ощущение одиночества было очень горьким для Мусоргского; в письме к Шестаковой он пишет: «Светло прошлое кружка,—пасмурно его настоящее: хмурые дни настали. Не стану винить за это ни одного из сочленов, „бо несть злобы в сердце моем“, но по прирожденному мне доброму смеху не могу не почтить кружок изречением Грибоедова: „Одни повыбыли, другие, смотришь, перебиты“; то, что служило на пользу Скалозубу, зело печально для кружка, и как ни стараюсь я отогнать докучливую муху, что жужжит скверное слово „развалился“, муха тут как тут со своим жужжанием...»

То, что чувствовал Мусоргский и что происходило с кружком, было связано и с общественной обстановкой 70-х годов: после подъема 60-х годов

последовала реакция. После крестьянской реформы, ожидаемой передовыми людьми России с нетерпением и надеждой, страна вступила в фазу капиталистической экономики; положение трудящегося народа нисколько не облегчилось. Зарождение буржуазии, естественно, отразилось на общественном настроении: быстро возникающие и лопающиеся состояния, нажитые на выкупных платежах крестьян, игра на бирже, частые банкротства и спекуляции создавали атмосферу, снизившую потребность в серьезном, глубоком искусстве. Возродилась теория «чистого искусства» — искусства для самого искусства, не связанного с реальными жизненными и общественными потребностями. Вырос спрос на дешевые развлекательные жанры; в театре утвердились оперетта и шантан. Для Мусоргского все это было дико и непонятно. Он пишет в письме к А. А. Голенищеву-Кутузову: «Если не произойдет громкого переворота в складе европейской жизни, буфф вступит в легальную связь с канканом и задушит nous autres*. Способ легкой наживы и, конечно, столь же легкого разорения (биржа) очень родственно уживается с способом легкого сочинительства (буфф) и легкого разврата (канкан). Но, боже мой, как всем скучно! Как бесчеловечно переполнены все каким-то мертвецким, удушающим газом!.. ах, какие лица, какие ужасные человеческие оболочки!» Это тяжелое время трудно переживали и друзья-музыканты, но, пожалуй, самым впечатлительным, нервным, да и самым «неустроенным» в бытовом отношении среди них был все-таки Мусоргский. Он не женился на любимой им женщине, так как считал (как и Стасов), что семейная жизнь мешает творчеству.

Особенно трудным оказался для Мусоргского 1873 год. Seriously заболела Людмила Ивановна Шестакова; прекратились вечера, на которых иногда, как в старое доброе время, собирались члены кружка. Летом 1873 года с семьей брата надолго уехал за границу В. В. Стасов. Это были самые близкие для композитора люди, самые старые его

* Нас остальных (фр.).

знакомые. Как гром среди ясного неба, ударила весть о скоропостижной смерти Витюшки—Виктора Гартмана, скончавшегося от сердечной болезни в сорок лет, в расцвете незаурядного таланта. Потрясенный, Мусоргский пишет Стасовым: «...Что за ужас, что за горе!.. В последний заезд Виктора Гартмана в Петроград мы шли с ним после музыки по Фурштатской улице; у какого-то переулка он остановился, побледнел, прислонился к стене какого-то дома и не мог отдышаться. Тогда я не придавал большого значения этому явлению... Порядком повозившись сам с удушьем и биениями сердца... я мнил, что эта участь нервных натур, по преимуществу, но горько ошибся—как оказывается... Эта бездарная дура смерть косит, не рассуждая... Чего бы не поделал Гартман!»

Сильным творческим импульсом стала для Мусоргского посмертная выставка работ покойного Гартмана, организованная в 1874 году В. В. Стасовым и председателем общества архитекторов. Устроители собрали здесь картины, акварели, архитектурные проекты, эскизы театральных декораций и костюмов, рисунки с натуры, а также художественные изделия—например, каминные часы в русском стиле в виде «Избушки на курьих ножках», щипцы для раскалывания орехов. Под впечатлением увиденного Мусоргский задумал написать серию пьес для фортепиано, своеобразную сюиту. «Картинки с выставки» были созданы им на взлете вдохновения и в необычайно короткий срок—за три недели июня 1874 года. Во время работы он радостно сообщает Стасову: «Мой дорогой *généralissime*, Гартман кипит, как кипел „Борис“,—звук и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге. Пишу 4-й №—связки хороши (на „promenade“*). Хочу скорее и надежнее сделать. Моя физиономия в интермедах видна... Как хорошо работается».

Сюиту составляют десять пьес на сюжеты произведений Гартмана, связанных между собой одной музыкальной темой в русском стиле; именно в этой

* Прогулка (фр.).

теме «перехода» («Прогулки») от одной картинке к другой видна, по выражению автора, его физиономия. Тема спокойная, распевная, напоминающая одноголосный запев с хоровым подхватом, свойственные русским песням.

«Картинки» здесь совершенно разнохарактерные. «Гном» — образ маленького страшенького карлика, немного пугающего своими прыжками и движениями. «Старый замок» — полная невыразимой печали лирическая песнь трубадура у средневекового замка. Пьеса «Тюльерийский сад» («Спор детей после игры») — ярко противоположна ей; это как бы залитая солнечным светом радостная картинка. Контрастна ей следующая пьеса, «Быдло»*. Мерное, тяжелое движение грузных, неповоротливых басов пьесы сменяется воздушным «чирикающим» скерцо — это «Балет невылупившихся птенцов».

Исключительная способность Мусоргского улавливать самое характерное в облике людей и предметов блестяще воплощена в картинке «Два еврея, богатый и бедный». Богатый — неторопливо рассуждающий, уверенный в себе — охарактеризован крепким, плотным звучанием, с активной утвердительностью интонаций; а бедный — робкий и поддакивающий — «дребезжанием» высокого регистра и прозрачной фактурой. Их разговор изображается соединением этих тем в одновременности.

Жанровая сценка «Рынок в Лиможе» сменяется таинственным звучанием мрачных красок «Катакомб» и печальным разговором «С мертвыми на мертвом языке», где тема «Прогулки» (то есть образ «от автора») звучит скорбно, на фоне призрачно-высокого тремоло (на рисунке «Парижские катакомбы» были изображены сам Гартман, его знакомый и проводник, держащий фонарь).

Пьеса «Избушка на курьих ножках» («Баба Яга») полна неудержимого стихийного бурления фантастических сил. Замечательна средняя часть пьесы, рождающая образ таинственного ночного леса, полного неясных шорохов и непонятной тревоги.

* Быдло — польская телега на огромных колесах, запряженная волами.

Последняя пьеса, «Богатырские ворота в Киеве», является мощным финалом цикла. В его величественной теме используются интонации, близкие теме «Прогулки». Заканчивается цикл празднично и радостно, мощным перезвоном колоколов.

Замечательное произведение Мусоргского не знает аналогий ни в европейском, ни в русском музыкальном искусстве. Оригинальность построения, крепко сцементированного рефреном — «Прогулкой», создала практически уникальный по форме образец программной сюиты. И хотя это единственное из значительных произведений Мусоргского для фортепиано (небольшие миниатюры, написанные в 60-е годы, не захватили автора так, как «Картинки с выставки»), в нем полно отражена сильная индивидуальность автора, неповторимая образность его мышления. С почти оперной театральностью, наглядностью и конкретностью (но одновременно и с ювелирной тонкостью!) в этой сюите воплощены образы реального мира.

«Картинки с выставки» были изданы пять лет спустя после смерти Мусоргского. Богатство красок в них постоянно привлекало композиторов-симфонистов; существует несколько вариантов оркестровых переложений цикла. Одно из них осуществил французский композитор-импрессионист Морис Равель.

Летом 1874 года скоропостижно скончалась Надежда Петровна Опочинина, давний близкий друг Мусоргского, женщина, которую он, по-видимому, сильно и тайно любил. После смерти матери и Виктора Гартмана это была уже третья смерть в кругу близких ему людей. Скрывая от знакомых свою скорбь, Мусоргский выразил ее в романсе «Надгробное письмо» на собственные слова, полные острой боли и тоски. «Злая смерть, как коршун хищный, впилась Вам в сердце и убила, палач, от бытия веков проклятый... О, когда б могли постигнуть Вашу душу все те, кому, я знаю, дик мой вопль безумный!.. Когда кончиной матери любимой, всякою житейскою невзгодой отброшенный от очага родного, разбитый, злой, измученный, я робко, тревожно, как пуганый ребенок в Вашу святую душу

постучался... Искал спасения...» На этом рукопись обрывается: Мусоргский не смог окончить свое произведение.

Настроениями глубокого пессимизма, тоски и одиночества проникнуты песни Мусоргского на стихи Голенищева-Кутузова, написанные в этот период в объединенные им в вокальный цикл «Без солнца». Посвящение гласит: «Поэту — музыкант».

Поэт, создававший свои элегические, печальные стихи, был еще совсем молод и лишь отдавал дань обычаю и романтической моде, повествуя о том, как его «воображенье вертит годов утраченных страницы». Для Мусоргского же эти лирические тексты были полны глубокого смысла; и воспринимал он их глубже, чем и сам поэт.

Мастерски передан здесь внутренний мир человека, окрашенный безысходной печалью. Первое стихотворение «В четырех стенах» поражает какой-то примиренностью отчаяния: светлый мажор основной тональности звучит как «взор неподвижный на счастье далекое». Драгоценна здесь буквально каждая нота голоса и аккомпанемента; в них нет ничего случайного. Фактура сопровождения изысканно-прозрачна и пустотна; окраска гармонии воспринимается как неяркая, приглушенная живопись. Поэтому мажорная тоника в конце (на словах «Ночь одинокая») звучит контрастом к общему тону.

Романс «Меня ты в толпе не узнала», посвященный воспоминаниям о прошедшей любви, отличается гармонической статичностью, замедленностью, передает заторможенность движения души. Его окончание на восходящей скачковой интонации звучит как прерванное рыданье. Замечательны гармонические находки Мусоргского: двумя-тремя аккордами аккомпанемента, с лаконизмом живописных японских миниатюр, создает композитор эмоциональный фон романса.

В романсе «Окончен праздный, шумный день» противопоставлены настроения тяжелой усталости после дня шумной столичной сутолоки и светлая греза о прошлом, о любви.

Два последних стихотворения — «Элегия» и «Над рекой» — используют тот же круг образов: ночь,

одинокость, воспоминания лирического героя о прошлом, о любви, безотрадность и ненужность настоящего. Но какая замечательная музыка украшает эти стихи! Предвосхищая, с одной стороны, по-оркестровому развитую рахманиновскую фактуру сопровождения, а с другой — импрессионистскую гармоническую фактуру, Мусоргский создает в них поэтичнее музыкальные картины, придающие истинную ценность и самому стихотворному тексту.

Хотя альбом «Без солнца» был сразу же издан у Бесселя, друзья Мусоргского оставили его без внимания. Новый стиль и новые настроения были слишком непривычны для них после «Савишны», «Бориса Годунова» и «Картинок с выставки». Поэтому появление на свет цикла «Без солнца» прошло малозамеченным; зато автору эта работа принесла удовлетворение и радость сотрудничества с другом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым. Это был начинающий поэт, дальний родственник Мусоргского по материнской линии. На него композитор перенес весь запас нежности своего сердца; и молодой человек, увлеченный силой таланта Мусоргского, отвечал ему дружбой.

Может показаться странным, как мог возникнуть прочный творческий союз глубокого, талантливое композитора в расцвете сил и, в общем, не очень яркого молодого поэта. Ведь по страстности воплощения крестьянской тематики Мусоргскому был ближе другой поэт — Н. А. Некрасов; и параллели в их творчестве замечали уже современники. Однако Мусоргский предпочитал стихи Голенищева-Кутузова. Он писал Стасову: «После Пушкина и Лермонтова я не встречал того, что встретил в Кутузове... В [нем], почти везде, брызжет искренностью, почти везде нюхается свежесть хорошего, теплого утра, при технике бесподобной, ему прирожденной». По-видимому, в многозначительно-неопределенные тексты юного поэта Мусоргский мог вложить больше своего музыкантского духовного содержания.

Между тем работа над «Хованщиной» шла неровно, скачками. Вовсе не было уверенности в ее сценической судьбе, да и сил, и времени не хватало.

Зато летом 1874 года Мусоргскому пришла идея комической оперы на украинский сюжет, в которой главную роль мог превосходно сыграть Осип Афанасьевич Петров, «дедушка русской оперы» (Мусоргский называл его просто «дедушкой»). В письме певице Л. И. Кармалиной, близкой к балакиревскому кружку, Мусоргский сообщает: «... „Хованщина“ явится (буде суждено) попозже, а раньше представится комическая опера „Сорочинская ярмарка“, по Гоголю. Это хорошо как экономия творческих сил. Два пудовика: „Борис“ и „Хованщина“ рядом могут придавить, а тут еще, т. е. в комической опере, та существенная польза, что характеры и обстановка обусловлены иною местностью, иным историческим бытом и новою для меня народностью».

Однако и новая работа начинала складываться так же, как «Хованщина»; меньше чем через год композитор отложил ее, несмотря на подготовленные для работы записи украинских народных песен. Мусоргский пишет Л. И. Кармалиной: «От малорусской оперы отказался: причина этого отречения — невозможность великоруссу прикинуться малоруссом и, стало быть, невозможность овладеть малорусским речитативом, т. е. всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи. Я предпочел поменьше лгать, а побольше говорить правды. В бытовой опере к речитативу следует относиться еще строже, чем в исторической, занé* в первой нет крупного исторического события, прикрывающего, как ширмы, кое-какие оплошности и неряшливость».

И все же причина была не только в этом, иначе Мусоргский не продолжал бы время от времени возвращаться к «Сорочинской ярмарке» и создавать для нее сцены и фрагменты. По-видимому, в это время жизнь давала композитору мало материала для комических образов; в ней было гораздо больше мрачного и даже трагического.

В 1874 году в Петербурге открылась выставка баталиста В. В. Верещагина. «Туркестанские карти-

* Занé — ибо, потому что.

ны» художника на сюжеты недавних военных событий привлекли интерес публики. Захватническая война, начатая Александром II в Средней Азии, привела в 1867 году к образованию туркестанского генерал-губернаторства. Годом позже к нему были присоединены Самарканд и Бухара, а еще через пять лет была покорена и Хива. И если до сих пор русские, да и зарубежные баталисты рисовали войну как пышную декорацию военных действий, то Верещагин написал войну настоящую— кровавую, жестокую, страшную, с грудями трупов и дымом пожаров разоренных селений. Самое сильное впечатление производили картины «Апофеоз войны», «Нападают врасплох», «Вошли!» и «Забытый» — картина, изображающая убитого русского солдата, одиноко лежащего на поле брани, на труп которого уже слетаются вороны.

Эта «нота негодования и протеста против варварства, бессердечия и холодного зверства, где бы и как бы эти качества ни пускались в ход», о которой написал Стасов в своем отчете о выставке, не на шутку разгневала высокое военное начальство. Верещагина обвинили во лжи («русские никогда своих не забывали» на поле брани), в сочувствии бухарцам и хивинцам и, наконец, в отсутствии патриотических чувств. Травля так подействовала на художника, что три замечательные свои картины — «Нападают врасплох», «Вошли!» и «Забытый» он уничтожил, после чего заболел тяжелой нервной лихорадкой.

«Забытый» Верещагина, виденный Мусоргским на выставке, вдохновил его на создание вокальной баллады с таким же названием. Стихи написал А. А. Голенищев-Кутузов. Это произведение стало еще одним шагом к теме, начинающей мучительно занимать композитора,— к теме смерти. Мрачная тональность ми-бемоль минор, мерный остигатный ритм сопровождения, отдаленно напоминающий военную музыку, гармоническая застылость и диссонансирующие всплески аккордов — как карканье воронов — рисуют гнетущую и трагическую картину, по выразительности предвосхищающую малеровские вокально-симфонические произведения.

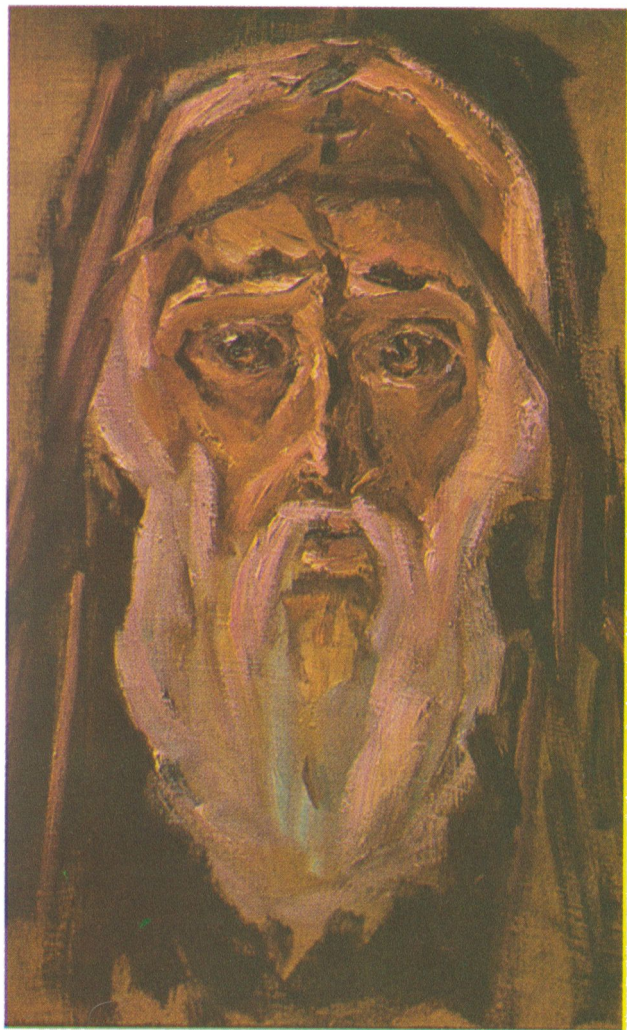


Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова.
Портрет работы А. Гёловина



Эскизы художника Ф. Ф. Федоровского к опере
«Борис Годунов» в постановке Большого театра,
1946 год

Монах-летописец







Сцена из третьего действия оперы «Борис Годунов»:
Марина — народная артистка СССР М. П. Максакова,
Самозванец — народный артист СССР Г. М. Нэлепп.
Большой театр, 1948 год

Сцена под Кромами — финал оперы «Борис Годунов».
Большой театр, 1949 год

Эскиз Ф. Ф. Федоровского к четвертому действию
«Бориса Годунова». Большой театр,





Сцена коронации Бориса в постановке Стокгольмского оперного театра. Художник Н. Бенуа.
Борис — И. Берглянд. 1942 год

Сцена из второго действия оперы «Борис Годунов» в постановке таллинского театра оперы и балета «Эстония». Борис — Т. Куузик, Шуйский — М. Тарас, 1952 год

Юродивый — И. С. Козловский. Кадр из фильма-оперы «Борис Годунов», 1955 год



Павел Александрович Ламм — советский музыковед, текстолог, пианист. Его работа по восстановлению в подлинном виде произведений М. П. Мусоргского стала ценным вкладом в советское музыкознание



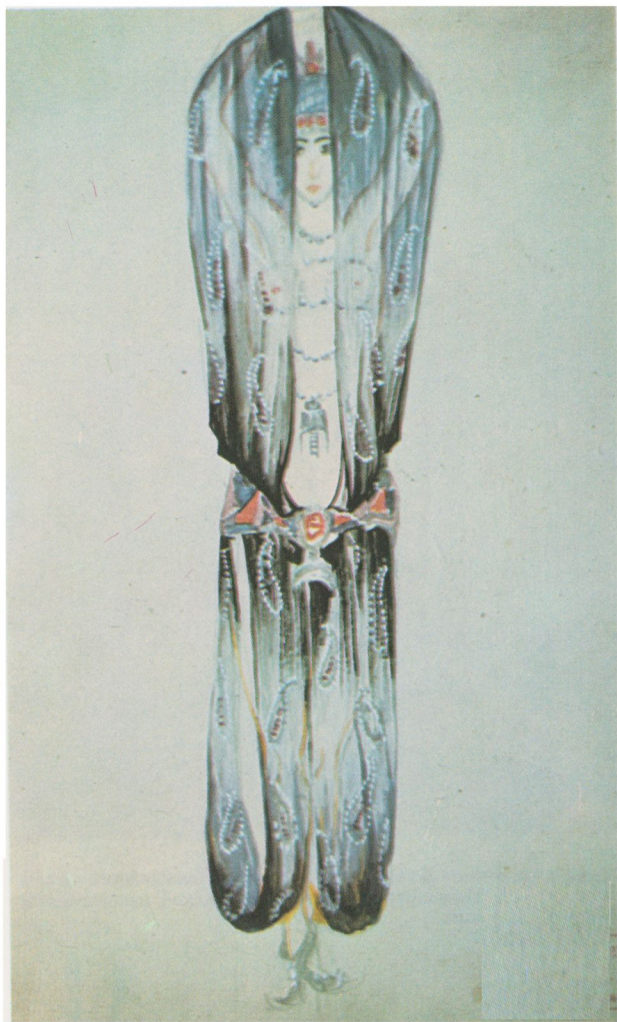
Н. А. Обухова в роли Марфы. Большой театр,
1928 год



Эскиз художника М. И. Курилко к опере «Хованщина»
в постановке Большого театра, 1928 год. Костюм Голицына

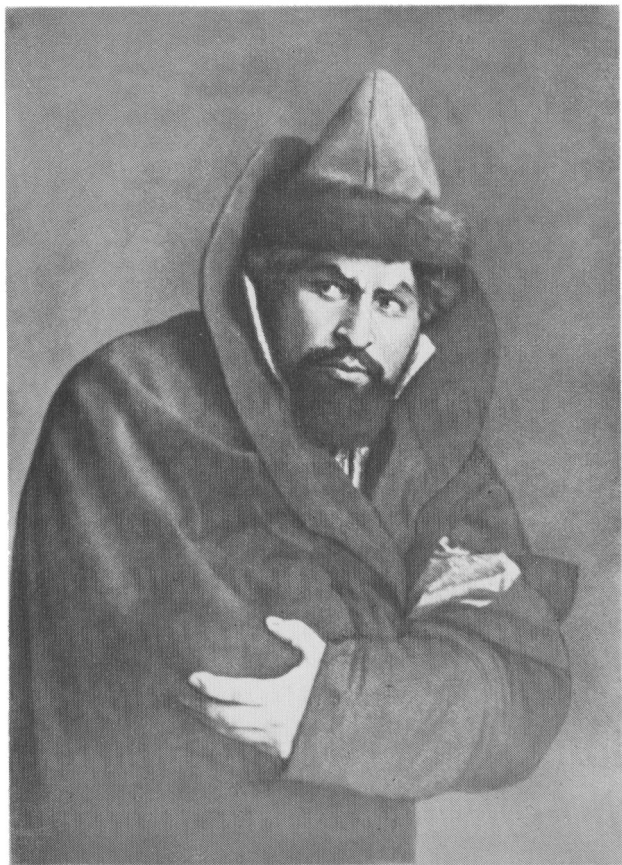


Эскиз художника К. Ф. Юона к опере «Хованщина»
в постановке Большого театра, 1939 год.
Князь Хованский





Эскизы художника М. И. Курилко к «Хованщине».
Большой театр, 1928 год. Костюмы персидки и мужиков



**В. Политковский в роли боярина Шакловитого.
«Хованщина» в постановке Большого театра,
1928 год**



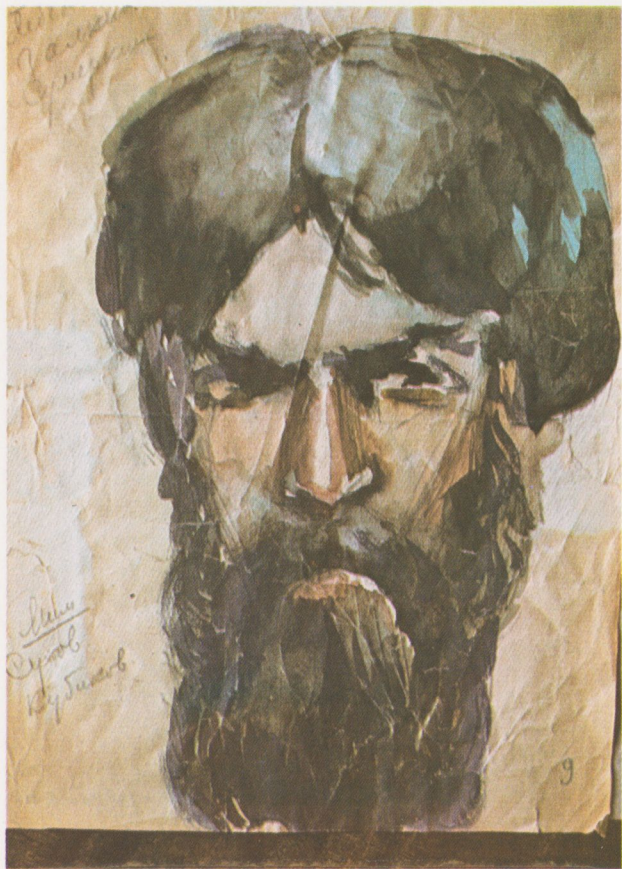
В. Р. Петров в роли Досифея.
Большой театр, 1928 год





Эскиз художника К. Ф. Юона к «Хованщине».
Большой театр, 1939 год. Стрелецкие жены

Эскиз художника М. И. Курилко к опере «Хованщина».
Большой театр, 1928 год. Костюм Досифея



Эскизы художника Ф. Ф. Федоровского к опере
«Хованщина». Большой театр, 1950 год. Стрелец



Скит в лесу

«„Хованщина“ — русская смута, смятение умов и сердец на громадном пространстве земной поверхности, занимаемой Московией, уже тогда, в XVII веке... Сюжет дан, как нанизанные звенья событий, но не как видимой связью скрепленные факты... Какой ужас таится в непомерно страшном и вмести с тем величаво-прекрасном замысле Мусоргского, каждая капля музыки которого заставляет перечувствовать и вскрыть в себе глубокие тайники жизни. И как поэтому трудно воплощение каждого слова, каждой фразы, чтобы не расплавить воли художника...»

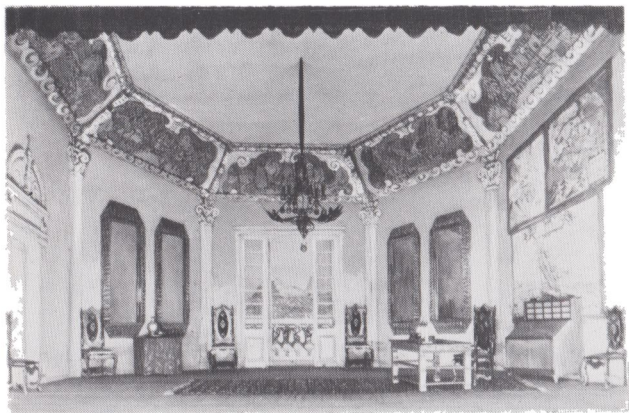
Б. В. Асафьев



Эскизы Ф. Ф. Федоровского к «Хованщине»
Большой театр, 1948 год.
Князь Хованский



Боярин



Эскиз К. А. Коровина ко второму действию оперы «Хованщина», Большой театр, 1912 год

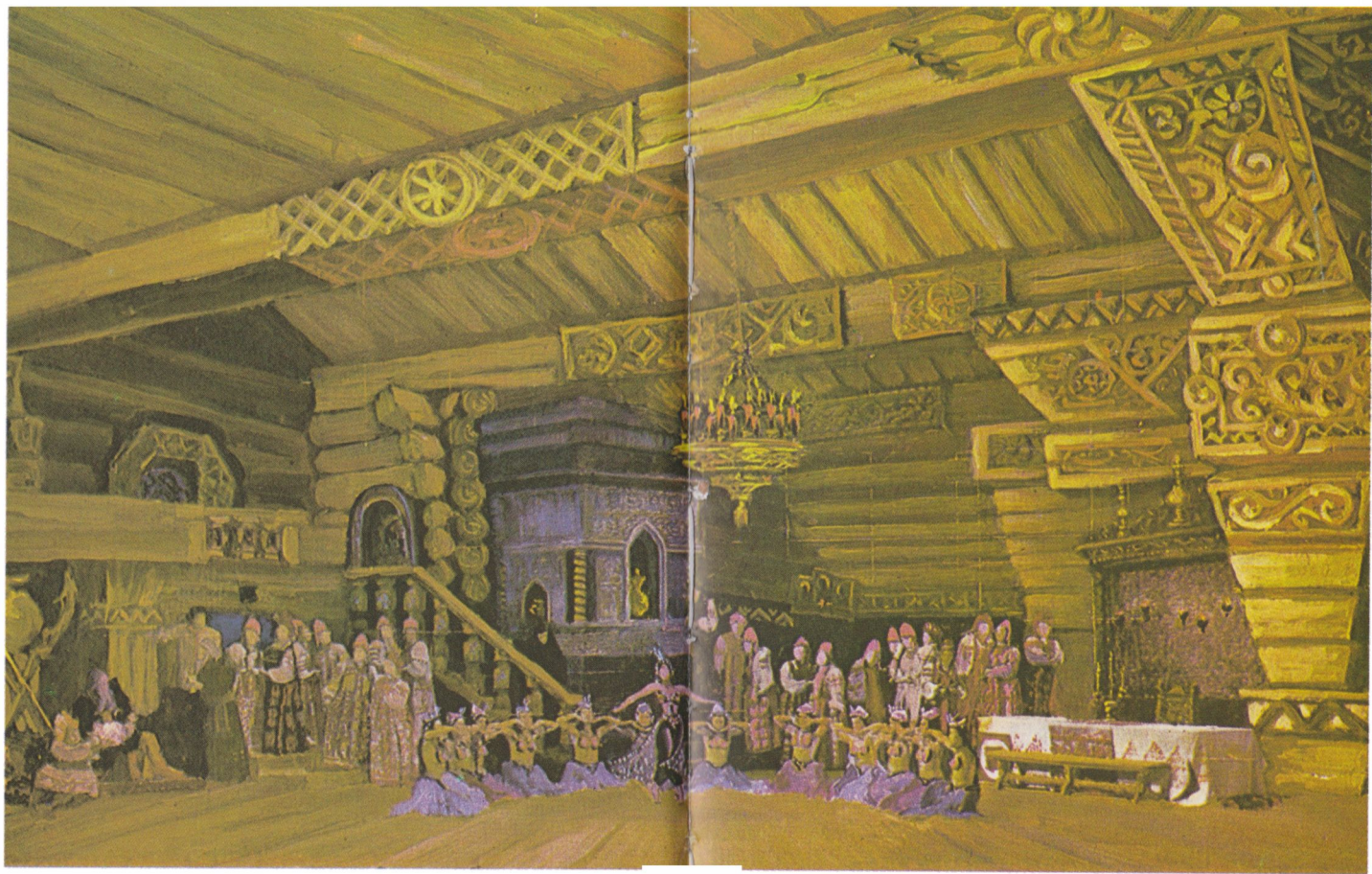
Сцена из первого действия «Хованщины». Большой театр, 1952 год

Эскиз Ф. Ф. Федоровского ко второму действию «Хованщины». Большой театр, 1950 год

«Мусоргский создал такие две оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», которые ... прокладывают свою особенную, самостоятельную дорогу в музыке, и по национальному элементу, выраженному с небывалой реальностью, и по музыкальной декламации, никогда еще не бывшей до такой невообразимой степени правдиво-русской. Разнообразные типы и характеры действующих лиц, разнообразные сцены и положения в жизни, то обыденные, то комические, то трагические, разнообразные изменения духа и настроения — все это Мусоргский живописал с необычайной правдой и мастерством, с изумительной реальностью, с такой близостью интонаций голоса к человеческой речи, каких до него почти никто еще не достигал, даже из числа самых гениальных музыкантов».

В. В. Стасов





Пляска персидок.



Эскиз Ф. Ф. Федоровского к третьему действию
«Хованщины». Большой театр, 1950 год

Сцена из пятого действия «Хованщины».
Большой театр, 1950 год

Сцена из четвертого действия «Хованщины».
Большой театр.
Князь Хованский — народный артист СССР А. Кривченя,
персидка — народная артистка М. Плисецкая





Сцены из оперы «Хованщина» в постановке
Большого театра, 1950 год

«От личного душевного уклона композитора зависело возлюбить Жизнь или Смерть и привести действие к истинному зрителем единству... Он и ... создает неизгладимо трагический, небывалый во всей мировой оперной литературе финал: отпевание заживо любовника любовницей... и самосжигание людей, желавших жить, но уходящих от ужасов... в Смерть».

Б. В. Асафьев

Сцена из четвертого действия «Хованщины» в постановке
Большого театра. Персидка — Е. Рябинкина



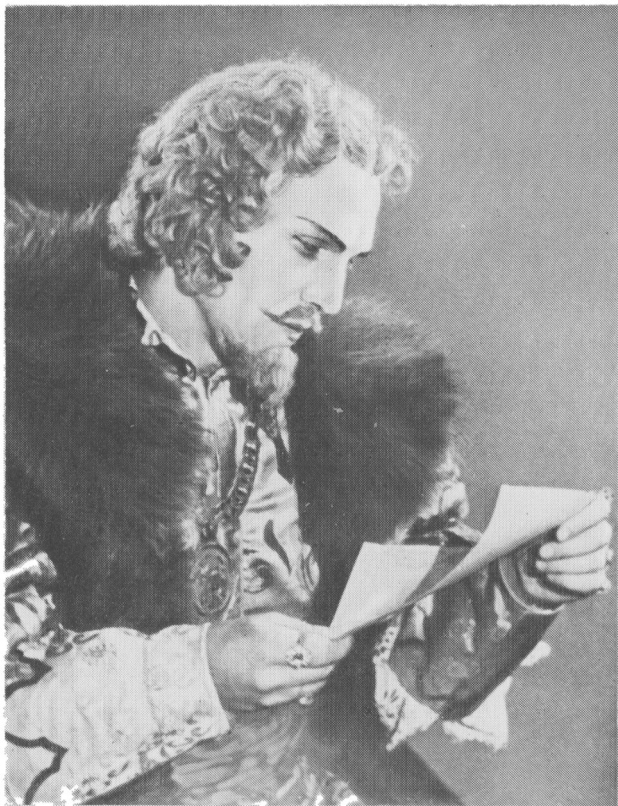


Сцена из первого действия «Хованщины».
Андрей Хованский — С. И. Матвеев, Эмма — Б. К. Каляда.
Государственный академический театр оперы
и балета имени С. М. Кирова, 1952 год



С. Федосова в роли Марфы. Свердловский театр оперы и балета имени А. В. Луначарского, 1964 год
«Марфа... как столб, как погибшая:
у ней давно уже смерть в груди, после ее объяснения,
последнего объяснения с Андреем Хованским».

В. В. Стасов



В. Сорочинский в роли Голицына.

Новосибирский государственный театр оперы и балета «Во всем этом [втором] акте или картине Голицын, по-моему, должен быть плутоват, хитроват и трусоват, но все-таки надеяться, но за спинами других, сильных».

В. В. Стасов

Из друзей по балакиревскому кружку в 70-е годы лишь с Бородиным у Мусоргского остались прежние, сердечные отношения; Бородин спокойнее переживал изменения в кружке, да и по характеру он был уравновешеннее («О если бы Бородин озлиться мог!» — писал как-то Мусоргский Шестаковой).

Модест Петрович по-прежнему очень болезненно воспринимал расхождения между друзьями. «„Могучая кучка“ выродилась в бездушных изменников», — сетует он в письме к Стасову. А Л. И. Шестаковой, выздоровевшей после длительной болезни и радующей его своими возобновившимися приглашениями, как прежде, в лучшие годы «Могучей кучки», Мусоргский пишет: «...Все (почти) „играет на обман“ в наше пресветлое время развития всего, чего хочешь, кроме человечности. Не заглазная, а наглая измена „á bout portant“* лучшим, живым, всеильным замыслам искусства... в том самом очаге, где когда-то кипела новая жизнь, единились новые силы мысли, обсуждались и ценились новые задачи искусства».

Все хуже становились дела и на службе: начальство было недовольно его частыми пропусками. Материальное положение становилось похожим на настоящую нужду. Летом 1875 года Голенищев-Кутузов выехал из квартиры, где они прожили с Мусоргским два года; он собирался жениться. Известие о его женитьбе композитор воспринял очень болезненно.

Через некоторое время, придя домой, Мусоргский обнаружил запертую дверь и выставленные пожитки — его выселили из квартиры за большую задолженность. Пришлось временно поселиться у Голенищева-Кутузова — ведь денег на новую квартиру не было. А однажды Голенищев-Кутузов, уехав в деревню, по забывчивости увез с собой ключ от квартиры. Мусоргский остался без ночлега, под открытым небом. Стасовы были в Париже, Бородин и Римский-Корсаков на даче... Потом Мусоргский добродушно описывает другу это происшествие: «...Проплелся в 5-м часу утра пешью к Наумову, где

* В упор (фр.).

нашел обитель... ибо, как знаешь, один боюсь оставаться». Наумов, старый приятель Мусоргского, в прошлом — флотский офицер, был страстным любителем музыки и большим поклонником творчества Мусоргского. Модеста Петровича он принял с горячей радостью, несмотря на необычный час. Здесь композитор был окружен теплом и заботой и надолго остался в гостеприимном доме: он прожил в семье Наумова несколько лет.

Павел Александрович Наумов был человеком милым, добродушным и безалаберным. Промотав свое состояние, он жил вместе с сыном у своей второй жены. В доме Наумовых бывали интересные люди — братья Жемчужниковы (создатели «Козьмы Пруткова»), а также певцы Ф. П. Комиссаржевский и Д. М. Леонова. Мусоргскому было здесь уютно и спокойно, хотя пристрастие хозяина к веселым пирушкам губительно влияло на Мусоргского, здоровье которого и без того было уже подорвано. Друзья уговаривали композитора покинуть дом Павла Александровича, но он не соглашался. Удивительно лишь то, что в этой неустроенности талант Мусоргского по-прежнему развивался, и мысль его работала как никогда четко. Он тонко и здраво оценивает положение общества («всеобщее безумие при беднежье; всеобщее всезнание при невежестве; возвышение уровня публичной массы с каким-то правом на что-то при беспорядке; бессознательная инерция...») и высказывает замечательные по глубине мысли. Он пишет Голенищеву-Кутузову: «...Надо говорить людям правду, не трескучую, а настоящую правду. За шумихой условных, quasi-художественных приемов, безусловных и, следовательно, вовсе нехудожественных форм человечество упрятало само себя... Штука проста: художник не может убежать из внешнего мира, и даже в оттенках субъективного творчества отражаются впечатления внешнего мира. Только не лги — говори правду. Но эта простая штука тяжела на подъем. Художественная правда не терпит предвзятых форм; жизнь разнообразна и частенько капризна; заманчиво, но редко можно создать жизненное явление или тип в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого из

художников». Удивительно мудрый и вечно живой принцип истинного творчества!

Композитор серьезно решает для себя вопрос о роли искусства и определяет его огромную социальную значимость: «Искусство есть не самоцель, а средство беседовать с людьми».

В 70-е годы Мусоргский создал вокальный цикл на слова Голенищева-Кутузова «Песни и пляски смерти». Тема «плясок смерти» уходит корнями в глубь европейской истории; рожденная страшными эпидемиями чумы в XIII и XIV веках, она была очень распространена в живописном искусстве средневековья. Образ Смерти, уже несколько лет занимавший композитора, углублялся в его сознании и находил все более совершенные формы воплощения.

Три пьесы были написаны в мае 1875 года: «Колыбельная», «Серенада» и «Трепак». Последняя пьеса, вошедшая в цикл,— «Полководец»—была создана летом 1877 года. Первоначально цикл назывался «Она»: композитор, подразумевая под этим словом Смерть, хотел показать ее в разных видах. Было задумано двенадцать частей: «Богач», «Пролетарий», «Большая барыня», «Сановник», «Царь», «Молодая девушка», «Мужичок», «Монах», «Ребенок», «Купец», «Поп», «Поэт». В окончательном варианте из них были воплощены образы мужичка («Трепак») и молодой девушки («Серенада»).

Образ Смерти—то нежно убаюкивающей, то грозно-неумолимой, то торжествующей—дан в цикле с потрясающей силой художественной правды и философской обобщенности. Это своего рода камерный «Реквием». Четыре произведения объединены как бы расширяющейся пространственной перспективой: действие первого происходит в комнате больного ребенка, второго («Серенада») — на улице, третьего — в пустынной степи («Трепак»), а последнего («Полководец») — на поле битвы народов. Цикл составляют поистине гениальные произведения, которые по силе воздействия можно сравнить с Шестой симфонией Чайковского (написанной в 1893 году), а в области вокальных миниатюр, пожалуй, и аналогю найти трудно.

Первая песня, «Колыбельная», построена на диалоге несчастной матери, страдающей у постели умирающего ребенка, и Смерти, которая поет колыбельную песню. Монотонные, тусклые интонации медленно разворачивающихся восьмых в фортепианном вступлении создают фон картины — сумрачное, гнетущее настроение. С большим мастерством интонационной выразительности в вокальной партии передается смятение и ужас матери (остро диссонансирующая гармония, декламационная мелодия) — и спокойствие, мягкая неотвратимость Смерти. Ее интонации напевны, гармоническое сопровождение светло и сладостно-красиво (использованы мажорная тональность и мягкий ритм триолей). Каждая строфа текста заканчивается ответом Смерти на взволнованную речь матери — и за Смертью остается последнее слово: «Видишь, уснул он под тихое пенье. Баюшки, баю, баю».

В «Серенаде» Смерть предстает в образе рыцаря, поющего серенаду умирающей молодой девушке. Зыбкое колыхание тремоло в аккомпанементе, «замершая» неуверенность, неустойчивость гармонии в очень широком диапазоне крайних регистров фортепиано рисуют атмосферу тусклой, мрачной неопределенности. «Внемлет, поникнув головкой, большая шепот ночной тишины». Вторая часть романа звучит в тональности на полутон ниже, мрачнее; это серенада Смерти («...Рыцарь неведомый, силой чудесной освобожу я тебя»). Фортепианная партия имитирует гитарный аккомпанемент, мелодия, спокойно-сдержанная поначалу, становится все более обольстительной, минор сменяется мажором. Чем ближе Смерть-рыцарь подходит к изголовью девушки, тем тише и нежней его речь; поэтому ужасным, обнаженным контрастом звучит заключительный вопль: «Ты моя!»

В «Трепаке» Смерть пляшет с пьяненьким мужичком, сбившимся ночью с дороги и замерзающим под вой снежной метели. Тихие, пустые аккорды фортепианного сопровождения рисуют безлюдный, пустынный пейзаж; в низком регистре «пробегает» в ритмическом уменьшении тема «Dies irae» — тема католической заупокойной службы, часто использу-

ющаяся в музыке как символ смерти. Постепенно из пейзажа «выплывает» фигурка мужика («...Так и есть! В темноте мужика Смерть обнимает, ласкает; с пьяненьким пляшет вдвоем трепака»). Используется прием, напоминающий кинематографическое укрупнение плана: по мере приближения к этим двум фигурам — мужичка и Смерти — все явственней и отчетливей становится дробный ритм трепака и простоватый, в народном духе напев Смерти:

Ох, мужичок, старичок убогой,
Пьян напился, поплелся дорогой;
А метель-то, ведьма, поднялась, взыграла,
С поля в лес дремучий невзначай загнала...
...Я тебя, голубчик мой, снежком согрею;
Вкруг тебя великую игру затею.

Все плотнее и звучнее ее пение; в аккомпанемент врываются хроматические пассажи — буря и метель усиливаются. Звучность достигает кульминации, а затем свертывается и утихает: Смерть навевает мужичку светлые грезы («лето пришло, расцвело»), он засыпает, и только время от времени сквозь тихую музыку грез прорывается ритм трепака. Все короче становятся фразы, и звучание замирает на тех же пустых аккордах, которыми начиналась пьеса. Куплетная форма, лежащая в основе построения, трактована композитором так мастерски-свободно, что произведение воспринимается как цельная картина, одновременно и динамичная, и архитектурно-строгая.

Если первые три романса дают образ Смерти в свете трагической обреченности, то в финале цикла Смерть, торжествующая и предстающая в облике полководца, собирает всех убитых на поле брани и говорит «в полный голос». Сначала, как и в предыдущих пьесах, рисуется фон: стучащий пульс нервных триолей, подкрепляемый мощными ударами аккордов, воспроизводит шум битвы двух войск, продолжающейся от восхода солнца до поздней ночи. И лишь когда «дружины в мраке разошлись... все стихло, и в ночном тумане стенанья к небу поднялись», стихает шум сраженья, и на поле появляется Смерть-полководец, сверкающая белизной костей и на коне объезжающая поле битвы. Страшная кульминация финала — да и всего цик-

ла — это торжествующий монолог Смерти, написанный в движении сильного, упругого, мощного марша: «Кончена битва! Я всех победила! Все предо мной вы смирились, бойцы! Жизнь вас поссорила, я помирила! Дружно вставайте на смотр, мертвецы!» Ужасает и заключительный фрагмент — пляска Смерти, втаптывающей побежденных «в землю сырую».

В «Полководце» образ Смерти достиг грандиозной, титанической силы воплощения. Сам Мусоргский писал Голенищеву-Кутузову о прекрасном исполнении этого романса певцом П. А. Лодием: «Ты не можешь достаточно ясно представить себе, милый друг, поразительной особенности твоей картины, когда она передается тенором! Какая-то пригвозждающая к месту, какая-то неумолимая, смертельная любовь слышится! Это, как бы сказать точнее: смерть, холодно-страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью».

Однако издать этот замечательный цикл Мусоргскому не удалось.

«Хованщина»

...Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью— мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального.

*М. П. Мусоргский, из письма
к И. Е. Репину*

...В человеческих массах, как в отдельном человеке, 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!

*М. П. Мусоргский, из письма
к В. В. Стасову*

«Хованщину» Мусоргский начал обдумывать, едва закончив партитуру второй редакции «Бориса Годунова», летом 1872 года. Но если сначала работа «закипела», по выражению Мусоргского, так, как до этого «кипел» «Борис», то через некоторое время она была отложена композитором; лишь весной следующего года он вернулся к ней. Работая над оперой с большими перерывами, «Хованщину» Мусоргский писал до конца жизни, но успел почти дописать ее лишь в клавире; по словам автора, не хватало лишь «маленького кусочка в заключительной сцене саможжения». Композитор хотел посоветоваться с друзьями о сценической технике его воплощения, но не успел: работу прервали болезнь и смерть. Докончил, инструментовал и отредактировал оперу Н. А. Римский-Корсаков.

В работе над «Хованщиной» неоценимой была помощь Стасова. И. Е. Репин вспоминал: «Владимир Васильевич так обожал „своего Мусоргянина“, что, просыпаясь иногда по утрам, от 3-х до 4-х часов, уже бывал атакован художественными и историческими мыслями—все это из тех же недр летописей, которых глубины он с такой страстью историка касался в подвалах манускриптов своего отдела Публичной библиотеки». Горячую благодарность за помощь и, главное, за поддержку и участие высказывал Мусоргский Стасову: «Я посвящаю Вам весь тот период моей жизни, когда будет создаваться „Хованщина“; не будет смешно, если я скажу: „посвящаю Вам себя самого и жизнь свою за этот период“»,—писал ему Мусоргский. Разделяя со Стасовым самое авторство, композитор называл «Хованщину» — «наша будущая опера».

Характерная для Мусоргского высочайшая требовательность к себе не допускала быстрого темпа в работе; композитор никогда не набрасывал эскизов, а записывал нотный текст только после долгого и глубокого обдумывания. Мусоргский пишет Стасовым: «До такой степени я становлюсь строгим к себе—уморительно... Выработка идет изрядная, шесть раз отмеришь и один раз отрежешь: нельзя иначе, таково что-то внутри сидящее подталкивает на строгость. Подчас рванешься, ан нет, стой! внутренний повар говорит, что суп кипит, но на стол подавать рано—жидок будет, может, придется еще какой корешок или соли подкинуть; ну повар лучше меня свое дело знает: жду. Зато уж попади только суп на стол—зубы съем».

В отличие от «Бориса», «Хованщина» не имела литературного первоисточника, и Мусоргский писал музыкальные фрагменты на собственный текст, соединяя их по намеченному сюжету.

Историческая эпоха, показанная в опере, для композитора была неизмеримо больше, чем фоном событий; это была сама идея—всплеск народной мощи, движение стихийной силы. Время хованщины предшествует царствованию Петра I. Уже при отце Петра, царе Алексее Михайловиче, царствовавшем с 1645 по 1676 год, начали пробиваться ростки

тяги к прогрессу, к европейской культуре; но отживающий феодализм цепко держался за старые устои и быт, и бояре-землевладельцы яростно защищали старину. При Алексее Михайловиче произошел раскол и в православной церкви: сторонники патриарха Никона, никонианцы, отделились от старообрядцев-раскольников, защищавших в неприкосновенности старую веру. После смерти царя и правления его старшего сына, Федора Алексеевича, правившего всего шесть лет и умершего в 1682 году, на царство должен был вступить следующий сын, слабоумный Иоанн. Поэтому Земский собор обошел закон старшинства и избрал царем младшего сына Алексея Михайловича от второго брака — десятилетнего Петра. Практически же, опираясь на стрельцов, государством правила царевна Софья, старшая сестра Иоанна и Петра, сторонница старых порядков. Во время первого бунта стрельцов (в 1682 году) было перебито много бояр, слывших передовыми образованными людьми (Матвеев, Долгорукий, Языков, Нарышкин и др.). Воодушевленные победой, стрельцы во главе с князем Иваном Хованским почувствовали себя полными хозяевами в древней столице Руси — Москве; но Софья, опасаясь заговора против себя, в 1687 году казнила Хованского.

Второй стрелецкий бунт — в 1689 году — Софья подготовила сама против шестнадцатилетнего Петра, в характере которого уже проявлялась незаурядная сила. Восстание стрельцов кончилось неудачей: предводители были казнены, а Софья заточена в монастырь.

Третий бунт стрельцов (в 1697—1698 годах) был подавлен, и после массовых казней стрелецкие войска перестали вообще существовать; вместо них Петр создал гвардию.

Эти исторические события, ставшие основой для создания либретто «Хованщины», Мусоргский использовал свободно: он объединил события двух первых бунтов и вплел в драматургическую канву — в полном соответствии с исторической правдой — мотив раскольниковского движения. Как и в «Борисе», в «Хованщине» главная движущая сила —

это народ, представленный на этот раз не голодающим и бунтующим подневольным крестьянством, а уходящими в историческое прошлое стрельцами, староверами-раскольниками (черноризцами) и московским пришлым людом. По-прежнему Мусоргский-демократ видит в стихийном народном движении выражение некоей абсолютной силы; но куда направить ее — не знает ни автор, ни, следовательно, его герои. Драматургическое развитие в «Хованщине» весьма необычно. По сюжету носитель идеи религиозности — Досифей — кончает жизнь самоубийством, вожак стрельцов — Хованский — заколот наемным убийцей, сторонник компромиссов Голицын сослан в заточенье; и даже любовная линия оканчивается своеобразной «торжествующей» гибелью Марфы вместе с возлюбленным. В конечном счете конфликт уходящего «старого» и наступающего «нового» разрешен Мусоргским соответственно исторической правде. Старый уклад гибнет перед новым. Но одновременно гибнут и все главные герои оперы! Носитель же исторически-позитивного начала, Петр I, не выведен на сцену, и не случайно: симпатии автора на стороне его противников. Недостаточно развит и образ боярина Шакловитого, хотя его проникновенное ариозо в третьем действии «Спит стрелецкое гнездо» содержит настроения, близкие авторской точке зрения («Ах ты, в судьбине злосчастная, родная Русь, кто же, кто тебя, печальную, от беды лихой спасет?»). А кроме Шакловитого, в опере нет действующих лиц, противопоставленных и противодействующих массе стрельцов.

Если в «Борисе Годунове» народная драма развивается параллельно с трагедией преступного царя и обе драматургические линии переплетаются вплоть до кульминационных точек в последнем акте, то в «Хованщине» драма стрельцов, сломленных силой наступающего царя Петра, практически получила развязку в конце третьего действия. Главного же героя как центральной фигуры и яркой индивидуализированной личности, фокусирующей в себе все смысловые линии, в опере нет. Есть несколько центральных действующих лиц — это Хованский, Досифей, Марфа. Но Хованский —

спесивый воевода-крепостник — представлен как отрицательная фигура; любовная трагедия Марфы разворачивается в своей «плоскости» и с исторической проблемой гибели «старого» связана лишь косвенно; Досифей же, подобно Шакловитому сетующий на суровые трудные времена («Приспело время мрака и гибели душевной»), находит выход лишь в самоуничтожении. Поэтому драматургическое развитие в «Хованщине» направлено не по восходящей линии, а скорее по нисходящей.

По общему тону «Хованщина» получилась гораздо мрачнее и безысходнее «Бориса Годунова». Мусоргский назвал оперу «народной музыкальной драмой»; но драматизм достигает здесь уже поистине трагедийной силы.

Опера состоит из пяти действий; четвертое делится на две картины. Вступление к опере — «Рассвет на Москве-реке» — рисует утро следующего дня после расправы со сторонниками новых реформ.

Первое действие происходит на Красной площади. Утренний стрелецкий дозор вспоминает грозные события прошедшего дня, рассказ о которых высечен на столбе.

Когда дозор уходит, боярин Шакловитый — приверженец царевны Софьи — диктует подьячему донос о том, что стрелецкий воевода Иван Хованский собирается «мутить по всей Руси Великой», а на царстве Московском посадить сына, Хованского Андрея. Московские пришлые люди, заставляющие подьячего прочесть, что написано на столбе, приходят в ужас. Слышен звук приближающихся стрелецких труб: под величальное славление «творит обход» князь Иван Хованский. После ухода Хованского со свитой на сцену вбегают лютеранка Эмма, которую преследует влюбленный Андрей Хованский. Эмму спасает прежняя возлюбленная Андрея, раскольница Марфа. Возвращается Хованский со свитой; он гневается на сына, защищающего лютеранку, и только вмешательство Досифея останавливает разгорающийся конфликт.

Второе действие происходит в доме князя Голицына. Вечер. Голицын читает любовное письмо царевны Софьи; но он не уверен ни в ее преданно-

сти, ни в своей судьбе. Пришедшая по его просьбе гадалка — Марфа — предсказывает ему опалу и заточение в дальнем краю; князь напуган. Появляется Хованский, затем Досифей; они должны обдумать положение, рассчитать силы. Однако им трудно договориться — у них нет единства. Хованскому милы старые порядки, Голицын же, склонный к контактам с Европой, сетует на несмываемую с Руси «ржавчину татарскую». Досифей, с трудом остановивший спор князей о знатности и заслугах, упрекает Хованского в потворстве стрельцкому пьянству и разгулу, Голицына — в пристрастии к европейским обычаям. Сам же он уповает на святую веру народа как на главную силу преобразования Руси. Входит Шакловитый и передает от имени царевны Софьи, что до Петра дошел донос на Хованских; их велено сыскать.

Третье действие происходит в Стрелецкой слободе, в Замоскворечье. В сопровождении толпы проходят с песнопением черноризцы-монахи. Оставшаяся одна Марфа напевает протяжную песню «Исходила младешенька»; она не в силах побороть свою любовь к Андрею Хованскому. Незаметно подкрадываясь и подслушавшая эту «греховную» светскую песню фанатичная раскольница Сусанна злобствует и грозит Марфе раскольничьим судом. Входящий Досифей вступает за Марфу и прогоняет Сусанну. Марфа хочет погибнуть в огне вместе с возлюбленным; Досифей утешает и уводит ее. Появляется Шакловитый; его беспокоят тревожные мысли о злосчастной судьбине родины. Лихая песня стрельцов заставляет его скрыться. Вбегают стрельцкие жены и с плачем-причитанием набрасываются на загулявших пьяных мужей: «Ах, окаянные пропойцы, ах, колобродники отпетые!» Кузька-стрелец в ответ им заводит под балалайку «Песню про сплетню». На кульминационном гребне сцены — мощном хоровом припеве стрельцов — врывается перепуганный лепет подьячего, прибежавшего с известием о том, что приближаются рейтары и петровцы. Мгновенно меняется настроение стрельцов. Робко просят они заступничества у Хованского — «Батя, батя, выйди к нам»; однако тот не хочет воевать против

Петра и советует стрельцам разойтись по домам и «спокойно ждать судьбы решения».

Четвертое действие делится на две картины. Первая картина происходит в трапезной палате, в хоромах Хованского. Крепостные девушки за рукоделием напевают песню «Возле речки на лужочке», однако хмурого Хованского это не веселит. Тогда они заводят плясовую «Гайдучка» — «Поздно вечером сидела, все лучинушка горела». Но не суждено развеяться мрачным предчувствиям князя Хованского: присланный Голицыным гонец предупреждает о надвигающейся беде неминуемой. Чтобы отвлечься от гнетущих мыслей, Хованский велит позвать персидок. Их игры и пляски образуют балетный фрагмент, написанный в традициях классической русской оперы (польские танцы в «Иване Сусанине», восточные танцы в «Руслане»). Входит Шакловитый и передает приглашение якобы на совет к паревне Софье. Польщенный Хованский под величальную песню «Плывет, плывет лебедушка, ладу, ладу» собирается идти; но в дверях падает замертво, пораженный рукой убийцы. Шакловитый с саркастическим хохотом допекает прерванную величальную.

Действие второй картины происходит на площади перед собором Василия Блаженного в Москве. Под трагически-обреченную тему, уже звучавшую в сцене гадания Марфы, медленно следует колымага с опальным князем Голицыным. Марфа сообщает Досифею, что Совет великий во главе с Петром постановил окружить раскольничий скит. Досифей решается на самосожжение всех единоверцев и разрешает Марфе взять с собой Андрея Хованского — «не то ослабнет и не подвигнется». Входящий взволнованный Андрей ищет Эмму, проклиная Марфу. Но когда она рассказывает, что его отец изменнически убит, а стрельцов ожидает плаха, растерянный Андрей дает себя увести в надежное место. Марфа ведет его в скит. Хор прощающихся с жизнью стрельцов и завывания стрельчих прерываются словами петровского гонца о высочайшем помиловании. Обнаженно-ярко звучат фанфары преображенцев — петровской роты «потешных».

Пятое действие происходит в сосновом бору, в скиту раскольников. Досифей призывает единоверцев к молитве, дабы чистыми предстать перед богом: скит окружен — уйти раскольникам некуда. В ответ Досифею хор черноризцев и черноризок «Враг человеков» прославляет бога. Раскольники поджигают скит. Массовая сцена сменяется объяснением Марфы и Андрея. Марфа вспоминает свою любовь и радостно встречает смерть с возлюбленным. Петровское войско отступает при виде страшного костра.

Музыкальный язык Мусоргского в «Хованщине», помимо своей обычной яркой характеристичности в отдельных эпизодах, приобретает и новые черты. Прежде всего это широкая распевность, песенность во всех вокальных партиях. Композитор здесь не стремится воплотить каждый слог текста определенной музыкальной высотой, а использует более привычный способ — распевание слога на две или больше нот. Этот специфически вокальный прием, который в итальянской опере доходил иногда до абсурда, в юности вызывал у Мусоргского резкое отрицание. В «Хованщине» же композитор ищет ту «осмысленную, оправданную мелодию», которая, не теряя выразительности человеческого говора, будет понятной всем и каждому. (Вершиной нового стиля стала тема из сцены гадания Марфы — проникновенная, широкая, щемяще-грустная и настолько простая и «знакомая» по очертаниям, что она кажется подлинной народной песней, веками отшлифованной в устной передаче.)

Хотя в речитативах в основном сохраняется прежняя яркая выразительность музыкальной «прорисовки» словесного текста, кое-где в них начинает преобладать обобщенность, выровненность интонаций; они становятся менее индивидуализированными. (Таковы, например, реплики подьячего в сцене первого действия.) Поэтому оказывается «родственным» строй интонаций у разных героев — например, у Досифея и Шакловитого. (Интересно, что ариозо Досифея «Приспело время мрака и гибели душевной» и ариозо Шакловитого «Ах ты, в судьбине злосчастная, родная Русь», выражающие сходные чувства скорбного раздумья, похожи не только по

строю интонаций, но и объединены одной тональностью.) На общих мотивах построен маленький хор московских пришлых людей, которые, поднимая будку с подъячим, напевают простенькую песенку, основанную на четырехкратном повторении незамысловатой мелодии.

С новым распевным стилем связана и другая черта музыкального языка «Хованщины»: частое использование подлинных народных мелодий, сочинение собственных тем в стиле русских народных песен (протяжных, величальных, плясовых, причетов) и старообрядческих песнопений — как средство создания яркого национально-русского колорита. В одном только первом действии к ним относятся: тема «Рассвета на Москве-реке» — в духе протяжных народных песен; песня Кузьки «Подойду... под Иван-город», которую он бормочет спросонья; шуточная песня «Жила кума, была кума» и протяжная «Ох ты, родная матушка Русь», которую поют московские пришлые люди; величальная Хованскому «Слава лебедю, слава белому» и хор черноризцев «Боже, отжени слова лукавствия».

Происхождение от русской протяжной песенности отчетливо ощущается в партии Марфы; и тема ее любви, и светлая тема воспоминаний о счастье, и подлинная народная тема ее песни «Исходила младешенька» — все они напевны, обобщенно-просты и глубоки.

Широко использованы народные мелодии в характеристике быта Хованского. В первой картине четвертого действия девушки за работой поют «Возле речки на лужочке» и плясовую «Гайдучка»; величают хозяина песней «Плывет, плывет лебедушка». Во второй картине четвертого действия Мусоргский замечательно воспроизводит интонации народных плачей-причетов в хоре стрельчих «Не дай пощады, казни окаянных».

В пятом действии звучит раскольничий хор «Враг человеков»; его «варварские» пустоты и параллелизмы (возмущавшие позже редактирующего оперу Римского-Корсакова) выдержаны в стиле раскольничьих гимнов. Под пение «Господи, гряди во славу твою» старообрядцы идут на самосожжение.

Как видно, «Хованщина» буквально пронизана народным мелосом; он представлен в ней шире, чем в опере «Борис Годунов».

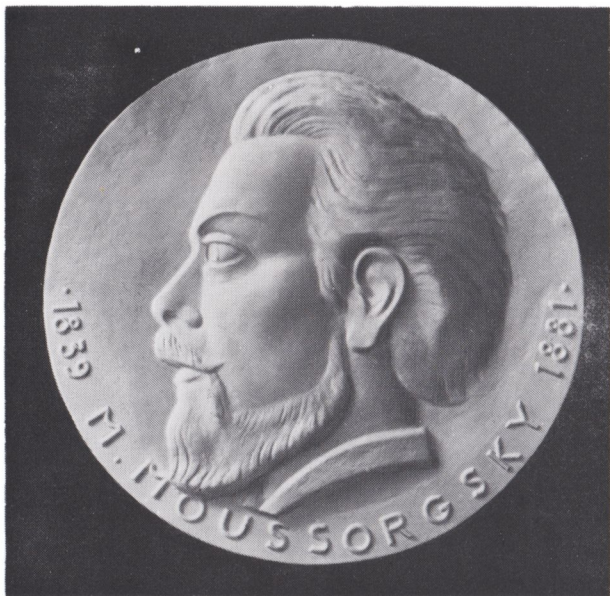
Прием возвращения музыкальных тем-характеристик, придающий форме большую цельность, спаянность и широко использованный в «Борисе Годунове», частично применяется и в «Хованщине». Например, тема подьячего, с типичной для Мусоргского рельефностью рисующая образ плюгавенького суетливого человечка, содержит характерную «прыгающую» мелодическую линию и синкопированный ритм; и эти же синкопы, только вдвое ускоренные, звучат тогда, когда он «влетает» на сцену, задыхаясь от страха при виде петровцев (в третьем действии). Несколько раз проводится в опере страстно-сдержанная тема любви Марфы («страшная мука любовь моя»), звучащая совсем по-корсаковски: напряженно-неустойчивая, изысканно-красивая гармония и пластичная мелодия напоминают партию Любаши из «Царской невесты». Дважды звучит в опере тема хора раскольников «Посрамахом» (в конце второго и в начале третьего действия).

Наиболее широко и последовательно показан в опере лейтмотив Хованского. Его упрощенная одноголосная фактура, многократная повторяемость мотивов и отдельных звуков, ровность равновеликих фраз, а особенно — навязчивое повторение одной и той же ноты в конце каждой фразы символизирует образ примитивной, тупой силы. На этой теме построена большая сцена шествия Хованского со свитой в первом действии; ее интонационные обороты создают второй (оркестровый) план во втором действии; сходные с ней интонации звучат в темах стрельцов в третьем действии, подчеркивая их общность с Хованским. В различных сценических ситуациях композитор придает этой теме различные выразительные оттенки: поначалу грубо-утвердительная, в сцене разговора со стрельцами, где «батя» отказывается вести стрельцов против Петра, она теряет свою силу, становится неустойчивой.

Музыкальная характеристика стрельцов дана Мусоргским в двух планах: сначала стрельцы пока-



А. Гелева в роли князя Хованского.
Новосибирский государственный театр оперы и балета



Медаль, отчеканенная во Франции в честь М. П. Мусоргского.

Постановка «Бориса Годунова» и «Хованщины»

С. П. Дягилевым в Париже в начале XX века вызвала огромный интерес в музыкальном мире. Клавир авторской редакции «Бориса Годунова», изданный В. Бесселем, привез из Петербурга в Париж еще в 1874 году

К. Сен-Санс. Вскоре во Франции появились первые исследовательские статьи о творчестве Мусоргского, зазвучала музыка великого русского композитора



Эскизы художника Е. Чемодурова к опере
«Сорочинская ярмарка» в постановке Большого театра.
1952 год. Цыган





Ведьма

«В том-то гоголевский комизм и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правде. «Сорочинская» не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и притом по нумерации первая. ... Малоруссы усердно просят меня поскорее «Сорочинскую» на сцену; почти достоверно, что им моя новинка по сердцу приходится».

М. П. Мусоргский

Козак



Черт

Козак





Городничий



Козак





Черт

Попович



Шинкарь



Цыганка

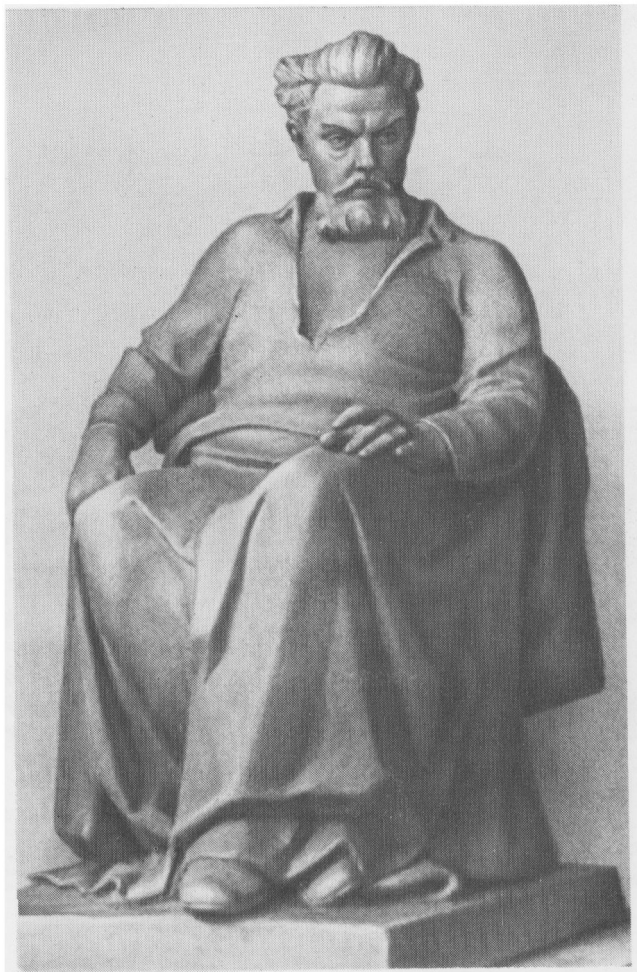


И. Масленникова в роли Параси.
Большой театр, 1952 год



Сцена из оперы «Сорочинская ярмарка»
в постановке московского Свободного театра, 1911 год

Сцена из «Сорочинской ярмарки» в постановке
Миланского театра Ла Скала, 1954 год



Скульптурный портрет М. П. Мусоргского
работы Г. Гликмана

заны как стихийная буйная сила, а после перелома — сообщения о наступлении петровского войска — как толпа робких, боязливых, растерянных людей, полностью потерявших уверенность в себе. Поэтому сначала в характеристике стрельцов преобладают раздолбные, широкие песни и упругие ритмы плясовых; а в конце третьего действия их хор «Батя, батя, выйди к нам» звучит по-детски жалобно, никнувшие окончания фраз рисуют полную беспомощность этих людей. Во второй картине четвертого действия — сцене подготовляющейся казни — хор стрельцов и стрельчих объединяется в общий плач; а после объявленного помилования потрясенные стрельцы практически полностью побеждены; больше они в опере не появляются.

Много чувства вложил Мусоргский в образы Досифея и Марфы; им отдана симпатия автора, и тем трагичнее воспринимается их гибель. Досифей, бывший «в миру» князем Мышецким, постригся в монахи в надежде обрести душевный покой и найти в вере путь к спасению святой Руси. Но видя гибель всего, что связано со старой верой, Досифей понимает свое бессилие и принимает решение погибнуть всем вместе в огне. Он охарактеризован разносторонне: его ариозо в первом действии — «Приспело время» — это скорбное предчувствие умного, много видевшего человека; в разговоре с единомышленниками Досифей полон мудрости и достоинства; он сурово упрекает Голицына и Хованского в мелочной чванливости, но необыкновенно нежен и бережен с послушницей Марфой, сочувствуя ее душевным страданиям, неразделенной любви. В последнем, пятом действии, где Досифей принимает решение погибнуть, но не сдаваться петровцам, его ариозо образует как бы репризную арку с ариозо из первого действия. Образ лишен динамического развития, но обрисован Мусоргским глубоко и любовно.

Марфа — это единственный в исторических операх Мусоргского позитивный, положительный женский образ; он продуман автором с особой тщательностью. Марфа у Мусоргского — ушедшая в монастырь княгиня Сицкая, женщина с сильным характером, страстно полюбившая молодого легкомысленного

Андрея Хованского и после его охлаждения носящая «смерть в груди» (по выражению Стасова) — находит счастье в гибели вместе с неверным возлюбленным. Именно в партии Марфы звучат самые проникновенные лирические темы того нового распевного характера, которые автор называл «осмысленной-оправданной мелодией». В партии Марфы почти нет светлых безмятежных красок; она обрисована в мрачно-страстных, печальных или трагических тонах.

Мысль написать финальную сцену как «любовное отпевание» Марфой Андрея Хованского очень захватила Мусоргского. Он писал П. С. Стасовой: «Еще хорошая выдумка... Раскольники выходят из леса в саванах и с зелеными свечами, готовые на самосожжение, и запираются для молитвы в келиях... Выходит Андрей Хованский, мечтающий о своей немочке, раскольница в саване и со свечою в руках наблюдает за ним; а сей дурашка напевает любовную песенку под окошком келии, где сокрыта Досифеем немочка... Когда дурашка изрядно напелся, раскольница подходит к нему и на мотив колдовства отпевает Андрея Хованского...

Смертный час твой пришел, милый мой,
Обойми меня в остатный раз.
Ты мне люб до гробовой доски,
Помереть с тобой — словно сладко заснуть.
Аллилуйя!

Но, к сожалению, финал Мусоргский не успел закончить, и сцену самосожжения дописал после смерти композитора (по его эскизам) Римский-Корсаков.

В «Хованщине», как и в «Борисе Годунове», большое смысловое значение имеет вступительное «слово» оркестра; здесь это — звуковая картина «Рассвет на Москве-реке». Сама идея рассвета как наступления нового дня имела символическое значение: петровские реформы несли в Россию «свет» новых преобразований.

Музыка вступления удивительно «живописна». Мастерство оркестрового письма позволило Мусоргскому в богатейшей палитре красок и оттенков дать

картину постепенного осветления колорита и все большего расширения пространства. Как в кинематографе при отдалении объектива от природы охватывается все большее пространство, так здесь каждое новое вариационное проведение все больше расширяет звучащий диапазон. Вступление написано в форме вариаций на неизменную тему — «глинкинских вариаций», использованных в «Персидском хоре» в «Руслане» Глинки. В то же время «поверх» вариаций накладывается второй, программно-изобразительный план, преодолевающий расчлененность формы и сообщающий музыке реальность жизненной картины. Вот прокукарекал петух; вот зазвонили колокола в церкви; народ просыпается, и в музыке чувствуется постепенное оживление ритмического движения, устанавливается его равномерная пульсация.

И еще один развернутый оркестровый фрагмент в «Хованщине» развивает традицию, идущую от Глинки: это балетный дивертисмент — пляски персидок. Включение в сюжет оперы персидок — наложниц Хованского — давало возможность обращения к столь излюбленным всеми кучкистами образам Востока (вспомним Половецкие пляски в «Князе Игоре» Бородина, «Исламей» Балакирева, партию Шемаханской царицы в «Золотом петушке» и «Шехеразаду» Римского-Корсакова). В плясках персидок Мусоргский достоверно и поэтично передает восточный колорит. Извилистая орнаментированная мелодия с характерным обыгрыванием остро звучащих интонаций, прихотливый ритм, одновременное сочетание в гармонии застылой неподвижности и напряженной неустойчивости создают в первой теме персидок образ томления и неги. Вторая, плясовая тема построена на постепенном ускорении и усилении звучности; в конце она достигает вихревой стремительности движения.

Драматургия «Хованщины», основанная на постепенном развертывании широкой социально-исторической панорамы, тяготеет к эпичности, и этот лирико-эпический строй определяет выбор апробированных оперных средств (в частности, законченных номеров). М. Равель писал об этой опере: «Хованщи-

на» не есть новейшая музыкальная драма. Это настоящая опера, задуманная в старинной форме: арии, дуэты, хоры, сцены—все сохраняет свою самостоятельность».

Во время работы над «Хованщиной» Мусоргский увлекся новым проектом—написать историческую оперу на сюжет из пугачевских времен. За основу «Пугачевщины» композитор предполагал взять пушкинскую «Капитанскую дочку». Стасов вспоминал, что Мусоргский вдохновенно говорил об одной из сцен, отчетливо стоящей у него перед глазами: Пугачев на крыльце, в окружении толпы народа, и здесь же—священник, дрожащий и босоногий отец Герасим.

Однако музыкального воплощения этот проект не получил и разработанных фрагментов для него не сохранилось.

Концертное турне. Последние годы

Великое воспитание для меня это 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!

М. П. Мусоргский, из письма к Л. И. Шестаковой

В какой степени я послужил искусству,—не знаю; не совсем еще отдохнул, и думы мятутся; но чувствую, что сделал что-то праведное и бесповоротное.

М. П. Мусоргский, из письма к Л. И. Шестаковой

Удивительной нежностью и сердечным теплом полны письма Мусоргского к немногим, но близким друзьям. Чувствуется, как он нуждается в них. «Голубушка моя дорогая, Людмила Ивановна,—пишет он Шестаковой,—как лучший друг, как сердце родное, звучит каждая строка Вашего чудесного письма. Вы бережете и голубите Вашего Мусиньку немножко, быть может, не по заслугам; но тем более сильно будет относиться Ваш Мусинька к любимому, избранному делу русской музыки, дабы овладеть этим делом и не прожить непрощенным на белом свете». «Что таить, голубушка, от Вас. В каждом Вашем письме столько светлого живящего чувства, что, имея такую нравственную помощь, миришься, того гляди, с бесчеловечными наростами на современном обществе». Растет привязанность Мусоргского к радушной семье Петровых; Осип

Афанасьевич и Анна Яковлевна в конце 70-х годов становятся первыми ценителями творческих находок композитора. Именно О. А. Петров вдохновил Мусоргского на сочинение комической оперы по Н. В. Гоголю, «Сорочинская ярмарка», над которой Модест Петрович начал работать с 1874 года (параллельно с «Хованщиной»); для него писал композитор характерную роль Солопия Черевика. Со всей энергией включился Мусоргский в подготовку юбилея О. А. Петрова, посвященного 50-летию артистической и художественной деятельности замечательного русского певца. Вместе с Л. И. Шестаковой Мусоргский отработывал программу чествования; добился от градоначальника разрешения устроить иллюминацию перед домом юбиляра, организовал подношение подарков. Чествование артиста состоялось 21 апреля 1876 года в Мариинском театре, на спектакле «Жизнь за царя», где «дедушка» пел партию Ивана Сусанина. Исполнение было настолько вдохновенным и сильным, что публика по окончании третьего, самого драматического действия устроила бурную овацию; венкам и букетам не было конца. Действительно, почти не верилось, что этот семидесятилетний титан присутствовал на заре рождения русской оперы и, по выражению Мусоргского, вынес «на своих гомерических плечах почти все, что создано в драматической музыке,—начать с 30-х годов XIX века».

Творческий импульс композитора ставил перед ним новые задачи. Об этом Мусоргский писал Стасову: «Нынешнее мое желание—...жизненная, не классическая мелодия. Работую над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии... И тешит меня работа; вдруг, неожиданно-несказанно, пропето будет враждебное классической мелодии (столь излюбленной) и сразу всем и каждому понятное. Если достигну—почту завоеванием в искусстве, а достигнуть надо». В его творчестве намечается качественный переход—мелодическая линия вокальной партии приобретает большую пластичность, широту дыхания, простоту и ясность (эти черты проявились уже в «Хованщине»). Богаче

становится гармонический язык композитора: в палитре гармонических сочетаний он находит столько новых красочно-выразительных возможностей, что далеко опережает своих современников в новизне и свежести гармонии.

Вокальный стиль Мусоргского, и раньше отличавшийся замечательной глубиной и чистотой эмоционального тона, достигает новых вершин в его романсах последних лет — «Не божий гром ударило», «Горними тихо летела душа небесами», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти?» на слова А. К. Толстого, «Видение» на слова А. Голенищева-Кутузова, «Странник» на слова Фр. Рюкерта в переводе А. Н. Плещеева. Для всех выбранных им текстов характерно печальное, элегическое настроение.

В это время в жизни Мусоргского мало светлого. Правда, его поддерживают друзья, радуют удачи в творчестве; отдохнув летом 1876 года на даче в Царском Селе и продвинув «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку», Мусоргский чувствует удовлетворение. Однако после отпуска в Петербурге его ждут новые неприятности. Театральная дирекция, несмотря на постоянный успех «Бориса Годунова», поставила ультиматум: либо снять оперу с репертуара, либо изъять якобы механически присоединенную финальную сцену под Кромами. Автору пришлось согласиться на это «отсечение»; зато бурному возмущению Стасова не было предела. В своей статье «Урезки в „Борисе Годунове“» он гневно восклицает: «Наши оперы нечто в роде беззащитных цыплят перед всемогущим поваром. Какой-нибудь Терентий или Пахом имеет все права, 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 ему взбредет на ум фрикассе». Опера исполнялась в урезанном и драматургически искаженном виде.

К концу 70-х годов относится создание хора «Иисус Навин», про который Мусоргский увлеченно пишет Голенищеву-Кутузову: «Я написал библейскую картину „Иисус Навин“ совсем по библии и

даже руководился картою победоносных шествий Навина по Ханаану». Постоянно идет сочинение и переработка сцен «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки», к которой уже готов финал второго действия — рассказ о красной свитке («...а сценариум весь готов — это важно и в высшей степени важно — при милейшей помощи гениальной А. Я. Воробьевой-Петровой», — пишет Мусоргский Голенищеву-Кутузову). У друзей — Стасовых, Петровых, Шестаковой — Модест Петрович бывает теперь реже, перерывы в письмах длятся месяцами — это при свойственной ему потребности делиться мыслями и планами! У него неважно со здоровьем: с октября 1877 года снова мучает нервная лихорадка («около 20-ти суток глаза не сомкнул и в таких мрачных находился»). Но Мусоргский не унывает. Успешно выступая в качестве аккомпаниатора в благотворительных концертах, он пишет Стасову: «За это время, много действуя на клавикордах, я начинаю приходить к убеждению, что если велено будет снискивать насущный хлеб бряцанием, — сумеем».

В 1878 году, в феврале, спустя два года после праздничного юбилейного торжества скончался «дедушка» — Осип Афанасьевич Петров. Чувство горького одиночества безраздельно овладело Мусоргским. Безутешно рыдая над гробом, 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 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!»

В этом году Мусоргский почти ничего не пишет, «Хованщина» не движется, «Сорочинская ярмарка» отложена. С весны он заболевает какой-то странной болезнью, разыгравшейся в ноябре настолько сильно, что, как пишет он Голенищеву-Кутузову, — «доктор мой, хорошо знающий меня, приговорил было меня только к 2-м часам жизни». Болезнь

отпускает, но ненадолго и ненадолго. Не спасает и отдых летом на даче у певицы Дарьи Михайловны Леоновой; нервная лихорадка не проходит. На службе Мусоргский удерживается еле-еле; над ним висит угроза увольнения.

Благодаря хлопотам друзей осенью 1878 года удалось организовать переход Мусоргского на другую службу — младшим ревизором Государственного контроля. Его новый начальник, Третий Иванович Филиппов, был большим любителем музыки, певцом и собирателем русских народных песен; талант Мусоргского он высоко ценил и поэтому не вменял в большую вину постоянные пропуски службы. В это время композитор жил уже в полной нищете; переехав от Наумова в комнатуху на Офицерской улице, он зачастую не имел возможности пообедать — весь кредит его был исчерпан.

Летом 1878 года Мусоргский встретился с другом юности и лучших дней — Мишием Балакиревым, понемногу выходящим из своего кризисного душевного состояния. Встреча обрадовала обоих, но по-разному: Мусоргский с грустью вспоминал прошлое, как лучшие и невозвратно ушедшие дни, Балакирев же, приятно обрадованный скромностью и прежней «ученической» покладистостью Мусоргского, снова, как прежде, «напустил» его на хорошую работу — переделку партитуры «Ночи на Лысой горе».

Благотворное воздействие оказала на композитора поездка на юг России с концертным турне вместе с певицей Дарьей Михайловной Леоновой. Еще в 1873 году она пела партию Хозяйки корчмы в постановке трех сцен из «Бориса Годунова»; но личное их знакомство произошло в доме Наумова. Леонова в то время была энергичной пятидесятилетней женщиной, признанной и одаренной артисткой. Она училась еще у Глинки и с пятнадцати лет уже блистала на русской оперной сцене, затем совершенствовала мастерство за границей. Вернувшись на родину, пела в Петербурге и Москве, а рассорившись с театральной дирекцией, предприняла кругосветное путешествие через Сибирь, Дальний Восток, Китай, Японию и Северную Америку. Летом 1879 года она собралась в большое концер-

тное турне по югу России, предполагая посетить Украину и Крым, и пригласила Мусоргского как отличного аккомпаниатора. Вместе с гражданским мужем Леоновой, неким Гридниным, ведавшим деловой частью поездки, Леонова и Мусоргский дали концерты в Полтаве, Елисаветграде, Николаеве, Херсоне, Одессе, Севастополе и Ялте, и на обратном пути — в Ростове-на-Дону, Новочеркасске, Воронеже, Тамбове и Твери.

В программе певицы были арии из опер и романсы Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи, Шуберта, Шумана, Листа; Мусоргский же не только аккомпанировал, но и солировал, исполняя транскрипции из «Руслана» Глинки и из своих трех опер. Программы концертов часто представляли забавную смесь: по условиям антрепризы выступления концертантов соседствовали с короткими одноактными фарсами и водевилями типа «Бенгальский тигр, или Ревнивый муж и храбрый любовник» и т. п. Приходилось и для музыкальных номеров сочинять интригующие и вычурные названия вроде: «Венчание царя Бориса под великим колокольным звоном при народном славлении — картина из оперы „Борис Годунов“» или: «Торжественное шествие Преображенской роты потешных царя Петра из новой оперы г. Мусоргского „Хованщина“».

Но несмотря ни на что, Мусоргскому эта поездка доставила большую радость: новые впечатления, новые знакомства, а главное — чувство необходимости людям. «Без всякого сомнения, наше артистическое путешествие должно иметь и имеет уже значение доброго служения, по искусству, добрым русским людям», — пишет он Наумовым.

Пение Д. М. Леоновой вызывает восторженные отзывы у публики, голос ее звучит свежо и сильно, «а экспрессии ей не занимать стать», — считает Мусоргский. Пожинает лавры и Модест Петрович — как пианист и как композитор. Статья «Николаевского вестника», например, гласит: «Энергичная, отчетливая, полная художественного чувства игра М. П. Мусоргского доставила громадное удовольствие и была по достоинству оценена собравшейся

на концерт публикой». А херсонская газета относит Мусоргского к числу замечательных исполнителей фортепианной музыки и называет его — наряду с Чайковским и некоторыми другими — одним из виднейших русских реалистов в музыке.

Сильное впечатление произвела на Мусоргского красота южной природы. Он пишет Наумовым: «...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 и при мягком лунном освещении, отражающемся на беленьких хатах и в воздухе, как „vert de lumière“*, эти тополи-великаны почти черного цвета: картина волшебная... Тишина, спокойствие, необозримые роскошные поля, чудное небо и чарующий воздух и по цвету, особенно под вечер, и по вкусу — вкусный животворный воздух. ...Если бы видели Вы необозримую даль украинских степей, видели бы звездное небо, все засеянное светилами и сквозь прозрачный воздух светлое и в то же время темное, как сапфир, если бы дышали южнорусским воздухом, зовущим легкие и сердце вон из груди, мягким до того, что жить хочется и жить как можно больше и долее!» Восторженным, молодым чувством наполнены письма Мусоргского с юга.

И снова бурлят в нем творческие планы. На пароходе «от певуний» Мусоргский записывает греческую и еврейскую песни; задумывает большую сюиту для оркестра с арфами и фортепиано (на темы Закаспийского края): программа ее, по словам Мусоргского, «от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы»: создает новые произведения — известную сатирическую «Песнь Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» («Блоха»), фортепианные пьесы «Близ южного берега Крыма» («Байдары») и «Гурзуф у Аю-Дага».

Композитора окрылил прием у публики его «Сорочинской ярмарки»: «„Сорочинская“... везде вызы-

* Светящийся зеленый цвет (фр.). Кстати, украинские пейзажи А. И. Куинджи полны именно этого «светящегося зеленого цвета», замеченного Мусоргским.

вала в Украине полнейшую симпатию; украинцы и украинки признали характер музыки „Сорочинской“ вполне народным, да и сам я убедился в этом, проверив себя в украинских землях».

К тому времени для «Сорочинской ярмарки» были написаны: оркестровая прелюдия «Жаркий летний день на Украине», первое действие — «На ярмарке» (не хватало только последней сцены паробка с цыганом). Был почти готов клави́р второго действия, которое композитор считал ядром всей оперы. Вступление ко второму действию — *Intermezzo* «Сон паробка» — было переработкой «Шабаша» из «Ночи на Лысой горе» (паробку, наслушавшемуся рассказов о ведьмах и нечистой силе, снится всякая «чертовщина»). Из третьего действия была написана только «Думка Параси». Но сценарий, записанный еще в 1877 году, был драматургически продуманным и ясным.

Вчитываясь в повесть Гоголя, Мусоргский пишет Голенищеву-Кутузову: «Ты знаешь, друг, что твой скромный Модест* никак не может не отыскать у автора, его же дерзает музыкально воспроизводить, чего-то такого, что, может быть, ускользает от чувства и внимания иного, нескромного музыканта... С большой сцены надобно, чтобы речи действующих, каждого по присущей ему природе, привычкам и „драматической неизбежности“, рельефно передавались в аудиторию,— надобно так устроить, чтобы для аудитории были легко чувствительны все бесхитростные перипетии человеческого насущного дела и чтобы вместе с тем они были художественно-интересны».

Но друзья-музыканты не одобрили его затеи. Композитор писал: «...На первом показывании 2-го действия „Сорочинской“ я убедился в коренном непонимании музыкусами развалившейся „кучки“ малорусского комизма: такую стужей повеяло от их взглядов и требований, что „сердце озябло“, как говорит протопоп Аввакум. Тем не менее я приостановился, призадумался и не один раз проверил себя... Досадно, что с музыкусами развалившейся

* Модест — скромный (лат.).

„кучки“ приходится толковать через „шламбаум“, за которым они остались». Мусоргского обвинили в том, что обыденную прозу текста действующие лица оперы передают с полной серьезностью и важностью в речах. Он возражал: «В том-то гоголевский комизм и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правде. „Сорочинская“ — не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и притом по нумерации первая». Это действительно так, и если бы опера была закончена самим автором, она могла бы стать этапным явлением в русской музыке.

Может показаться удивительным, что в самые тяжелые годы жизни Мусоргский пишет яркую, светлую, солнечную музыку: ведь в его жизни концертная поездка по югу России была последним радостным событием. В столице его ждала новая беда: с 1 января 1880 года Мусоргский был отчислен из Государственного контроля. Бороться с обстоятельствами он уже не мог. Жить было не на что. Помогли друзья: В. М. Жемчужников и Т. И. Филиппов вместе с В. В. Стасовым и М. Н. Островским (братом драматурга) организовали ежемесячную субсидию в 100 рублей для окончания работы над «Хованщиной». Благодаря этой помощи в августе 1880 года «Хованщина» была уже почти закончена в clavire. А еще одна группа друзей во главе с Ф. А. Ванлярским, независимо от первой, договорилась выдавать композитору по 80 рублей в месяц, но с его обязательством закончить «Сорочинскую ярмарку» приблизительно в течение года.

Летом 1880 года Мусоргский жил на даче у Леоновой; а с осени по предложению певицы выполнял обязанности концертмейстера на ее частных курсах по обучению искусству пения. За работу он взялся с удовольствием, и не только аккомпанировал ученикам, но и сочинял для них трех- и четырехголосные хоры на русские тексты, в народном стиле.

Но здоровье Мусоргского было окончательно подорвано, он стал болеть все чаще, и когда в феврале 1881 года его выставили из квартиры за неуплату,

вечером, на домашнем концерте у одной из учениц Леоновой с ним случился сильный приступ болезни — глубокий обморок. Когда Мусоргский пришел в себя, состояние его было ужасно; он умолял Леонову разрешить переночевать в ее доме — ему некуда было идти. Приехавшие наутро друзья — Стасов, Бородин, Римский-Корсаков — застали композитора почти без сознания, в бреду; его надо было устроить в больницу. Друзья обратились к знакомому врачу Л. Б. Бертенсону, работавшему ординатором в Николаевском военном госпитале. Определить туда Мусоргского пришлось только записав его «вольнорабочим денщиком ординатора Бертенсона».

Возражать не приходилось, и композитора 14 февраля, в бессознательном состоянии перевезли в госпиталь. Доктор Бертенсон поместил его в отдельную большую палату, приставил сестер для ухода, внимательно обследовал больного; он нашел у него болезнь печени, ожирение сердца и воспаление спинного мозга. Однако организм еще находил силы бороться, и в начале марта Мусоргскому стало лучше; он даже потихоньку ходил по палате. Старые друзья по балакиревскому кружку часто посещали его. Приходили А. Н. Молас (Пургольд), ее сестра Н. Н. Римская-Корсакова, А. А. Голенищев-Кутузов, Э. Ф. Направник, дирижировавший премьерой «Бориса Годунова», И. А. Мельников — первый исполнитель партии Бориса, поэт Я. П. Полонский, певец В. Н. Ильинский, композитор М. М. Ипполитов-Иванов. В атмосфере внимания и искренней заботы Мусоргский воспрянул духом; он говорил друзьям, что «никогда во всю жизнь не чувствовал себя так хорошо, как теперь». По воспоминаниям критика и композитора М. М. Иванова, «он уже мечтал поехать в Крым, в Константинополь. Весело рассказывал он разные анекдоты, припоминая события своей жизни. Он требовал непременно, чтобы его посадили в кресло. „Надо же быть вежливым,— говорил он,— меня навещают дамы; что же подумают обо мне“. Это оживление ободрило отчасти и друзей...»

Именно в это время И. Е. Репин по просьбе

В. В. Стасова написал ставший знаменитым портрет Мусоргского. Хотя портрет был написан всего за четыре сеанса, художник сумел выразить самое существенное в облике: не только усталость прожитых лет, следы тяжелой болезни и упадка, но и неугасшую внутреннюю силу.

Вскоре Мусоргскому снова стало хуже; друзья скрывали, что врач признал его положение безнадежным. Скончался он ранним утром 16 марта. Ему было всего 42 года.

«...Смерть Мусоргского явилась неожиданно для всех, как и смерть Н. Рубинштейна<...>Условия, при которых умер Мусоргский,—полное одиночество, больничная обстановка, в которой должен был угаснуть этот крупный талант, производили щемящее впечатление<...>Шевелилось невольное горькое чувство, невольное думалось о странной судьбе наших русских людей. Быть таким талантом, каким был Мусоргский (талант этот признавали все, хотя бы и не разделявшие тенденций покойного), иметь все данные стоять высоко и жить — и вместо того умереть в больнице, среди чужого люда... Что за фатум преследует наши дарования...» — писал в некрологе М. М. Иванов.

Похоронили Мусоргского 18 марта на кладбище Александро-Невской лавры. В 1885 году друзья установили на могиле композитора памятник.

Заключение

...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.

М. П. Мусоргский, «Автобиографическая записка»

Сложно складывалась судьба произведений Мусоргского. Поставленный на сцене при жизни композитора «Борис Годунов» в 1882 году был снят с репертуара императорских театров, и до 1904 года опера на столичной сцене не шла. Попытка возобновить ее в 1888 году была пресечена самим Александром III, собственноручно вычеркнувшим оперу из репертуарного плана. Когда Римский-Корсаков решил отредактировать «Бориса Годунова», некоторые фрагменты он исключил, что-то досочинил, переделал, по-новому оркестровал и еще раз представил оперу в театральный комитет. Получив отказ, он стал готовить оперу к частной постановке, на средства, собранные по подписке. В ноябре 1896 года Общество музыкальных собраний представило публике «Бориса Годунова» в редакции Римского-Корсакова (значительно сокращенной по сравнению с авторской). Именно с этого момента началась пора полного признания оперы и ее триумфального шествия по сценам мира. В сезон 1898/99 года «Борис Годунов» звучал на сцене частной оперы известного мецената С. И. Мамонтова; партию Бориса пел Ф. И. Шаляпин. В 1901 году оперу поставил Большой театр в Москве, в 1904 году — Мариинский

театр в Петербурге; в 1908 году состоялась премьера дягилевской постановки в Париже и затем в Лондоне. Все эти постановки использовали редакцию Римского-Корсакова. К авторской редакции в сезон 1927/28 года обратился Ленинградский государственный академический театр оперы и балета (бывший Мариинский). В восстановлении подлинного текста огромную работу проделал советский музыковед П. А. Ламм.

Еще труднее складывалась судьба «Хованщины». Торопясь закончить оперу, Мусоргский успел дописать клавир почти целиком; не хватало лишь нескольких сцен финала. Римский-Корсаков завершил пятое, последнее действие оперы, отредактировал ее и оркестровал. Закончив эту работу, он в 1883 году предложил «Хованщину» Мариинскому театру. Однако театральный комитет не принял ее. «Довольно с нас и одной радикальной оперы Мусоргского», — заявил один из его членов, выражая общее мнение. И все же постановка состоялась силами любителей музыки, членов Музыкально-драматического общества. Стасов радостно приветствовал это начинание как «великолепный пример и чудесное доказательство музыкального сознания, художественного развития» современного общества. Исполнение было вдохновенным и действительно удачным. Но лишь огромный интерес к постановке «Бориса Годунова» в Париже стал толчком к признанию «Хованщины» на родине композитора. В сезон 1911/12 года императорские театры в Петербурге (Мариинский) и Москве (Большой), наконец, поставили «Хованщину». Постановка ее С. П. Дягилевым в Париже в 1913 году (в частичной переинструментовке редакции Римского-Корсакова Стравинским и Равелем) стала началом ее утверждения на оперных сценах мира.

Попытка инструментовать «Хованщину» в стиле, близком авторскому, принадлежит советскому музыковеду и композитору Б. В. Асафьеву. Свой вариант редакции разработал и Д. Д. Шостакович.

В «Сорочинской ярмарке» Мусоргский успел оформить меньше материала, и поэтому опера требовала значительной работы по «вживанию» в

замысел автора, доработке и инструментовке. Когда за эту задачу взялся А. К. Лядов, он оркестровал и несколько расширил увертюру, но редакторскую работу бросил. «Легко конечно,—объяснял он,—то или иное странное удвоение выбросить, почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается совсем не то, что у Мусоргского. Пропадает куда-то характерность и своеобразие, исчезает авторская личность, улетучивается что-то очень существенное для стиля Мусоргского».

Попытки других композиторов также потерпели неудачу. В 1913 году опера была впервые поставлена: режиссер московского «Свободного театра» трактовал недописанные Мусоргским музыкальные фрагменты как разговорные вставки с гоголевским текстом. После этой постановки восьмидесятилетний Ц. А. Кюи оркестровал и докончил оперу; в его редакции она была поставлена в 1917 году театром Музыкальной драмы в Петрограде. Последняя редакция и вариант доработки принадлежит советскому композитору В. Я. Шебалину; постановку осуществил Московский музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко в 1930 году.

«По смерти Мусоргского все оставшиеся рукописи и наброски его были сосредоточены у меня,—вспоминал Римский-Корсаков,—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».

Действительно, роль Римского-Корсакова в популяризации сочинений Мусоргского очень велика. Еще при жизни Модеста Петровича он исполнял в концертах Бесплатной школы и сцену в келье из «Бориса Годунова», вычеркнутую из постановки цензурой, и фрагменты из неоконченной еще «Хованщины» — «Рассвет на Москве-реке», «Песню Марфы» и «Пляски персидок»; а после смерти Мусоргского Римский-Корсаков энергично и самоот-

верженно взялся за работу над неоконченными произведениями.

Однако столь своеобразное «слышание мира», каким был одарен Мусоргский, нуждалось прежде всего в глубоком, проникновенном понимании. Любая другая композиторская индивидуальность — тем более такая сильная, как у Римского-Корсакова, — не могла воплотить замысел Мусоргского без неминуемого его искажения. Ведь уже во второй половине 70-х годов композиторы несколько расходились в творческих намерениях и эстетических установках; естественно поэтому, редактируя музыку друга, Римский-Корсаков основательно изменил оригинальный музыкальный текст. Он говорил о «Борисе Годунове»: «Знаете, я лично это произведение одновременно и боготворю, и ненавижу... Боготворю за оригинальность, силу, смелость, самобытность и красоту, а ненавижу за недоделанность, гармоническую шероховатость, а местами — полную музыкальную несуразность». Исправляя Мусоргского согласно классическим нормам голосоведения, Римский-Корсаков убирал весьма колоритно и «вкусно» звучащие параллелизмы; с целью более определенного (однозначного) звучания тональности менял состав аккордовых последовательностей. Стремясь к плавному соединению тональностей, он смягчал тональные контрасты-сопоставления. В инструментовке Римский-Корсаков, исходя, естественно, из собственных эстетических критериев, дал вариант более полного, ровного звучания, более пышной оркестровки; в хоровых партиях увеличил количество голосов. Практически редакция Римского-Корсакова стала самостоятельным и по-своему художественно ценным вариантом оперы Мусоргского. Значение этой работы огромно: послужив сначала популяризации «Бориса Годунова», позже она пробудила интерес к оригинальной редакции.

Если Римский-Корсаков занялся редактированием музыки Мусоргского, то Стасов, страстно защищавший в печати творчество гениального музыканта, видел свой долг в том, чтобы увековечить его память в развернутом биографическом очерке. Собрал от родственников, друзей и знакомых Мусорг-

ского все устные и письменные материалы, он написал замечательную биографию композитора, опубликованную в 1881 году в журнале «Вестник Европы». Перу Стасова принадлежит и статья, вышедшая в 1883 году,— «Перов и Мусоргский», а также в 1883 и 1886 годах— три статьи о «Хованщине»; в них Стасов негодует против отказа от оперы театрального комитета и высоко оценивает любительскую постановку Музыкально-драматического общества в 1886 году.

Однако в 80-е и 90-е годы произведения Мусоргского в России были малоизвестны, оперы ставились иногда лишь на частных сценах; русская музыкальная критика о Мусоргском после его смерти молчала. Гораздо больше интереса к нему проявляли во Франции. Дело в том, что в 1874 году только что изданный клавир «Бориса Годунова» (в авторской редакции) привез из Петербурга в Париж К. Сен-Санс. В 90-е годы во Франции появились первые музыковедческие статьи о Мусоргском. Супругами д'Альгейм— Пьером д'Альгейм и М. А. Олениной-д'Альгейм— были организованы лекции-концерты из произведений Мусоргского. Оленина-д'Альгейм, прекрасная камерная певица, исполняла его вокальные произведения; Пьер д'Альгейм написал книгу о нем. Французские композиторы того времени— А. Брюно, Э. Шоссон, Л. Бурго-Дюкудре, а также писатели, поэты и музыкальные критики Парижа были первыми ценителями музыки Мусоргского за рубежом; исполнения его произведений стали с нетерпением ждать в каждом концертном сезоне.

Очень высоко оценили музыку Мусоргского французские композиторы-импрессионисты Дебюсси и Равель. Эстетическим идеалам импрессионистов были близки непосредственность выражения чувства, живость смен настроения и тончайший психологизм лирики Мусоргского, свобода и раскованность его композиторской техники, не связанной традициями профессиональных канонов. «Никто не обращался к тому лучшему, что есть в нас, на языке более нежном, более глубоком; Мусоргский— единственный и останется таковым по своему искусству без предвзятых приемов, без иссушающих

формул. Никогда более тонкая чуткость не передавалась столь простыми средствами», — писал Дебюсси.

Советское музыкознание по-новому оценивает творчество великого русского композитора. Исследователей — Б. Асафьева (Игоря Глебова), А. Луначарского, Ю. Келдыша, П. Ламма, В. Беляева, позже — Н. Туманину, Э. Фрид, А. Орлову, Г. Хубова, С. Шлифштейна, Р. Ширинян — привлекает социальная сюжетика его опер, широта и глубина охватываемых в них исторических проблем, революционное новаторство музыкального языка; он дорог музыкантам как композитор, воплотивший в музыке дух демократических идей 60-х годов и с гениальной убедительностью отразивший в своих произведениях героическое прошлое родного народа, красоту его поэзии и музыки, величие его духа. В двадцатые годы XX века встал вопрос о сравнении редакции Римского-Корсакова и авторского текста; возникла необходимость восстановления оригинальной редакции по сохранившимся рукописным материалам. Эта грандиозная работа вылилась в издание Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского.

Если развитие критической мысли о творчестве Мусоргского было столь своеобразным, то не менее интересна проблема связи, преемственности и влияния музыки Мусоргского на творчество современников и последующих поколений.

Предшественники Мусоргского — это глубоко почитаемый им Глинка и «великий учитель музыкальной правды» Даргомыжский.

Даргомыжский был ему ближе — и по времени, и по возможности личных контактов, а главное — по направлению творческих поисков правды в музыке; Глинка же для Мусоргского — «гений и пророк великий».

Каждый из композиторов «Могучей кучки» развивал в своем направлении, сообразно творческой индивидуальности и душевному складу, завещанные Глинкой принципы творчества, главными из которых были — народность и реализм. Каждый из композиторов-кучкистов внес вклад в развитие рус-

ской национальной музыкальной школы (вспомним эпический симфонизм Бородина, яркое дарование Балакирева, высокопрофессиональное оперное и симфоническое творчество Римского-Корсакова). Если Римскому-Корсакову была ближе сказочная, народно-поэтическая сфера образов, идущая от «Руслана и Людмилы», то Мусоргский развивал линию народно-героической оперы по пути, открытому «Иваном Сусаниным».

Направленность творчества Мусоргского параллельна (и иногда значительно опережает по времени) эстетическим тенденциям европейских композиторов конца XIX—начала XX века. Удивительно «предслышание» Мусоргским малеровских интонаций и настроений. Налицо параллелизм тематики, отчасти—жанров; ощутимо и мелодико-интонационное, и гармоническое сходство (сравним хотя бы циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» с «Песнями странствующего подмастерья» и «Песнями об умерших детях» Г. Малера); кроме того, глобальность постановки проблем в симфониях Малера напоминает стремление Мусоргского в операх к исторической масштабности.

Одной из главных творческих задач, поставленных Мусоргским в самом начале творческого пути (опыт речитативной оперы «Женитьба»), была предельно реалистическая передача в музыке интонационного богатства человеческого говора, речи. К этому же стремились многие музыканты различных европейских школ—К. Дебюсси и М. Равель, А. Шёнберг и А. Берг. Для некоторых из них, в частности для Дебюсси, влияние Мусоргского было вполне осознанным. «Ах, вы идете на „Бориса“, вы увидите, что в нем весь „Пеллеас“,»—говорил он. Не случайно французский композитор начал писать свою оперу «Пеллеас и Мелизанда» в 1893 году—том самом, когда он подробнейшим образом изучал и наслаждался музыкой «Бориса Годунова». «Пеллеас и Мелизанда»—шедевр музыкального импрессионизма в оперном жанре. Зыбкость, неопределенность душевных движений лирических героев, неуловимая смена их настроений, изысканность музыкальной символики воплощаются в своеобразных музыкаль-

ных формах. При этом свободное течение эмоциональных волн придает опере такую композиционную цельность, которая воспринимается как высшая естественность, недостижимая в классической опере.

О значении творчества Мусоргского в эволюции оперы (в частности, в проблеме отношения музыки и слова) писал в 1896 году П. Дюка: «Он [Мусоргский.— Е. А.] был в некотором роде ясновидящим. Весь комплекс его музыкальных данных так тесно связан с сущностью и поэтической и драматической, что отделить их друг от друга почти невозможно, так же как в большинстве случаев невозможно по достоинству оценить его музыку, если исключить мысль об ее связи со словом или ситуацией».

Если Дебюсси была ближе лирико-психологическая линия в творчестве Мусоргского, идущая от «Бориса Годунова», то Равель — автор прекрасной оркестровой транскрипции «Картинок с выставки» — в оперном жанре продолжил линию «Женитьбы», создав одноактную комическую оперу «Испанский час» на прозаический текст М. Франк-Нозна, а его же опера-балет «Дитя и волшебство» вызывают в памяти мир образов «Детской» Мусоргского.

Незаконченная, оставшаяся одноактной опера «Женитьба» Мусоргского предвосхитила весьма жизнеспособный жанр камерной одноактной оперы, получившей широкое развитие в XX веке. Пример тому — моноопера Ф. Пуленка «Голос человеческий», созданная в 1958 году. Впоследствии Пуленк сказал о Мусоргском: «Я ему невероятно многим обязан. Никто даже не знает, до какой степени».

Эстетика и драматургия Мусоргского открывали столько новых перспектив, что если и не прямые влияния, то параллели с его творческими установками мы находим в музыке композиторов различных национальных школ. Например, чешского композитора Л. Яначека называют «моравским Мусоргским». Подобно ему, он придавал «речевой попевке» (то есть интонации) значение выразительной единицы, способной передать «все фазы... душевной деятельности человека», и считал, что «граница между пением человека и его громкой речью подвижна». Так же как

Мусоргский и Дебюсси, Яначек редко использовал полифоническую фактуру, его музыка связана с живым звучанием человеческой речи. В своих операх Яначек строит линию музыкального развития в прямой зависимости от сценической ситуации, так как целью его творчества становится жизненная правда: «Чистый звук бессодержателен, пока не вонзится в жизнь, в кровь, в окружающие события... Достаточно ли дерзка музыка, чтобы говорить жестокую правду в лицо?»

Органическая связь музыкального языка Мусоргского с народным творчеством стала примером в творческих поисках многих композиторов, в частности Б. Бартока; его новаторское претворение в музыке венгерского фольклора стало завоеванием мировой музыкальной культуры.

Но если воздействие творчества Мусоргского оказалось столь велико для различных национальных школ, то тем более значимо оно для отечественной культуры. «Мусоргский — глубоко русский художник не только по сюжетам и стилистическим истокам своих произведений. Композитор редкой творческой многогранности, он вобрал идейно-эстетические помыслы, которыми жили лучшие, самые талантливые люди его времени. В Мусоргском есть сострадательная, некрасовская любовь к народу; для него характерны обращения к образам психологически сложным, заключающим в себе нравственно-философские проблемы; в этом виден современник Достоевского. Как в творчестве передвижников, в произведениях Мусоргского оживает пестрая галерея современных ему типов людей. Сатира Мусоргского порою достигает масштабности, достойной Салтыкова-Щедрина» (Р. Ширинян).

Поколение русских композиторов конца XIX — начала XX века (Лядов, Глазунов, Аренин, Скрябин, Рахманинов) уже смогло получить основательную профессиональную подготовку: в 1862 году открылась Петербургская консерватория, в 1866 — и Московская. Плеяду композиторов воспитал Римский-Корсаков (его ученики — Глазунов, Лядов, Стравинский, Мясковский и другие). У Мусоргского же учеников не было, а преемники на композиторском

поприще не наследовали впрямую его традиций (тем более что стилистически Мусоргский настолько широк, разнообразен и неповторим, что даже поверхностное подражание ему невозможно). Пожалуй, только в вокальной лирике Рахманинова можно найти черты той мелодики, которая стала типичной для позднего Мусоргского.

Но «через поклбление» музыка Мусоргского дала замечательные, свежие побегн. То, что Римский-Корсаков называл «варварским» звучанием — необычность и характерность окраски гармонии, весьма далекие от классических норм приемы голосоведения, новизна в построении аккордов — все это выросло в «варваризмы» молодого Прокофьева, а также проявилось в некоторых ранних сочинениях Стравинского. Богатство лада у Мусоргского, исходящее из трактовки лада в русском фольклоре, получило бурное развитие в музыке Прокофьева, а также Мясковского, Шапорина, Свиридова. Интонации русской народной песни, свойственные мелодике Мусоргского, стали характерной чертой стиля Шебалина, Шапорина, Хренникова; Свиридов часто использует в своих произведениях и древние обрядовые попевки, и мотивы знаменного распева. Жанр «трагической» колыбельной, гениально найденный Мусоргским в песне «Калистрат», нашел развитие в музыке Мясковского, Шапорина и Прокофьева, который, пожалуй, ближе всех стоит к Мусоргскому. В эволюции его оперного творчества можно увидеть множество параллельных линий и мотивов. Например, ранняя опера «Игрок» (1916) по Достоевскому, как и «Женитьба» Мусоргского, — это попытка перевести на язык музыки специфику литературного произведения. Однако, отмечает Р. Ширинян, «как подлинный продолжатель Мусоргского, Прокофьев прежде всего — новатор. Поэтому повсюду мы чувствуем не только влияние, но сопротивление ему, то есть оригинальность в решении воспринятых драматургических норм. И поэтому в «Игроке» не ставится задача дословного воспроизведения текста. Мелодическая линия не сплошь речитативна, она строится по своим, музыкальным законам в подчеркивании опорных слов текста, в повторах выразительных интона-

ций формируются рельефные музыкальные фразы. И задача сценического соответствия музыки и текста решается Прокофьевым по-своему, рождая свой тип музыкальной драматургии.

При всем различии решений, допустимы свободные параллели прокофьевского «театра масок» (опера «Любовь к трем апельсинам») и театральной условности «Сорочинской ярмарки» Мусоргского; прокофьевской мистико-романтической оперы «Огненный ангел» и незаконченной оперы Мусоргского «Саламбо». Обратившись к сюжету из реальной современной жизни, Прокофьев создает народно-героическую эпопею «Семен Котко» (1940), по широте охвата жизни не уступающую «Хованщине». В опере «Семен Котко» точность характеристики героев через их речь — главное средство выразительности у Мусоргского — приобретает для Прокофьева гораздо большее значение, чем раньше. А «мобильность форм, по-новому сочетающих музыкальную и театрально-сценическую логику развития... монтирование контрастных разнохарактерных деталей в непрерывно движущийся поток» (М. Сабина) развивают воспринятый от Мусоргского тип драматургии.

Прокофьева с Мусоргским роднит и интонационно-характеристичная выразительность (особенно в «детских сюжетах» — «Гадкий утенок», «Петя и волк»), и претворения народного мелоса с его широкой русской распевностью, и тяготение к светлому, искристому юмору («Дуэнья»), и эпический размах исторической панорамы («Война и мир»).

С песенными традициями русской музыкальной культуры связано постоянное внимание советских композиторов к романсам, песням, опере — излюбленным жанрам Мусоргского.

Произведения кантатно-ораториального жанра — симфония-кантата Шапорина «На поле Куликовом», кантата Прокофьева «Александр Невский» и многие другие сочинения советских композиторов — утверждают тему, которая была центральной в творчестве Мусоргского: тему Родины и народа. Используя сюжеты героического прошлого, показывая Родину в трудный момент ее истории, авторы утверждают идею народного героизма, веру в силу

народа; таковы оперы «В бурю» Хренникова, «Семья Тараса» Кабалевского.

Психологически достоверная и тонкая разработка образов, свойственная Мусоргскому (вспомним, например, образ Бориса Годунова), нашла свое развитие в операх советских и зарубежных композиторов («Катерина Измайлова» Шостаковича, «Питер Граймс» Бриттена).

Замечательный советский композитор Д. Д. Шостакович отдал дань уважения великому предшественнику, инструментовав «Бориса Годунова» и осуществив свой вариант редакции и инструментовки «Хованщины». В ранней опере — «Нос», по Гоголю — он использовал тот же жанр «разговорной оперы», в котором создана Мусоргским «Женитьба».

Вторая и последняя опера Шостаковича «Катерина Измайлова» — это «трагедия-сатира», ставящая социально-философские проблемы. Именно здесь явно ощущимо влияние творческого метода Мусоргского. Это проявляется, в частности, в музыкально-драматургической контрастности стиливых пластов, позволяющей с театральной яркостью противопоставить портреты реалистические (Катерина Измайлова, каторжники) и гротескно-искаженные карикатуры (полицейские, поп, в отдельных сценах — Борис Тимофеевич). Точно так же разграничены средства характеристики героев в «Борисе Годунове» Мусоргского: возвышенная декламация — у царя, прозаический речитатив — в народных сценах, романтическая красочность — в любовных сценах Марины и Самозванца. Как и у Мусоргского, музыкальная ткань в опере Шостаковича предельно детализирована в плане соответствия сценическому движению, правда, мелодия Шостаковича скорее распевна, чем речитативна, но ее почти зримая пластика выразительна так же, как у Мусоргского. Симфонии же Шостаковича по существу — народные драмы, в которых обнаженно-острый мотив возмущения против зла и насилия как бы продолжает линию народных сцен-хоров из «Бориса Годунова» и «Хованщины».

И хотя Шостакович прежде всего композитор-симфонист (вокальные жанры не стали у него

ведущими, как у Мусоргского), но в его склонности к программности, в пронзительно-яркой «зримости» образов и выразительности интонаций видна преемственная связь с музыкальным языком Мусоргского.

Интересно, что именно Мусоргский положил начало широкому использованию в музыке гоголевских сюжетов: «Нос» Шостаковича, «Мертвые души» Щедрина — тому примеры.

Более ста лет прошло после смерти Мусоргского. Исторически это срок небольшой, но если учесть, что стиль композитора во многом предвосхищал черты музыкального языка XX века, то Мусоргский, может быть, для нас сейчас ближе, чем кто-либо из музыкантов прошлого века. А главное — его творческое наследие содержит поистине неисчерпаемое духовное богатство, овладеть которым — долг каждого нашего современника.

Что читать о Мусоргском

М. П. Мусоргский. Письма. М., 1981

Стасов В. В. Избранные статьи о Мусоргском. М., 1952

Глебов Игорь (Асафьев Б. В.) М. П. Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества.— В кн.: Симфонические этюды. П-г., 1922

Туманина Н. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. М.—Л., 1939

Фрид Э. М. П. Мусоргский. К 100-летию со дня рождения. Л., 1939

Фрид Э. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Л., 1981

Хубов Г. Мусоргский. М., 1969

Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975

Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981

Содержание

<i>К читателю</i>	5
<i>Детство. Семья. Родные места</i>	9
<i>Юность. Петербург. Школа гвардейских подпрапорщиков</i>	14
<i>Новые знакомства. Серьезное увлечение музыкой</i>	20
<i>Шестидесятые годы. Коммуна</i>	35
<i>Творчество. «Могучая кучка»</i>	49
<i>«Борис Годунов»</i>	72
<i>«Картинки с выставки». Вокальные циклы</i>	96
<i>«Хованщина»</i>	119
<i>Концертное турне. Последние годы</i>	133
<i>Заключение</i>	144
<i>Что читать о Мусоргском</i>	157

Елена Николаевна Абызова

**МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ
МУСОРГСКИЙ**

Редактор Т. Коровина

Худож. редактор Ю. Зеленков

Техн. редактор Г. Фокина

ИБ № 3428

Подписано в набор 23.10.85. Подписано в печать 11.12.85. Формат бумаги 70×90^{1/32}. Бумага офсетная № 1. Гарнитура школьная. Печать офсет. Объем печ. л. (вкл. илл.) 9,0. Усл. п. л. 10,53. Усл. кр.-отт. 26,0. Уч.-изд. л. 11,75. Тираж 50.000 экз. Изд. № 12698. Зак. № 3219. Цена в штапеле 1 р. 90 к., в коленкоре 1 р. 60 к.

**Издательство «Музыка»
103031, Москва, Неглинная, 14**

**Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва, Мало-Московская, 21**