

*Классики
мировой
музыкальной
культуры*



М. П. Мусоргский.
Портрет работы С. Александровского

Г. Л. Головинский
М. Д. Сабина

Модест Петрович
Мусоргский



Москва
"Музыка"
1998

ББК 85.313(2)1
Г 61

**Государственный институт искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации**

**Книга выходит при финансовой поддержке
Российского гуманитарного фонда
Издательский проект 96-04-16100**

Г $\frac{4905000000 - 077}{026(01) - 98}$ 78-97

ISBN 5-7140-0647-X

© Издательство “Музыка”, 1998 г.

От авторов

Предлагаемая книга вызвана к жизни настоятельной потребностью по-новому взглянуть на творчество и саму личность великого русского композитора. Назрела необходимость очистить художественное наследие Мусоргского от тех многослойных идеологических напластований, от тех искажающих штампов в истолковании музыки, которые затемняли суть его творений. Наиболее "продуктивна" в этом смысле была советская эпоха, но произвольная трактовка начала возникать и закрепляться в категоричных, жестких определениях еще при жизни композитора. В последней трети прошлого века Мусоргский — грубый натуралист, народник-реалист-бытописатель; в предреволюционные годы — субъективный идеалист, "нищий духом", человек с надломленной совестью, чье сугубо романтическое мироощущение не дало ему возможности создать реалистическую народную музыкальную драму; в 30-е годы — "величайший реалист и материалист среди музыкантов", создатель "конкретного музыкального языка". Этот перечень можно было бы продолжить...

Со времени выхода в свет последней крупной монографии (Хубов, 1969) литература о Мусоргском пополнилась значительными работами об отдельных жанрах, крупных произведениях, проблемах стиля, — работами отечественных и зарубежных ученых. Много неизвестных

ранее фактов обнаружено в процессе подготовки Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского, выпускаемого издательством "Музыка". Авторы книги стремились учесть результаты опубликованных исследований. Мы выражаем искреннюю признательность коллегам по отделу музыки Государственного института искусствознания, участвовавшим в обсуждении рукописи и высказавшим ценные советы.

Г. Л. Головинским написаны: Введение, главы II, III, IV, VII, VIII, X, раздел "Личность художника и его творческий метод" в Заключении.

М. Д. Сабининой написаны: главы I, V, VI, IX, раздел "Судьбы наследия" в Заключении.

Введение

Эпоха Мусоргского — вторая половина 50-х, 60-е и 70-е годы прошлого века — время подготовки, осуществления и первых результатов кардинальных российских реформ. Ожидание мучительно долго назревавших перемен в глубинной социально-политической структуре общества вызвало страстные (и столь типичные для нашей страны) надежды на близкое "лучшее будущее". А оно никак не наступало, ибо благие следствия реформ сказались лишь на немалом временном расстоянии. Пока же разрушения дореформенного уклада не могли быть безболезненными, а плоды ускоренной капитализации вызвали острое недовольство и тревогу — прежде всего в сфере нравственности, культуры, массового самосознания. Общество все более и более раскалывалось — и в оценке происходящего, и в прогнозах на будущее, и в определении роли и судьбы России в мире...

Ограничимся сказанным — в виде некоей общей пунктиром намеченной схемы исторического развития, в которую по мере надобности далее будут вноситься необходимые уточнения и конкретизации.

Среди самых значительных следствий реформ, имеющих прямое отношение к теме книги, — стремительный рост особого либерально-демократического общественного слоя, для обозначения которого в пореформенную эпоху стали употреблять известное и ранее понятие *интеллигенция*.

Некоторые историки усматривают зарождение «„мыслящего меньшинства“, приобщенного к просвещению и чести» в качестве результата еще петровских ре-

форм (Эйдельман, 1988; 114)¹. Резонна и точка зрения, согласно которой люди декабристского круга трактуются как дворянская интеллигенция. Речь идет об ином — о быстром расширении сословного состава интеллигенции еще в 50-е годы, особенно в период подготовки реформ и широкого движения за их осуществление, и тем более после отмены крепостного права.

Новая интеллигенция не была чисто разночинной, хотя дети людей "разных чинов и званий" составляли ее большинство. В ее ряды входила и лучшая, наиболее совестливая часть молодого дворянства (не случайно выражение "кающийся дворянин" получило хождение во второй половине века, кстати, на рубеже 20—30-х годов XX века сторонниками вульгарной социологии оно было применено к Мусоргскому).

Совершенно очевидно, что к интеллигенции принадлежат в основном работники умственного труда, получившие соответствующее образование. И в этом смысле чрезвычайно показательно определение, данное уже в начале XX века неонародником Р. Ивановым-Разумником: "Интеллигенция есть этически — антимещанская, социологически — внесословная, внеклассовая, преемственная группа, характеризующаяся творчеством новых форм и идеалов и активным проведением их в жизнь в направлении к физическому и умственному, общественному и личному освобождению личности... К группе интеллигенции может принадлежать полуграмотный крестьянин, и никакой университетский диплом не дает еще права его обладателю причислить себя к интеллигенции" (Иванов-Разумник, 1907; 10, 2).

Выделение этических и идейных, "внекастовых" признаков в противовес признакам профессионально-образовательным и сословным, что было намеренным преувеличением, — отнюдь не случайность. В нем суть *самосознания* данного социального слоя в пореформенной России. Он был невелик сравнительно с населением

¹ Сокращенные ссылки на литературу содержат фамилию автора, год издания, после точки с запятой указана страница. Полная расшифровка — в Списке цитированной литературы.

страны, но обладал авторитетом и оказывал серьезное влияние на развитие общества, способствуя его изменению.

Интеллигенция не была, да и в силу своей природы не могла быть монолитной в общественно-политических взглядах и исповедуемых идеалах. Но существовал один мотив, объединявший различные, порою даже противоборствовавшие группы и течения. То было глубинное чувство *долга* — нередко вины! — перед народом, то есть прежде всего перед крестьянством.

Исследователи указывают многие причины, обусловившие эту родовую черту русской пореформенной интеллигенции. Нам представляется целесообразным подчеркнуть два взаимно связанных обстоятельства. С одной стороны — стремительное пополнение рядов интеллигенции выходцами из "низших" сословий, в частности детьми вчерашних крепостных крестьян. С другой стороны (и это важнее) — сознание своей отделенности от народа, а также своего относительного благополучия, независимости и просвещенности в сравнении с нищим, бесправным и темным "кормильцем" — крестьянином.

Народолюбие, точнее народосочувствие, — важнейший стимул в разнообразных сферах деятельности. Прежде всего — в просвещении народа, если понимать это слово не только в "школьно-учительском", но и в самом широком смысле. Даже "революционаризм" молодежи (по выражению тех лет) — явление и более позднее, и более частное, во всяком случае, количественно. Уже цитированный нами историк и писатель Н. Эйдельман в той же работе убедительно показывает механизм формирования бунтарей: «Молодые люди стараются сеять „разумное, доброе, вечное“ — идти в земства, лечить, учить, просвещать; власть им не доверяет, выслеживает, притесняет, вызывает сопротивление и довольно быстро превращает тысячи базаровых в революционеров... У нас традиционно принято восторгаться революционным делом; куда реже задумываемся над тем, что большинство революционеров изначально хотело заниматься другим — непосредственной созидательной деятельностью; что Софья Перовская вовсе не собиралась

идти в террористки, а до того долго учительствовала и врачевала по деревням» (Эйдельман, 1989; 103).

Чувства долга перед народом, любви и сострадания к нему — эти доминантные черты русской интеллигенции оказали мощное воздействие на искусство и на всю художественную культуру, воздействие прямое и косвенное, опосредованное.

Начнем, быть может, и не с самого важного, но все же существенного для культуры. В интеллигентской среде формируется аудитория нового искусства — те тысячи студентов, врачей, ученых, чиновников, горячо увлеченных "тенденцией" (если воспользоваться излюбленным понятием той эпохи), кто сочувственно встречал журнальные публикации новых очерков и романов, премьеры опер и театральных постановок, новые художественные выставки.

Если же обратиться к самому художественному творчеству, то под влиянием сознания нравственного долга перед народом резко расширяется круг "действующих лиц" в произведениях искусства за счет персонажей из обездоленных социальных низов. "Маленький человек" — тема, столь глубоко заданная еще в николаевскую эпоху пушкинским "Станционным смотрителем", гоголевской "Шинелью" и разработанная натуральной школой, меняет свои социальные ориентиры. Теперь это не только "бедный чиновник", и даже не только вообще бедняк-горожанин, но и крестьянин — в стихотворениях и поэмах Некрасова, песнях Мусоргского, картинах Перова 60-х годов и передвижников в 70-е годы. Известный художественный критик А. Эфрос писал, перечисляя полотна знаменитой перовской серии, начатой "Сельским крестным ходом", а законченной "Проводами покойника", "Тройкой", "Утопленницей", "Последним кабаком у заставы": "Зрителю некогда было разбираться, лучше или хуже это написано и нарисовано, так потряслся он их яростным сарказмом и пронзительной горечью, — тем больше, что здесь, впервые за всю историю русского искусства, зритель видел таким, как оно есть, в нужде, горе, задавленности, первооснову русской жизни, предмет всех дум, крепостное крестьянство" (Эфрос, 1969; 210).

В повестях и романах, рассказах и очерках писатели-народники отображали жизнь простого люда, и прежде всего крестьянства, с неведомой до сих пор конкретностью описывая общинный уклад деревни со всеми возникающими в пореформенное время конфликтами. Народническая проза соединяет в себе черты беллетристики, этнографии, публицистики и даже статистики. Дореволюционная критика разграничивает две тенденции в творчестве писателей-народников. С одной стороны, идеализация общинных "устоев", обеление "темных" сторон деревенской жизни, порою доходившее до слашавого умиления, с другой — нелицеприятное обнажение косности, суеверий, жадности и хищности зарождавшихся "новых хозяев", рабского терпения массы, способной, однако, на стихийный бунт. Вторая тенденция ярко проявилась в произведениях Глеба Успенского, одного из наиболее талантливых творцов "мужицкой беллетристики" (С. Венгеров).

Разумеется, при всей значимости сочувственно-обличительной тенденции (сострадание нищим и обездоленным, обличение общественных порядков), она не была, да и не могла быть единственной, — даже в наиболее социально ангажированную эпоху конца 50-х и собственно 60-е годы. Желание понять сущность *национального своеобразия* страны, особенность ее традиций — еще одна важная для искусства тема — стимулирует развитие русской исторической драмы, завоевывающей новые художественные рубежи (речь идет о литературной, а затем, как мы увидим, и музыкальной драме). Напомним о стихотворных драмах Л. Мея "Царская невеста", "Псковитянка", написанных еще в 50-е годы, об известной драматической трилогии А. Толстого "Смерть Иоанна Грозного", "Царь Федор Иоаннович", "Царь Борис" (1863—1870). Даже А. Островский временно покидает свое излюбленное Замоскворечье, создавая — тоже в стихах — исторические драмы "Козьма Захарович Минин-Сухорук" (1861) и "Воевода, или Сон на Волге" (1865), а затем исторические хроники "Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский" (1866) и "Тушино" (1867).

Напомним о созданных в те же годы столь разных, но вызвавших общественный резонанс исторических романах, — "Война и мир" (1863—1869) Льва Толстого и "Князь Серебряный" Алексея Толстого (1862).

В изобразительном искусстве наряду с увлечением "бытовой живописью" (термин 60-х годов, подчеркивавший социальную направленность картины и заменивший прежнее обозначение "народная сцена" или более расплывчатое "жанр", genre — *фр.*) художников, а затем критиков и публику волнуют и иные темы. Характерный факт: на академической выставке 1863 года наибольшее внимание привлекают картины "Неравный брак" В. Пукирева и "Тайная вечеря" ("Отторжение Иуды") Н. Ге. Пресса того времени (в том числе и демократическая "Искра", и Аполлон Григорьев, и Салтыков-Щедрин) отдает решительное предпочтение "Тайной вечере": «...„Реализм“, „правда“, „высокая пламенная вера в правду“ — вот те многозначные достоинства, которые чаще других называли сторонники картины, безоговорочно ставя ее на первое место среди всех прочих экспонатов выставки» (Стернин, 1991; 120).

А десятилетием позже столь же сильное впечатление — и столь же серьезные споры — вызвала картина "Христос в пустыне", созданная идейным лидером передвижников И. Крамским и впервые показанная на II передвижной выставке в 1872 году.

Г. Стернин в другой работе пишет: «...На первых передвижных выставках доминировал социальный психологический портрет, и прежде всего, портрет деятелей русской культуры... Уже не раз обращалось внимание на то, что живописный портрет в это время не только стал ведущим жанром, обозначая сферу очень сосредоточенных художественных интересов, но также играл „наджанровую“, интегрирующую роль для всего русского искусства»².

Можно с уверенностью утверждать, что в 70-е и в 80-е годы в центре внимания искусства находится лич-

² Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века (70 — 80-е годы). Рукопись.

ность, индивидуальность, с ее мучительными нравственными проблемами, с ее острым ощущением распада естественных человеческих связей. Проникая в глубины человеческой души, постигая ее сокровенные тайны, русское искусство создает подлинные шедевры. Достаточно напомнить хотя бы два капитальнейших романа, написанных в 70-е годы, — "Братья Карамазовы" Достоевского и "Анна Каренина" Толстого.

Что же касается социально-критической темы, особенно в ее заостренном варианте, то к ней возникает скептическое отношение — причем со стороны весьма разных художников. Алексей Толстой — аристократ, с детства близкий к императорскому двору, но страстный ненавистник деспотизма во всех его видах и рыцарь свободы, — и Достоевский, чей жизненный путь пролегал через горькое детство и муки каторги, писатель, сострадавший людскому горю, кого бы оно ни постигло, мыслитель, решивший подвергнуть личную свободу суровому испытанию нравственными критериями.

В 1871 году А. Толстой пишет историческую сатиру "Поток-богатырь", в которой былинный богатырь Поток (в фольклоре иногда Потык), проспав триста лет, пробуждается в современном поэту мире. Порядки в нем вызывают изумление богатыря, а на вопрос "патриота" об отношении к мужику, "что смиреньем велик", он отвечает: «„Есть мужик и мужик: /Если он не пропьет урожая,/ Я тогда мужика уважаю!“ / „Феодал! — закричал на него патриот, — /Знай, что только в народе спасенье!“».

После ряда недоразумений Поток задумывается: "Уж, Господь борони, /Не проснулся ли слишком я рано?/ Ведь вчера еще, лежа на брюхе, они /Обожали московского хана,/ А сегодня велят мужика обожать! / Мне сдается, такая потребность лежать/ То пред тем, то пред этим на брюхе/ На вчерашнем основана духе!"

В 1873 году в Петербурге открылась экспозиция картин, предназначенных для отправки на Всемирную выставку в Вене. Одним из художественных событий была картина Репина "Бурлаки на Волге". Ф. Достоевский писал в статье "По поводу выставки": «Чуть только я

прочел в газетах о бурлаках г-на Репина, то тотчас же испугался. Даже самый сюжет ужасен: у нас как-то принято, что бурлаки более всего способны изображать известную социальную мысль о неоплатном долге высших классов народу... К радости моей, весь страх мой оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: „Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу!“ И уже это одно можно поставить в величайшую заслугу художнику».

Резко выступая против обнаженной "тенденции", уродующей саму художническую натуру, против утилитарных задач творчества, писатель отнюдь не ставит под сомнение *конечные цели* тенденциозного искусства. Чрезвычайно показателен итог его рассмотрения отдельных фигур картины — яркое свидетельство того, что Достоевский ничуть не меньше, чем его идейные противники, был отмечен родовой приметой русской интеллигенции — народосочувствием. "Ведь иной зритель, — пишет он, — уйдет с нарывом в сердце и любовью (с какой любовью!) к этому мужичонке, или к этому мальчишке, или к этому плуту-подлецу солдатику! Ведь нельзя не полюбить их, этих беззащитных, нельзя уйти, их не любя. Нельзя не подумать, что должен, действительно должен народу..." (Достоевский, 1980; 74).

Дадим слово и герою нашей книги. В 60-е годы он заявляет себя типичным "шестидесятником", создав галерею типажей из "низких" слоев общества: здесь пронизанные жалостью и болью "Сиротка", "Светик Савишна", "Гопак", окрашенная иронией и скепсисом мечта о "мужицком счастье" — в "Калистрате" и "Колыбельной Еремушки" по стихотворениям Некрасова. А в сентябре 1872 года он описывает Стасову свои впечатления от встречи с талантливым, но не сумевшим реализовать свое дарование и рано погибшим композитором В. Пасхаловым. Мусоргский очень высоко оценивает его фортепианную пьесу, но весьма скептически относится к вокальным произведениям — не в последнюю очередь из-за текстов. Сопоставляя фортепианную и вокальные вещи, он пишет: "...Блеск, сила, ритмическое богатство,

простота и непринужденность изложения разбудили меня от дремоты под кисло-сладкое пуканье московского со-лода на фоне гражданской скорби.

Ворот, строчка, рубец,
Рубец, ластовка, строчка,
Шей, шей, шей!..³

Тьфу ты! черт бы побрал этих гражданских пиит, этих фарисействующих нюней!” (Письма, 1984; 135).

Приведенные неуважительные слова о ”гражданской скорби” — мнение не одного лишь Мусоргского. Убежденный демократ и неутомимый ниспровергатель ”чистого искусства” (”искусства для искусства”) В. Стасов — кстати, по многим позициям антагонист Алексея Толстого — пишет той же осенью В. Пасхалову: «...Способны ли Вы сильно продвинуть вперед те здоровые, сильные и светлые элементы, которые нам кажутся всего дороже в Вашей натуре, но которые до сих пор были там почти совершенно затерты в бок и затоптаны в честь всякой несчастной слезливости и столько же несчастных „гражданских мотивов“ — когда-то молодых, но теперь уже сильно полинявших» (цит. по: Письма, 1984; 321).

Подчеркнем: приведенные суждения начала 70-х годов пока лишь симптомы происходящей смены приоритетов. Еще продолжает работать над поэмой ”Кому на Руси жить хорошо” Некрасов (”Последыш”, 1872; ”Крестьянка”, 1873; ”Пир на весь мир”, 1876). Еще в полной силе поколение его почитателей, о чем сказал писатель и публицист В. Розанов совсем в иную, чуждую Некрасову эпоху: «...Он был „властителем дум“ поколения чрезвычайно деятельного, энергичного и *чистосер-*

³ Строки из стихотворения Т. Гуда ”Песнь о рубашке”, положенного на музыку В. Пасхаловым (стихотворение в переводе М. Михайлова было опубликовано в ”Современнике” в 1860 году).

Любопытно, что несколькими месяцами позже, в полемике, разгоревшейся по поводу назначения искусства и позиции художника, Н. Михайловский, один из авторитетнейших публицистов демократического лагеря, указывал именно на ”Песню о рубашке” в качестве образца лирического стихотворения — и высокохудожественного, и предельно тенденциозного (см.: М и х а й л о в с к и й Н. Литературные и журнальные заметки // Отечественные записки, 1873, № 1).

дечного. Не худшего из русских поколений» (Розанов, 1991; 11—12). На передвижных выставках в 70-е годы появляются картины, впоследствии воспринимавшиеся неким суммарным символом передвижничества вообще, — хотя они представляли лишь одну его грань: "Кочегар" и "Заключенный" Н. Ярошенко, "Ремонтные работы на железной дороге" К. Савицкого, "Земство обещает" Г. Мясоедова и многие другие.

Да и сам Мусоргский примерно в то же время, когда он писал письмо о Пасхалове, вводит во вторую редакцию "Бориса Годунова" картину буйного разгула мятежной народной толпы. Причем на премьере этой картиной заканчивается опера.

Но... к поэзии Некрасова более не возвращается, дав поэту резкую и обидно несправедливую характеристику (Письма, 1984; 147). А осенью 1875 года — в эпоху "Хованщины", вокальных циклов "Без солнца", "Песен и плясок смерти" — пишет А. Голенищеву-Кутузову: "...Запремся на малое время в уютный уголок и из него, близкие жизни и людям, но далекие *трескучим тирадам о правде, свободе, протесте*, глянем жизни смело в глаза. Это надо, потому что надо говорить людям правду, не трескучую, а настоящую правду" (Письма, 1984; 209. Выделено мною. — Г. Г.)...

Особый вес в общественно-культурной жизни страны пореформенного времени приобретает народное творчество. В нем стремятся не только увидеть привлекательные своей праздничностью народные обряды, костюмы, резьбу и вышивку, но и рассмотреть трудноуловимый народный характер, вокруг которого разгорается столько споров.

Можно было бы вспомнить, что общественный интерес к фольклору существует и в первую половину века; достаточно указать на собирательскую деятельность П. Киреевского, которому в 30-е годы помогали Пушкин и Гоголь, поэты Н. Языков и А. Кольцов, а оставшийся неизданным свод записей насчитывал несколько тысяч номеров. Репертуар домашнего музицирования — он

включал самое популярное — в значительной мере состоял из переложений и обработок народных песен, о чем свидетельствуют многочисленные специально нотные и общелитературные журналы, альманахи и песенные сборники.

Но в 60—70-е годы меняются масштабы и глубина процесса. Прежде всего впечатляет размах фольклорных и этнографических публикаций. Так, Общество любителей российской словесности издает эпические песни из свода Киреевского, выходят фундаментальные научные издания, основанные на материалах этнографического отдела Географического общества: "Народные русские сказки" А. Афанасьева, "Великорусские загадки" И. Худякова, "Великорусские заклинания" Л. Майкова. Публикуются песни и духовные стихи, записанные П. Якушкиным, сборник духовных стихов "Калики перехожие" П. Бессонова, "Русские народные песни" П. Шейна; выходят в свет записи, сделанные на европейском севере России: "Песни, собранные П. Н. Рыбниковым", "Причитания Северного края" Е. Барсова, "Онежские былины" А. Гильфердинга (заметим, кстати, что русские композиторы обращаются как к источнику ко многим из этих публикаций).

В области музыки показательное появление сборников народных песен, составленных Балакиревым (1866), Римским-Корсаковым (1877), Чайковским — для фортепиано в четыре руки (1869). Сборники были весьма различны по источникам: Балакирев привез песни из специальной поездки по Волге; Римский-Корсаков использовал уже вышедшие издания и — частично — записи музыкантов, которым доверял (в частности, нотировки Мусоргского), а многое записал сам; Чайковский в основном заимствовал из сборников К. Вильбоа и Балакирева, давая порою собственную редакцию даже мелодиям и тем более сопровождению.

Однако как явления музыкально-общественной жизни сборники близки друг другу. Впервые столь крупные художники обращаются к народной песне, чтобы отобрать то, что им кажется наиболее ценным, и ввести в широкий обиход. Воздействие сборников, особенно ба-

лакиревского, на музыкальную культуру было значительным, не говоря уже о роли каждого из них в творчестве самого составителя.

Быть может, впервые русскими композиторами именно в эти годы в полном объеме осознается чисто художественная ценность народной песни, в частности ее *мелодическое* богатство. Развитие национальной музыкальной культуры требовало особого, самобытного музыкального материала, — его и давал в изобилии традиционный крестьянский фольклор благодаря своему отличию от западноевропейских норм. Наступает эпоха всеобщего увлечения поисками песенных сокровищ, записывавшихся и в деревнях, но чаще в городах, от знатоков-любителей народной песни. Записанное нередко сразу же шло "в дело", включалось в сочинение, и в результате русская музыкальная классика обогащается многими *мелодическими шедеврами*, разысканными самими композиторами.

Нечто сходное — быть может, в меньших масштабах — наблюдается в литературе. Резко возрастает интерес к живой народной речи, к меткому "нелитературному" крестьянскому слову. Хрестоматийно известны в этом плане открытия Лескова в его рассказах и повестях. Трудно переоценить вклад Некрасова — вновь обратимся к авторитетному мнению В. Розанова: «Некрасов создал *новый тон* стиха, *новый тон чувства*, новый тон и звук *говора*. И в нем удивительно много великорусского: таким „говором“, немножко хитрым и нахальным, подмигивающим и уклончивым, не говорят *наверно* ни в Пензенской, ни в Рязанской губерниях, а только на волжских пристанях и базарах» (Розанов, 1991; 12).

Лесков и Некрасов не были одиноки. Назовем А. Островского и группировавшийся вокруг него в Москве кружок (куда, кстати, входили такие знатоки народной песни — кроме самого главы кружка, — как Тертый Филиппов, Аполлон Григорьев и Пров Садовский). В архиве Островского остались незавершенные "Материалы для словаря русского народного языка". Корней Чуковский в очерке "Жизнь и творчество Василия Слепцова", восстанавливая имя забытого ныне писа-

теля, особо отмечает его владение разнообразнейшими оттенками простонародного говора. В путевых дневниках писатель фиксирует запомнившуюся ему манеру произношения.

И эта "повышенная чуткость к звучанию слова" (К. Чуковский), интерес к *устной* народной речи также весьма характерны для эпохи. Не случайно такой популярностью пользовались чтения собственных произведений теми авторами, которым удавалось воссоздать разнообразие говоров и интонационных манер своих персонажей. К. Чуковский пишет о Василии Слепцове: "С первых же страниц слепцовских рассказов и очерков становится ясно, что они были рассчитаны автором на чтение вслух и что, создавая их, он *слышал* в них каждое слово. Недаром он любил исполнять их как профессиональный актер на разных вечерах и вечеринках" (Чуковский, 1960; 186). Широкой славой пользовались чтения Писемского, о которых сохранилось немало восторженных воспоминаний (А. Кони, П. Анненков).

Концентрированное выражение эта художественная тенденция находит в оригинальном литературно-театральном жанре "устных рассказов": создатель жанра — знаменитый в свое время рассказчик, актер и литератор Иван Федорович Горбунов, был близок к Островскому, а по переезде в Петербург сдружился с Мусоргским. Фигура чрезвычайно типичная для эпохи — разночинец, сын мелкого фабричного служащего и крепостной крестьянки, во многом самоучка, он обладал природным чутьем к слову, великолепной памятью, хранившей множество сословных, профессиональных и местных говоров и наречий. Кроме того, его, как и Мусоргского, глубоко интересовала история, он владел языком России XVII и XVIII веков в таком совершенстве, что некоторые из составленных им текстов (описание поездки русского боярина в Эмс или указ царя Алексея Михайловича о немцах и еретиках) вводили в заблуждение даже специалистов (Кони, 1989; 325). Занимательный и остроумный рассказчик, он стремился выявить глубинное, национально характерное, порою подолгу работая над своими сценками. И потому наиболее проницательные современники

видели в нем не юмориста-развлекателя, а "народного русского художника", как назвал его Мусоргский в приветственном послании по случаю 25-летия артистической деятельности (Письма, 1984; 281).

В воспоминаниях А. Кони подмечена еще одна черта Горбунова — и вновь возникает прямая параллель с Мусоргским: "Русского человека, им описываемого и выводимого, Горбунов глубоко понимал и любил горячо, без фраз и подчеркиваний, любил потому, что жалел. Жалость эта сквозит во всех его сценах, где чувствуется, как различные условия народной жизни или свойства характера не дают богатой природе этого человека пробиться к свету и широко расправить крылья своих способностей или толкают ее на ложный и темный путь... Так любил народ... Горбунов, не идеализируя его и не замалчивая его недостатки" (Кони, 1989; 255).

Рассмотренная художественная тенденция имеет и более близкое теме нашей книги значение, поэтому сузим — на мгновение — ракурс обзора. Звучащая народная речь как непосредственный материал творчества — надо ли подчеркивать, насколько такой метод отвечал глубинным творческим устремлениям Мусоргского, а уже сделанное литераторами-бытописателями, этнографами, драматургами и актерами служило композитору опорой. Да и сам Мусоргский в повседневной жизни проявлял повышенное — в сравнении с коллегами-музыкантами — внимание именно к *звучанию* слова. Так, в одном из писем, стилизуя простонародную речь, композитор намеренно употребляет написание "лавошник" (причем буква *ш* подчеркнута тремя чертами). В другой раз он критикует новшества в канцелярском письме, вводимые на службе, в Лесном департаменте, и заявляет: "но аз остаюся неуязвим и продолжаю писать, как лучше звенит". Или же пишет "ветр", давая к слову примечание: "Так выговаривается, а пишется иначе" (Письма, 1984; 69, 98, 89).

В свете всего сказанного весомее звучит его известное восклицание в письме Репину: "И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколоторотили чугунки!" (там же; 146).

Фольклор, прежде всего традиционный крестьянский, — не только предмет всеобщего увлечения, объединяющего людей самых разных политических взглядов и общественных позиций. Это в то же время поле ожесточенных идейных схваток, бурных споров в прессе⁴. В спорах на самые актуальные и волнующие темы — о коренных чертах национального характера, о современном мировоззрении народа — апелляция к народной песне используется как убедительнейший аргумент: престиж фольклора в те годы весьма высок.

В качестве иллюстрации к сказанному восстановим страницы журнальной полемики — дело происходило до реформы, однако авторы сохранили верность заявленным позициям в последующие годы. Один из героев — упоминавшийся уже в связи с московским кружком Островского Т. Филиппов — сыграет впоследствии немаловажную роль в жизни Мусоргского.

Полемика эта интересна не только сама по себе — она отражает *диаметральную* противоположность общественных воззрений на народ, страну и пути ее развития, причем противостояние после реформы усиливается.

Третий Филиппов, быстро расставшийся с радикальными увлечениями юности, в 50-е годы примыкает к славянофилам, но и от них отличается религиозным морализаторством. После переезда в Петербург становится крупным правительственным чиновником с влиятельными связями в высших кругах официальной церкви и при дворе Александра III. Великолепный знаток и исполнитель народных песен (с его голоса Римский-Корсаков записал свой второй сборник), он руководил комиссией Русского географического общества, организовавшей экспедиции по сбору фольклора.

В изданном под конец жизни "Сборнике Т. Филиппова" (СПб., 1896) он объявляет себя убежденным противником идей Чернышевского, Белинского, Герцена и призывает "выходить, не жалея себя, на защиту охран-

⁴ Предметом журнальных споров иной раз служила конкретная народная песня, например "Что не ястреб совыкался с перепелушкой" (Базанов, 1974; 321—326). Мы вернемся к этой песне в связи с "Борисом Годуновым".

тельных начал”, которым сам он служит более 40 лет. И действительно, в его выступлениях 50-х годов утверждаются “основные начала жизни” — православие, самодержавие, народность (знаменитая формула николаевского министра Уварова), незыблемость религиозного мировоззрения народа, а покорность и терпение объявляются основными добродетелями народного характера, отличающими Россию от Запада.

В статье “Не так живи, как хочется”, посвященной одноименной драме Островского и опубликованной в журнале “Русская беседа” (1856, № 1), Филиппов пишет, что основная мысль пьесы внушена драматургу близким знакомством с русской песней, и потому она вводит “в полнейшее познание народного духа:”... Все жизненные отношения, а в том числе и семейные, обсуждаются у нас в народе совершенно сообразно с учением церковным” (Филиппов, 1896; 30). В качестве доказательства он обращается к народной песне “Взойди, взойди, солнце, не низко, высоко”, в которой женщина жалуется брату на обиды и притеснения в семье, на то, что муж ее разлюбил. В этом положении русская женщина не восстает, не клянет, но избирает себе в удел кроткое смирение с судьбой, да и брат советует ей терпеть. Автор усматривает здесь “отличие наших народных воззрений на семейные отношения от воззрений западных”, от ненавистной автору эмансипации (там же, 33).

Статья Т. Филиппова не осталась незамеченной. Иронической репликой ее прокомментировал Чернышевский в “Современнике”: «...Не будем говорить о статье г. Филиппова, называющей грехом все, что происходит в мире не по правилу, предлагаемому стихом из одной русской песни: „Потерпи, сестрица, потерпи, родная!“» (Чернышевский, 1947; 653).

Более развернуто откликнулся Салтыков-Щедрин в большой программной статье “Стихотворения Кольцова”, посвященной роли литературы в обществе и характеристике “простонародной жизни”. Щедрин критикует сторонников “исключительно национального направления в искусстве” за идеализацию народной жизни, отсылая читателя к упомянутой статье Т. Филиппова. Он пи-

шет: по их мнению, ”в этой жизни нет (читай: не должно быть) ни диссонансов, ни фальшивых звуков... Вслушайтесь в народную песню — там изображается, например, жена, которую бросил муж, но она не волнуется этим, она не эмансипируется как женщина, изуродованная цивилизацией; нет, она с терпением и верою ждет, пока буйное разгулье мужа кончится”.

Щедрин задается вопросом: соответствует ли нарисованная идиллия истинному содержанию народных песен, — и отвечает: ”Любопытно было бы горячие эти панегирики чистоте семейных нравов сравнить с целым циклом песен, в которых преимущественно говорится о совсем недвусмысленных отношениях старого свекра к молодой невестке, где слышатся беспрестанные жалобы на свекровь-злодейку, на золовок и т. д.” Но тот же вопрос не может обойти в своей статье и Т. Филиппов, достаточно хорошо знавший бытующий фольклор. Его ответ: при всем разнообразии ситуаций, ”русскую песнь не подкупишь никаким блеском страстных движений: она никогда не станет на сторону порока”. И — знаменательное примечание: «В новейших песнях есть уже и такие (в том числе и известная, превосходная в художественном отношении песня „Ванька-ключник”), но за новое время я не отвечаю: тут наконец попадают и такие песни, которые как раз приходятся по нравственной мерке эмансипации» (Филиппов, 1896; 34)⁵.

Позиция Щедрина полностью проясняется в его итоговой мысли: ”Все в глазах этих защитников первобытности и непосредственности принимает радужные цветы. В предрассудке и закоснелости, свойственной всему малоразвитому, они видят не исторический и переходный факт, а факт абсолютный, достойный уваже-

⁵ В предисловии к сборнику песен, записанных Римским-Корсаковым (1882), Филиппов еще более нетерпим по отношению к песням позднего происхождения: ”И как могла столь поэтическая среда, создавшая такой чарующий мир, допустить в себя, взамен собственных изяшных созданий, ту пришлую мерзость и пошлость, которою за последние десятилетия успели наделить русскую деревню наши большие и просвещенные города” (Филиппов, 1896; 213).

ния, знаменующий глубокую привязанность к преданиям старины... Но остановиться на нем (факте истории), навсегда приковать к нему жизнь какого бы то ни было народа — не значит ли отказать человечеству в прямой и самой законной его потребности — потребности постепенного развития” (Салтыков-Щедрин, 1959; 298—299).

Здесь обозначен едва ли не коренной пункт разногласий между влиятельными общественными группами. Суть разногласий, упрощая и схематизируя, можно выразить в вопросах: являются ли ”добродетели чисто пассивные, как, например, долготерпение, переносливость к лишениям, обидам и всяким невзгодам” (Чернышевский) истинными, фундаментальными свойствами народного характера — или же они порождены определенными историческими условиями, веками крепостного права, и с изменением условий будут также изменяться? Не присущи ли народному характеру совсем иные качества — энергия, предприимчивость, ”замечательная неутомимость и живость в работе” (Чернышевский)?

Правы ли были Достоевский и Аполлон Григорьев, подчеркивавшие резкие контрасты в народном характере: ”забвение всякой мерки во всем” и ”потребность страдания, всегдашнего и неутолимого, везде и во всем” (Достоевский), ”стремительная и осаживающая” силы, ”святость Ильи Муромца и ёрничество Алеши Поповича, земледельческое население и купеческое, покорность семейному началу в одной песне и загул в отношении к этому началу в другой” (Ап. Григорьев)?

А вслед за этими вопросами вставали и иные, еще более крупные: может (и должна ли) Россия с ее стихийным коллективизмом народного сознания и неразвитостью личностного начала использовать европейский опыт? Какой путь предпочтительнее: радикальные, крутые перемены или постепенные, медленные, эволюционные изменения?

Вся последующая история страны давала многие — и весьма разные! — ответы на поставленные вопросы. А возможен ли ”окончательный” ответ?..

В первой половине 60-х годов в Петербурге складывается содружество молодых музыкантов, позднее получившее название "Могучая кучка" или "Новая русская школа"⁶.

Содружество это было явлением отнюдь не уникальным в общественно-культурной жизни той поры. Широко известен знаменитый "бунт 14-ти": молодые художники, заканчивавшие Академию художеств, решили не участвовать в конкурсе на соискание Большой золотой медали и порвать с Академией в знак протеста против обязанности писать всем картины на заданные темы, к тому же обычно далекие от волнующих проблем современности (в данном случае сопротивление вызвала тема "Пир в Валгалле" из скандинавской мифологии). "Бунт" произошел осенью 1863 года, а уже в декабре было объявлено о создании петербургской Артели художников.

То было вообще "артельное" время. Под воздействием социально-утопических идей (в частности, идей Ш. Фурье о фаланстерах — общинах будущего), под непосредственным впечатлением от только что вышедшего романа Чернышевского "Что делать?" возникают всевозможные кружки-коммуны, где молодые люди объединяются для совместного проживания, а нередко и совместной деятельности⁷. В "коммуне", кстати, жил какое-то время и Мусоргский, о чем речь впереди.

Подобного рода общежития, в которых обычно соединялись совершенно различные люди, были, естественно, недолговечны. Иное дело — художественные содружества: здесь многое зависело от степени профессио-

⁶ В статье "Славянский концерт г. Балакирева" (1867) Стасов выразил надежду, что приехавшие в Петербург зарубежные славяне сохраняют "воспоминание о том, сколько поэзии, чувства и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов" (Стасов, 1952а; 171). На первых порах в печати название "Могучая кучка" использовалось противниками в явно ироническом смысле, но уже в 80-е годы оно служит обозначению определенного направления в русской музыке.

В 60—70-е годы обозначение "Могучая кучка" было синонимично "Новой русской школе" и "балакиревскому кружку"

⁷ Подробнее о попытках организации новых форм быта — см: Чуковский, 1960.

нальных связей, взаимного обогащения и — еще более — от увлеченности общей идеей, общей творческой программой. Могучая кучка оказалась объединением достаточно прочным (хотя и до определенного срока), она оставила глубокий след в истории русской художественной культуры второй половины XIX века.

Напомним некоторые известные факты. Первоначальное ядро содружества, сложившееся еще в конце 50-х годов, составили М. Балакирев, Ц. Кюи и М. Мусоргский. В 1861 году к ним примкнул Н. Римский-Корсаков, а в 1862 году — А. Бородин. Регулярные собрания кружка начались в 1865 году, когда вернулся из дальнего плавания Римский-Корсаков. Непременным участником музыкальных собраний и, по существу, полноправным членом Могучей кучки — хоть и не композитором — был В. Стасов. Глубокие и разносторонние познания в искусстве прошлых эпох и современности, неисчерпаемая художественная инициатива делали его советы неоценимыми: немало тем и сюжетов кучкистских произведений было подсказано именно Стасовым. Кроме того, Новая русская школа, особенно на первых порах, нуждалась в поддержке прессы — и здесь как нельзя более кстати были бойцовский полемический темперамент Стасова и его острое чувство нового.

Подчеркнем, что подлинным профессионалом-музыкантом к моменту формирования содружества был один лишь Балакирев. Несмотря на молодость — в 1860 году ему исполнилось всего 23 года, — он уже проявил себя как пианист, дирижер и композитор, овладев всеми этими профессиями, по существу, самоучкой. Авторитет его и абсолютная уверенность в суждениях подкреплялись чрезвычайно лестной оценкой, которую дал Балакиреву еще Глинка, а также дифирамбами со стороны Стасова. Остальные члены кружка в период знакомства с Балакиревым были более или менее продвинутыми музыкантами-любителями, а в сочинении музыки — дилетантами; кроме того, каждый из них имел далекое от искусства профессиональное занятие: Кюи был военный инженер, Мусоргский — офицер-гвардеец, Римский-Корсаков — военный моряк, Бородин — ученый-химик.

Естественна поэтому роль главы кружка, музыкального учителя своих друзей, которую играл Балакирев (не случайно кружок длительное время назывался его именем). Свообразными "классами" служили регулярные музыкальные собрания, проходившие в различных домах (у Балакирева, Кюи, В. Стасова и других): на них исполнялись неизвестные или малоизвестные, но всегда художественно значительные сочинения, происходил их эстетический и технологический разбор. Кроме того, показывались новые произведения членов кружка, которые коллективно и весьма нелицеприятно обсуждались. Балакирев внимательно следил за развитием каждого из своих питомцев, вникая во все детали сочиняемого и нередко деспотически требуя реализации своих указаний. Сохранившаяся переписка его с Римским-Корсаковым, письма Мусоргского — красноречивое тому свидетельство.

Таким образом, примерно до 1867—1968 годов стержнем, цементирующим балакиревский кружок, были взаимоотношения наставника и подопечных (стержень этот постепенно утрачивал свое значение по мере профессионального "взросления" членов содружества). Взаимоотношения, о которых идет речь, очень точно определил Римский-Корсаков: "Несомненно то, что как для Кюи, так и для Мусоргского Балакирев был необходим", — вспоминал он через много лет в "Летописи моей музыкальной жизни", безоговорочно причисляя и себя, самого младшего, к ученикам. "Кто, кроме него, мог посоветовать и показать, как надо исправить их сочинения в отношении формы? Кто мог бы упорядочить их голосоведение? Кто мог бы дать советы по оркестровке, а в случае надобности и наоркестровать за них? Кто мог бы исправить их простые описки, т. е., так сказать, корректировать их сочинения?" (Летопись, 1955; 20).

Хотя отсутствие систематического и разностороннего образования играло свою роль в творческой судьбе кучкистов, "школа" Балакирева — при всех ее изъянах — в сочетании с активным самообучением была несомненно полезна, помогая каждому овладеть композиторской профессией.

Заметим, кстати, что в разное время к кружку примыкали — иной раз на правах его основных членов — одареннейшие композиторы-дилетанты: химик-почвовед А. Гуссаковский (Римский-Корсаков уже после смерти последнего характеризовал его как одного из "самых крупных по таланту русских музыкантов"), дипломат Н. Лодыженский, пианист и литератор Н. Щербачев (Стасов в 70-е годы считал его третьим по таланту после Мусоргского и Бородина). Различные обстоятельства помешали им вырасти в подлинных мастеров-профессионалов, а начатые и неоконченные произведения остались достоянием архивов — за исключением нескольких миниатюр.

Среди художественных целей, провозглашавшихся кружком, одной из главнейших (и вызывавших атаки противников) было *радикальное обновление* музыкального искусства. Ситуация, в которой приходилось действовать кучкистам, была крайне неблагоприятной. Наиболее многочисленная слушательская аудитория — оперная — в основной массе своей увлекалась итальянской оперной труппой и ее репертуаром; итальянцы пользовались покровительством двора, щедро финансировались и привлекали для своих постановок блестящих зарубежных гастролеров. Русская же оперная труппа (ставившая и оперы зарубежных композиторов) была малочисленна, стеснена в средствах и располагала худшим помещением, — ее постоянная аудитория была сравнительно невелика. И хотя в труппе имелись замечательные артисты, способствовавшие успеху опер русских авторов, соотношение возможностей было явно неравноценным. В этом — одна из причин негативного отношения к итальянской оперной культуре в целом (не оно ли породило обобщающее слово "итальянщина"?).

Своим антагонистом на путях прогресса Могучая кучка считала и созданное в 1859 году в Петербурге Русское музыкальное общество, а также открывшуюся в 1862 году Петербургскую (в 1866 году Московскую) консерваторию. Особую неприязнь вызывал Антон Рубинштейн — первый директор консерватории и дирижер проходивших регулярно "симфонических собраний" (концертов) РМО.

В печати развернулась ожесточенная полемика. Она велась, с одной стороны, Кюи и Стасовым, которые выступали преимущественно в газете "Санкт-Петербургские ведомости", а с другой — консервативной и "консерваторской" партиями, нашедшими пристанище в популярной газете "Голос". Эти влиятельные партии в основном (хотя не только!) представляли крайне поверхностный, профессионально слабый критик Ростислав (Феофил Матвеевич Толстой) и профессор истории музыки в консерватории А. Фаминцын, которого Римский-Корсаков определил как "бездарного композитора и довольно начитанного, но консервативного и тупого музыкального рецензента" (Летопись, 1955; 50). Особую позицию занимал А. Серов, воюя одновременно против всех, но и он, распаленный критическими выпадами Кюи в адрес своих опер, в конце концов присоединился к противникам Новой русской школы.

В музыке кучкистов усматривали среди других грехов покушение на сами основы музыкального искусства, торжество "тривиальной простонародности" (эти упреки не случайно повторяются после премьеры "Бориса Годунова"); им инкриминировали также нигилистическое отношение к музыкальному наследию, и это последнее обвинение имело под собою определенные основания. Не говоря уже о лихих наскоках Кюи на старых мастеров в эти годы, даже у "классика" Бородина — каким он представляется нам сегодня! — в письмах конца 60-х годов мелькают выражения "старье", "ребячья музыка" применительно к сочинениям Гайдна, Моцарта, Генделя, Палестрины (впрочем, к "добродушному старичку" Гайдну был суров в критических статьях и Чайковский).

Кучкисты не оставались в долгу перед "немецкой" партией. Уточним: слово "немецкий" употреблялось не в этническом смысле; в музыке оно обозначало для них прежде всего школу, в которой должны были обучаться, в частности, композиторы, и творческое направление, с этой школой связанное. Отрицательным примером служила лейпцигская школа, Лейпцигская консерватория, возглавлявшаяся Мендельсоном, — академическая и консервативная по своим установкам. Балакиревский кружок

считал "консерваторский" путь совершенно неприемлемым для России, — в нем виделась угроза национальной самобытности. К "немцам" безусловно относили и Фаминцына, и Ростислава, и А. Рубинштейна, и даже преподававших в консерватории итальянцев. Консерватория справедливо обвинялась в ретроградности педагогического репертуара, на котором воспитывались молодые музыканты, в игнорировании глинкинских певческих заветов и незнании иноземными педагогами-вокалистами русского языка. В статьях, а особенно в переписке доставалось и Русскому музыкальному обществу, и прежде всего А. Рубинштейну (в котором Балакирев видел главного и едва ли не личного врага) — за недостаточное внимание в концертных программах к русской музыке, в частности к боготворимому кучкистами Глинке и к сочинениям товарищей по кружку. Хотя, справедливости ради, следует напомнить, что немало произведений кучкистов прозвучало впервые именно в симфонических концертах под управлением А. Рубинштейна.

Возрастающий вес Новой русской школы и крепнущий авторитет главы кружка вскоре получают почти официальное признание. Осенью 1867 года произошел конфликт между А. Рубинштейном и профессорами консерватории, поддержанными покровительницей РМО великой княгиней Еленой Павловной. В результате А. Рубинштейн отказался от своих консерваторских обязанностей, а также от руководства "симфоническими собраниями" РМО и уехал за границу. Даргомыжский, к тому времени избранный председателем Петербургского отделения РМО, при участии влиятельного члена дирекции В. Кологривова сумел убедить великую княгиню — чьи вкусы были весьма консервативны — пригласить в качестве "заведующего музыкальной частью" Балакирева. Это была большая победа. Балакиреву суждено было продирижировать всего два сезона (с осени 1867 по весну 1869 года), но он максимально использовал открывшиеся возможности. Кроме зарубежной музыки составленные им программы шире, чем прежде, знакомили публику с новыми или неизвестными произведениями русских композиторов.

Балакирев дирижировал не только сам, — к радости всех кучкистов, великая княгиня пригласила на гастроли в качестве дирижера Берлиоза, перед которым кучкисты преклонялись и связи с которым существовали давно. Шесть концертов под управлением Берлиоза представили русской публике его творчество гораздо полнее, чем оно было известно, хотя сочинения великого француза уже включались в концертный репертуар. Успех, в немалой степени вызванный обаянием европейски прославленного имени, был огромен. И весьма показателен для "кучкистского самоощущения" той поры один из тезисов статьи Кюи, оценивающей значение гастролей: "Те, которые имели случай сблизиться с Берлиозом, увидели в нем великого борца за свои идеи, который в самых тяжелых, самых неблагоприятных обстоятельствах не сделал ни одной малейшей уступки, ни на волос не подался от своих артистических убеждений" (Кюи, 1952; 141). Триумф Берлиоза лил воду на мельницу Новой русской школы, ибо усвоение публикой берлиозовских "музыкальных идей" (как выразился Кюи) способствовало, в конечном счете, пониманию новаторского творчества русских авторов.

Обратим внимание на кардинальный пункт эстетической программы кучкистов. Их новаторство отнюдь не означало решительного разрыва с недавним прошлым — как это происходило во многих авангардных течениях XX века. Они ощущали себя — быть может, не всегда отчетливо это формулируя — продолжателями великой музыкальной традиции, традиции национальной и традиции общеевропейской. Национальную традицию они усматривали в творениях Глинки, более всего тех, которые еще не завоевали тогда широкого слушательского признания (опера "Руслан и Людмила", концертные увертюры), — и в "Каменном госте" Даргомыжского как образце "современной оперы-драмы" (Кюи), новаторской по своему декламационному стилю и воплощению неизмененного пушкинского текста.

Европейская классика была представлена в пантеоне кучкистов прежде всего Бетховеном, особенно поздним, воздействие которого трудно переоценить, — вплоть до

конкретных произведений, служивших примером либо стимулом для собственных сочинений (трио из Скерцо Девятой симфонии — для трио "Intermezzo in modo classico" Мусоргского, темы из финала квартета B-dur op. 130 и Пятого фортепианного концерта — для Allegro Первого квартета Бородина)⁸. Современная Европа олицетворялась для кучкистов не только Берлиозом, но и Шуманом, многие произведения которого вызывали искреннее восхищение, а Стасов еще в 50-е годы, задолго до широкого распространения шумановской музыки, утверждал: среди последователей Бетховена "самая выдающаяся и гениальнейшая личность... конечно, Роберт Шуман".

В середине 60-х годов меняется отношение к Листу. До этого времени творения знаменитого венгра, известного более как пианист и автор фортепианных транскрипций, вызывали у кучкистов не столько художественный, сколько технический интерес мастерством фортепианного изложения, а сама личность нередко и иронию — экстравагантными манерами и поступками. Характерно, что еще в 1864 году в одной из статей Кюи утверждается, что в музыкально одряхлевшей Европе единственно "свежий человек" — Берлиоз, а в письме Балакирева Римскому-Корсакову читаем: "Лист, несмотря на свою *бездарность* (NB! — Г. Г.), все-таки показывает в своих сочинениях поэтическую натуру" (Римский-Корсаков, 1963а; 38).

Переломным было знакомство с "Мефисто-вальсом" (его отмечает в "Летописи" Римский-Корсаков) и особенно с "Danse macabre", пьесой, оказавшей бесспорное воздействие на кучкистов, в частности на Мусоргского. "Пляска смерти" впервые исполнялась 3 марта 1866 года в концерте РМО под руководством А. Рубинштейна; играл давний учитель Мусоргского А. Герке. Подчеркнем,

⁸ Весьма характерно, что именно ценится превыше всего в бетховенском наследии. Подлинный панегирик, в который выливается статья Кюи в связи со столетним юбилеем, пронизывает мысль о роли Бетховена в художественных открытиях последующих поколений. "Он — альфа и омега современной музыки, он ее создал в с ю из разрозненных элементов" (Кюи, 1952; 182).

что всего лишь годом раньше, в 1865 году, произведение вышло в свет в Германии.

Знакомство со все новыми и новыми произведениями пробуждает симпатию, которая перерастает в увлечение. И к рубежу 60—70-х годов Лист прочно входит в пантеон современных европейских кумиров, становясь для кучкистов в один ряд с Шуманом и Берлиозом⁹. Подобная осознанная и декларируемая связь с современной европейской традицией уникальна в русской художественной культуре XIX века. Причины здесь сложны и во многом коренятся во внутренних закономерностях развития музыкального искусства.

К концу 60-х годов каждый член балакиревского кружка выходит на самостоятельную творческую дорогу, начинается все усиливающаяся стилевая дифференциация. По мере ослабления связки "учитель — ученики" все большую роль играет самоощущение единого боевого содружества, прокладывающего новые пути в искусстве. Ощущение единства общего дела, единства художественного направления, базирующегося на глубинных связях творческих установок, пока еще — на рубеже десятилетия — достаточно велико. Оно перекрывает существующее внутреннее психологическое напряжение — прежде всего связанное с балакиревским деспотизмом, делением на "больших", зрелых (Балакирев и Кюи) и незрелых (подробнее об этом — в "Летописи моей музыкальной жизни", главах VI—VIII).

Какой же предстает эстетическая программа кучкистов в их собственных высказываниях, то есть публично декларируемая? Благодарный материал для наблюдений и выводов содержит пресса сезона 1868/69 годов: Кюи, занятый окончанием и постановкой своей оперы "Вильям Ратклиф", просил Бородина и Римского-Корсакова временами заменять его в качестве рецензента "Санкт-Петербургских ведомостей". Бородин написал

⁹ Позже, в 70-е годы, Лист — единственный из крупнейших европейских музыкантов — питает неизменный интерес к сочинениям Новой русской школы, многое вызывает у него горячую симпатию. Это было мощной поддержкой в ситуации противостояния консервативной партии.

три рецензии на симфонические концерты, а Римский-Корсаков отрецензировал две оперные премьеры — "Нижегородцев" Э. Направника и упомянутого "Вильяма Ратклифа". Кроме того, в газете продолжали выступать и Кюи, и Стасов¹⁰.

Эстетическая программа кучкистов отнюдь не являлась заранее обдуманной, согласованной и зафиксированной декларацией — наподобие авангардистских художественных манифестов XX века. Она сложилась стихийно, в ходе сочинения музыки, а также регулярных встреч и коллективных обсуждений услышанного. Отсюда — при единстве основных позиций — некоторые различия в оценках, естественные при несхождении крупных художественных индивидуальностей (различия будут возрастать и впоследствии явятся грозным симптомом распада содружества). Не забудем и о том, что не все кардинальные моменты реализуемой в творчестве эстетики формулируются словесно — в чем мы еще убедимся, не говоря уже о почти неизбежных несовпадениях между декларациями и самой художественной практикой.

"Коллективная" эстетическая программа Новой русской школы — важный историко-культурный феномен, представляющий самостоятельный интерес. Главное же — вряд ли возможно верно оценить эстетические воззрения Мусоргского, не представляя себе общей программы кружка, притом выраженной во всем своеобразии фразеологии и лексики тех лет. Поэтому откажемся от обобщенных формулировок, существующих в учебниках, и представим эту программу в подлинных высказываниях членов кружка.

Итак, кучкисты-критики отвергают заранее заданные, освященные традицией музыкальные формы. Рим-

¹⁰ Сезон 1868/69 годов демонстрировал крупные художественные достижения кучкистов, знаменовавшие их вступление в творческую зрелость. Бородин дебютировал своей Первой симфонией, Римский-Корсаков, после премьеры музыкальной картины "Садко" в предыдущем сезоне, представил симфоническую сюиту (симфонию) "Антар" и хор встречи Грозного из сочинявшейся тогда оперы "Псковитянка". Если добавить сюда оперу Кюи и активно создаваемого "Бориса Годунова", то картина будет достаточно внушительной. Все это придает весомость высказываемым суждениям.

ский-Корсаков констатирует: "Опера г. Направника написана в прежних оперных формах. Форменные дуэты, трио, квартеты, хоры, совершенно определенно заканчивающиеся, часто совершенно в ущерб здравому смыслу, связанные между собой вставными речитативами, — вот форма, в которой написана большая часть опер, существующих на свете". В результате публика привыкает видеть в опере "костюмированный концерт". А далее — резюме: "В настоящее время уже стало невозможно писать оперы в таких формах; требуется полная осмысленность текста и полная солидарность с ним музыки" (Римский-Корсаков, 1963; 14—15).

То же стремление уйти от рутинных, предустановленных музыкальных форм обнаруживается и в подходе к симфонической музыке. Поэтому столь высоко ценится новаторство в этой сфере. Так, Бородин полагает: в Пасторальной симфонии "Бетховену показались уже тесными рамки условной сонатной формы... эпизодическая буря, между скерцо и финалом, составляет громадный шаг в истории развития свободной симфонической музыки" (Бородин, 1951; 53).

Категорическое неприятие — быть может, еще более острое — вызывает мелодическая банальность, избитость, бессодержательность (либо то, что кажется в данную пору таковым!), так же как гармонические и оркестровые штампы.

Боязнь чувствительности, отличающая кучкистов, заставляет усматривать ее присутствие сплошь и рядом. Отсюда излюбленная критическая формула — "кислая (вариант: кисло-сладкая) сентиментальность". Она адресуется чаще всего Мендельсону и его подражателям, но также Шпору и даже... Берлиозу. Впервые исполненный в Петербурге грандиозный "Te Deum" заслуживает самой высокой оценки Бородина "по внутреннему достоинству музыки". Однако — на вкус критика — тема шестой части «натянута, сентиментальна и напоминает какую-то плаксивую „Lacrimos’у“». Последнее сравнение — не случайность. В предыдущей рецензии Бородин относит знаменитое "Lacrimosa" из моцартовского "Реквиема" к самым слабым номерам, добавляя: «Ничего не слушают с таким

интересом, как „Tuba mirum“ или „Lacrimosa“. А почему? Потому, что они всего менее похожи на церковную музыку и по характеру приближаются к оперной» (Бородин, 1951; 49, 32). Кюи же видит в „Lacrimosa“ „едва ли не первое проявление и выражение страсти“ (!) и только за это ценит сей „слабый (NB! — Г. Г.) номер“ (Кюи, 1952; 70).

Итальянская оперная музыка отвергается — вся! — за бедность музыкального содержания. Свойственная ей открытая эмоциональность также находится под большим подозрением — с точки зрения вкуса¹¹. Современному читателю, вероятно, трудно себе представить, что с этих позиций уничтожающе третируется даже Верди (наиболее непримирим здесь Стасов)¹².

Пиетету по отношению к фольклору, прежде всего старинной крестьянской песне, о чем уже шла речь, сопутствует пренебрежительное отношение к музыке современного быта. Так, вальсы популярного в Петербурге Иоганна Штрауса именуется „танцевальной дребеденью“ (Кюи), побочная тема первой части Неоконченной симфонии Шуберта порицается, ибо „напоминает дюжинный немецкий вальс“ (Бородин), а в „Te Deum“ у Берлиоза „звуки оркестра переходят в... итальянски-ухарскую бальную музыку, тема которой по этому самому банальна“ (он же)¹³.

¹¹ В одной из ранних статей Кюи пишет: „В итальянских мелодиях есть страсть, особенно у Беллини,... но что же из этого, если выражение этой страсти так обыденно и так изношено“ (Кюи, 1952; 32).

¹² Русские критики Верди, знакомые лишь с рутинными оперными постановками, не могли представить себе, что великий итальянец уже свершил в эти годы собственную оперную реформу и добивался ее реализации в театрах. Именно в конце 60-х годов Верди писал: „Существуют оперы с намерениями... и оперы с дуэтами, каватинами и т. д. и т. д. ...Требуется ансамбль, *требуется целое*. Именно это и составляет оперное представление, это — а не чисто музыкальное исполнение каватин, дуэтов, финалов“ (Верди, 1973; 141. Выделено мной. — Г. Г.). Осознание новаторства Верди пришло много позже.

¹³ В этом свете становятся понятными сомнения совсем юного Римского-Корсакова: посылая Балакиреву тему предполагаемого Allegro, он добавляет: „Только боюсь, что оно немножко вальсом пахнет“ (Римский-Корсаков, 1963а; 41).

Особенно суровы и даже беспощадны кучкисты по отношению к русскому городскому бытовому романсу, к песням и романсам Алябьева, Варламова, Гурилева. Приведем лишь одно, но достаточно типичное суждение. Высоко оценивая сборник народных песен Балакирева, Кюи категорически заявляет: «Со всяким днем народные песни искажаются наплывом грязных осадков цивилизованной музыки, с удивительной легкостью проникающей в массы, скученные около больших центров. Не ищите в городах народной песни в ее неиспорченном, непорочном виде; она изгнана или подведена под рамку „хуторков“ и „красных сарафанов“» (Кюи, 1952; 75).

Популярнейшая песня Варламова не случайно фигурирует в качестве символа вульгаризации фольклора. Далее критик добирается до самого автора "Красного сарафана" и разносит его за обработки народных песен: "Не отвергая в Варламове некоторого композиторского таланта, нельзя не согласиться (NB! — Кюи как бы подтверждает существующее мнение. — Г. Г.), что для русской музыки он был вреден... Из народных песен он сделал какие-то цыганские, лакейские песни. В таком виде русскую песню затянет петербургский ванька или трактирный половой, но народ русский не узнал и не признал бы ее за свою" (Кюи, 1952; 71—72, 75)¹⁴.

Воздержимся от комментирования приведенных суждений — совершенно очевидны их крайности, перефразы, а нередко и вопиющая необъективность. Вспомним, однако: радикальное обновление в искусстве невозможно без активной "расчистки" того, что досталось в наследие, что, казалось бы, общепринято и любимо. И если неко-

¹⁴ Добавим еще характерный штрих: желая показать степень "музыкального падения" ненавистного А. Рубинштейна в новой его опере "Дети степей", Балакирев сообщает Римскому-Корсакову: "В этой опере он много подражал, как Вы думаете кому? Гурилеву, Алябьеву и другим цыганским авторам, с успехом производящим свои вещи в центре всего холопского, похабного и нехудожественного — в Москве" (Римский-Корсаков, 1963а; 38).

Справедливости ради напомним, что кучкисты были не одиноки. С презрением писал о "варламовщине" и Серов, полагая, что публика "кто почище" отводит ей надлежащее место — в кругу увеселительных концертов и "полулакейских вечеринок" (Серов, 1950; 340).

торые нити связей с музыкой прошлого и современности признавались Новой русской школой жизненно необходимыми, то другие — решительно и демонстративно рвались (подчеркнем, что речь идет об эпохе рубежа 60—70-х годов).

И здесь невольно возникает вопрос: какой же аудитории адресовалось столь пуристки ориентированное творчество? Вопрос отнюдь не надуман — проблема аудитории, проблема публики ощущалась Новой русской школой как самая животрепещущая, и ей все пишущие уделяли много внимания.

Стасовская статья о "Ратcliffe" Кюи (см. "СПб. ведомости", 7 мая 1869 года) дает достаточно полное представление о кучкистском отношении к публике. С одной стороны — слушательская масса, пленявшаяся бездарным сочинением, если оно содержало "значительную долю общедоступной пошлости в связи с самою ординарною смазливостью, банальными ритмами и плясовыми мотивами". С другой стороны — не согласное с массой "меньшинство, незначительное по численности, но значительное по своей понимающей способности, знанию и образованному вкусу". И вывод — "со временем верх всегда оставался за более развитым и образованным меньшинством".

Кюи в своей более ранней статье массовое распространение музыки в Германии, или, как он пишет, "чрезмерное развитие музыкального пролетариата", ставит в прямую связь с судьбами художников-новаторов. "Почти всякий немец играет, поет и сочиняет. Но выигрывает ли от этого искусство? ...Повсеместное распространение в Германии тривиальных четырехголосных хоров, к которым каждый немец привыкает чуть ли не с колыбели и которые он поет до гроба, заключая музыкальную интеллигенцию в узкую, однообразную рамку, прекращает ее развитие и уродует... Поэтому немудрено, что самые талантливые современные личности — Лист и Вагнер — ценятся только весьма малочисленными кружками, а гениальный Шуман еще в Германии мало известен и мало исполняется" (Кюи, 1952; 63—64).

Наконец, Стасову в его острополюемической статье, направленной против всеобщих восторгов вокруг "Рогнеды" Серова, опера "подозрительна уже и по тому одному, что нравится всем и каждому без исключения, без разбора, — это всегда признак опасный" (Стасов, 1952; 143).

Таким образом, мы приходим к выводу: лозунги общедоступности и тем более массовости (в советское время это будет названо "демократизмом") напроць отсутствовали на знаменах Новой русской школы¹⁵. Наоборот, их аудитория — это достаточно узкий круг музыкально просвещенных и искушенных слушателей; не случайно предпочтение отдается той части публики, которая, не ограничиваясь оперой, стремится "слушать хорошее исполнение серьезной концертной и симфонической музыки, имеющей такое громадное влияние на музыкальное образование и развитие вкуса" (Бородин, 1951; 17).

В том, что у кучкистов действительно была в Петербурге *своя* аудитория — не слишком многочисленная, но устойчивая, — убеждает и количество "музицирующих" домов и семейств, где звучала новая музыка, и свидетельство Г. Лароша — стойкого противника Новой русской школы, эрудита и тонкого музыканта, придерживавшегося иных взглядов на развитие русской музыки. Обличая кучкистов в невежестве, он с горечью констатировал: "С успехом протестовать против ложного направления может только публика; но именно она-то — по

¹⁵ Много позже, в 80-е годы, в обобщающей работе "Двадцать пять лет русского искусства", Стасов выразился афористически кратко: "Новая русская школа не заботилась о публике и неутомимо преследовала свои строгие идеалы" (Стасов, 1952б; 547).

Подобная установка естественна для художников-новаторов. Сопоставим с приведенными двумя стасовскими высказываниями хотя бы такие слова Прокофьева, датированные 1939 годом: "Наших композиторов, к сожалению, охватило желание с первых же шагов нравиться любой аудитории. Это очень скользкий путь, и если человек в этом направлении перестарается, то он сорвется" (Прокофьев, 1991; 175).

крайней мере, в Мариинском театре¹⁶ и в залах симфонических концертов — более всего увлечена этим направлением” (Ларош, 1976; 124). Такая аудитория была одним из отдаленных результатов кардинальных преобразований в России, о чем шла речь в начале Введения. Аудитории сочувственной и заинтересованной остро не хватало глинкинскому ”Руслану” в 40-е годы, но она уже была у ”Псковитянки” и у ”Бориса Годунова” в начале 70-х годов...

Перейдем теперь к позитивной части программы Новой русской школы, какой она обнаруживается в высказываниях, прежде всего печатных. Здесь многое шло от непосредственных воздействий европейского романтизма и от заветов Глинки — например, влечение к программности и к фантастике.

Программность ценится как способ конкретизации содержания— весьма значимый для кучкистов тезис. «С точки зрения программной музыки, это верх совершенства, — пишет Бородин об „Эпизодах“ Листа из „Фауста“ Н. Ленау. — Музыка здесь изумительно картинна и передает не только общее настроение, но и все частности, с неподражаемой рельефностью». Но в программности видится также мощный стимул новаторских решений. Симфония ”Антар” Римского-Корсакова — по мнению того же критика — по форме ”принадлежит к тому роду симфонических произведений, который был создан Берлиозом. Это симфония в нескольких частях, написанная на определенный сюжет, причем разделение на части и построение каждой из них определяется не условною рамкой сонаты, но исключительно содержанием самого сюжета” (Бородин, 1951; 57—58).

Сфера фантастики, сказки, всегда благодарная для музыки, как считает Римский-Корсаков, ставит перед композитором прямую задачу изобретения новых ладов и

¹⁶ В те годы Мариинский театр, где проходили спектакли русской оперной труппы, располагался в неудобном помещении бывшего Театра-цирка (позже здание было перестроено и его акустика улучшена). Итальянская труппа выступала в великолепном здании Большого театра (затем здание было передано консерватории).

гармоний, новых оркестровых сочетаний — как иначе создать эффект чудесного, сверхъестественного? И критики-кучкисты с упоением описывают подобные открытия: "...небывалая и зловещая гамма полутон-тон, увлекающая в подводное царство" (Кюи о "Садко"), "...необыкновенная гармония... как нельзя больше идет к этому фантастическому чудовищу, хищная натура которого так и слышится в характеристических клеваниях духовых" (Бородин об "Антаре").

Но для уяснения кучкистской тяги к фантастике, быть может, важнее признание того, что фантастические образы раздвигают и красочно-картинные, и эмоционально-психологические рамки музыкального искусства, и потому с особой силой воздействуют на слушателя. «Через весь хор „Погибнет“... проведена гамма Черномора целыми тонами, что придает ему небывало могучий, небывало дикий колорит. В звуках этих чудится какая-то непочатая, неукротимая сила», — пишет Кюи в разборе "Руслана и Людмилы" (Кюи, 1952; 42).

В своей оперной эстетике кучкисты уделяют повышенное внимание хору. "Хор в наших операх играет роль более важную, чем во всех других, — утверждает Кюи в одной из ранних статей. — Это уже не толпа без воли, собирающаяся для того, чтобы петь; это собрание людей, *действующих сознательно и самостоятельно*" (Кюи, 1952; 37. Выделено мною. — Г. Г.). Последние слова очерчивают некую общую художественную задачу: за оперным хором видится его реальный прототип: схваченная в разные моменты народная толпа, народная масса, к отображению которой у кучкистов в эти годы особая тяга. Сочинявшиеся тогда "Борис Годунов", "Псковитянка" и задуманный "Князь Игорь" — веское подтверждение сказанному. Кюи характеризует картину веча из "Псковитянки" такими словами: "Вы забываете, что перед вами сцена, а на ней хористы, изображающие более или менее ловко построенную народную сцену; перед вами действительность, живой народ" (Кюи, 1952; 221).

Едва ли не чаще других в высказываниях кучкистов встречается несколько неопределенное понятие "правды" в музыке, обозначающее желанную цель в искусстве.

Порою оно расшифровывается применительно к опере как "драматическая правда" (часто у Кюи) — когда "сильная по содержанию музыка", — воспользуемся словами Римского-Корсакова-рецензента, — "находится в теснейшей связи со словом и положением действующих лиц". С этих позиций нещадно критикуется сценическая статика, отсутствие действия, бессмысленное повторение слов, короче — концерт в костюмах, неизменно обличаемый в итальянских операх. Но иногда достается и своим. Так, главный недостаток первого действия "Ратклифа" тот же рецензент усматривает "в почти совершенном отсутствии движения на сцене; это скорее ряд концертных пьес, впрочем, связанных между собою весьма последовательно, с превосходным музыкальным содержанием" (Римский-Корсаков, 1963; 28, 23).

"Правда" толкуется, применительно к симфонической музыке, и как соответствие ("верность") программе — отражение и внешних деталей, и самой сущности воплощаемого литературного образа.

И, конечно же, "правда" требуется от вокальной мелодии, прежде всего в смысле верности произнесения текста. Кучкисты ощущали себя наследниками Даргомыжского с его знаменитым: "Хочу, чтоб звук прямо выражал слово. Хочу правды". В первой же рецензии Римский-Корсаков утверждает в качестве аксиомы: "Хорошо веденные речитативы составляют одно из самых главных оперных требований в наше время". В опере Кюи рецензент находит, с одной стороны, "некоторую неопытность и промахи в декламации, с другой — полное владение настоящею верною драматической декламацией и мастерские речитативы" (Римский-Корсаков, 1963; 15, 29).

Предваряя разговор о самой музыке кучкистов, заметим, что крупные творческие открытия каждого не могли не оказывать воздействия на их коллективную, словесно выражаемую позицию по тому или иному вопросу. Так, на 1868 год приходится увлеченная работа Мусоргского над "Женитьбой" по Гоголю и не менее увлеченное обсуждение с друзьями путей отражения речевой интонации в вокальной мелодике (см., например, летнюю пере-

писку композитора с Кюи и Римским-Корсаковым¹⁷. А теперь сравним в этой связи два высказывания Кюи — они в эти годы воспринимались как мнение балакиревского кружка в целом — о "Каменном госте" Пушкина и Даргомыжского: одно опубликовано до "Женитьбы", другое — через несколько лет, когда и "Женитьба" и "Борис Годунов" были уже не только досконально известны кучкистам, но и поочередно становились предметом заинтересованного обсуждения.

Итак, весной 1868 года Кюи видит в "Каменном госте" — наряду с иными великими достоинствами — своего рода "кодекс, в котором русские вокальные композиторы будут наводить справки относительно верности декламации, верной передачи фраз текста". В 1872 году перед нами едва ли не эскиз целостной теории, включающей (выражаясь современным языком) и фразовый акцент стиха, и мелодику речи: «О совершенстве декламации Даргомыжского в „Каменном госте“ нечего много распространяться. У него не только повсюду верно соблюдено ударение, но оно всегда находится на том слове, которое в данной фразе имеет наибольшее значение, часто соблюдено повышение и понижение интонации голоса, верное и естественное» (Кюи, 1952; 147, 197).

Наконец, "правда" понимается как максимально возможное для музыки приближение художественных образов к реальности, к "жизненным" эмоциям, характерам, внешнему облику и т. д. (хотя мера этого приближения была уже в те годы разной для членов содружества). Характеристики — "жизненная правда" (Кюи о "Псковитянке"), "полон правды и красоты" (Римский-Корсаков об одном из эпизодов "Ратклифа") — звучат наивысшей похвалой¹⁸. А двумя годами ранее, в статье "Верить ли?", Стасов, отделяя достоинства "Русалки" от ее недостатков, усматривал в опере "возможность новой

¹⁷ Высказывания Мусоргского приводятся далее в соответствующих главах книги.

¹⁸ Обратим особое внимание на сочетание критериев "правды" и "красоты", столь характерное для Корсакова (и Кюи). У Мусоргского к понятию "красоты" в принятом тогда смысле было особое отношение (см. далее, главу III).

музыки, новой оперы, в таком роде, какого прежде нашего времени еще не было: музыки с направлением уже *чисто реальным*, музыки, покончившей со всякой ложной идеализацией, условностью и желающей на столько же приблизиться к действительной правде жизни, на сколько приближается к ней современная литература” (Стасов, 1952; 144)¹⁹.

Речь идет, таким образом, о стилевом направлении, которое позже, в 70-е годы будет обозначаться только что вошедшим в музыкально-критический лексикон понятием “реализм” (Ларош не без иронии назовет свою статью о “Борисе Годунове” — “Мыслящий реалист в русской опере”). Совершенно ясно — хотя бы по приведенной цитате из Стасова, — что понятие заимствовалось из литературной критики и литературоведения, для которых оно было также достаточно новым²⁰.

Думается, что и сама творческая тенденция, с данным понятием связанная, отвечая внутренним закономерностям развития русского музыкального искусства, была в то же время отчасти инспирирована литературой “натуральной школы”, иначе говоря, “гоголевским направлением”. (Заметим в скобках, что в советской художественной идеологии, в частности, музыкальной, понятие “реализм” превратилось в своего рода фетиш, предмет почти религиозного поклонения, и служило главным критерием качества произведения. Что, однако, не отменяет необходимости изучать и “жизнь” по-

¹⁹ Ларош, по-видимому откликаясь на утверждение Стасова, с которым он был не согласен, писал в 1868 году в статье о Глинке: “...Быть может, в нашей музыке появится *реалистическая* школа, которая успеет столь же подробно и столь же фотографически изобразить народ наш в музыке, как он уже изображается в новейшей литературе. Но в сфере идеалистического искусства (мы берем здесь идеализм в самом высоком и чистом его значении, в котором и Гёте, и Шекспир — идеалисты) едва ли будет Глинка превзойден или даже достигнут по отношению к силе и глубине народного тона” (Ларош, 1974; 63).

²⁰ Ценные фактические сведения о возникновении понятия “реализм” в русской художественной критике конца 40-х годов и его возрождении Ап. Григорьевым в начале 60-х приведены в книге: Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 10—11, 196—197, 223—224.

нения в музыкальной критике прошлого века и его обнаружения в самом творчестве.)

Нам осталось рассмотреть еще один — вероятно, важнейший! — пункт эстетической программы Новой русской школы, выражаемый понятиями "национальность" и "народность". Понятия эти далеко не всегда разграничивались, как это нередко бывало и в литературной критике 40—60-х годов. Стасов в своих обобщающих крупных работах 80—900-х годов использует для характеристики Новой русской школы понятие "национальность". В интересующий же нас период рубежа 60—70-х годов кучкисты-критики чаще употребляют понятие "народность", используя его для обозначения то общей национальной окраски, то локального колорита — и здесь ценится максимальная точность; в иных случаях "народность" означает близость народной поэзии, народной музыке, — что всегда судится строго, но успех заслуживает высокого балла. Отголоском "внутренних" обсуждений данной темы звучат слова Римского-Корсакова в письме Балакиреву (видимо, в ответ на замечание): "Народность должна особенно ярко выступить, когда Садко играет, и тем отделить его личность от прочих фантастических существ, его окружающих" (Римский-Корсаков, 1963а; 92).

Анализ кучкистских печатных высказываний обнаруживает явное несоответствие значимости национального начала в самом *творчестве* членов содружества и места, которое занимает данная проблема в их суждениях. Причина, видимо, в том, что проблема считалась уже достаточно разъясненной в связи с печатной полемикой 30—60-х годов вокруг произведений Глинки (статьи В. Одоевского, Н. Мельгунова, А. Серова, биографический очерк Стасова, цикл статей Лароша). В интересующем нас аспекте выделим мысль Мельгунова о создании Глинкой целой *системы* "русской мелодии и гармонии", почерпнутой в самой народной музыке, системы, положенной в основание русской национальной композиторской школы; а также важнейший тезис Лароша о народности музыки Глинки как воплощении "народного идеа-

ла”: “В лице Глинки нашелся гениальный талант, стоявший на уровне современной европейской музыки и вместе с тем полный родных воспоминаний и впечатлений, который таким образом мог сделаться выразителем *духа русского народа* в стройных художественных музыкальных произведениях” (Ларош, 1974; 51. Выделено мною. — Г. Г.)²¹.

Итак, перед нами — эстетическая платформа, которой придерживались кучкисты в 60-е годы, в наиболее радикальный, “боевой” период их деятельности, и обнаруживаемая (подчеркнем это еще раз) в их публичных высказываниях. Уже в 70-е годы, тем более позже, в связи с эволюцией творчества каждого художника, изменяются их эстетические воззрения. И Римский-Корсаков в конце века, в период сочинения “Царской невесты” воскликнет: «Довольно „Каменного гостя”! Надо и музыки», а в письме к своему московскому другу, критику С. Кругликову, заявит: “Я считаю, что в требованиях мелодичности, певучести и ширины певцы и большая публика *правы*... Чистая мелодия, шедшая от Моцарта через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство” (Римский-Корсаков, 1982; 54). Бородин признается уже в 1876 году: “Во взгляде на оперное дело я всегда расходился со многими из моих товарищей. Чисто речитативный стиль был мне не по нутру и не по характеру. Меня тянет к пению, кантилене... Кроме того, меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким” (Бородин, 1936; 109)²².

²¹ Ожесточенно полемизируя с Ларошем, кучкисты присоединялись ко многим основным положениям его статей о Глинке. Так, одобрение заслужило проведенное Ларошем четкое разграничение между “народным (в действительности национальным. — Г. Г.) стилем и местным колоритом”: «Музыка „Руслана“ даже там, где она изображает народность не русскую, и изображает ее в совершенстве, не перестает быть музыкой вполне русской» (Ларош, 1974; 56). См. статью: Кю и Ц. Два новых музыкальных критика (Кюи, 1952; 130), а также: Стасов, 1962; 337.

²² Напомним, что интенсивная работа над “Князем Игорем” началась лишь с середины 70-х годов. Эволюция кучкистов будет прослежена в главе III книги.

Сейчас нас интересует иное. Необходимо было выявить то крупное, главное, что объединяло членов содружества в первые годы их деятельности и составило основу, фундамент определенного художественного направления.

Вспомнив теперь художественные декларации Мусоргского, высказанные им в письмах (особенно 60-х и начала 70-х годов), приходим к выводу: они являются выражением самой сути данного направления. Начиная от решительного неприятия освященных традицией музыкальных форм, правил, канонов, выдаваемых консерваторами за "законы божеские и человеческие", от смелого изобретения гармонических "дерзостей" там, где они нужны для решения художественной задачи, — и кончая общими устремлениями "К новым берегам!", к жизненной "правде" (в кавычках — подлинные слова и выражения Мусоргского).

Разумеется, суждения Мусоргского резче, категоричнее, цели поставлены более крайние; вряд ли кто-либо из кучкистов сказал бы: "...Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального" (Письма, 1984; 146). Есть позиции и вовсе присущие лишь ему одному (подробнее об этом — в Заключение). Но кучкизм безусловно является не только "почвой" (любимое выражение 60—70-х годов), взрастившей гениального художника-новатора, — кучкизм был частью самого художественного сознания Мусоргского, и — с другой стороны — не будь он активным членом содружества, весь облик Новой русской школы бесспорно был бы иным...

* * *

Существовал ли общий — хотя бы в главном, в основном — музыкальный стиль Новой русской школы? Было бы странным, если бы при близости эстетических позиций и устремлений хоть какая-то стилевая общность отсутствовала. В то же время данная проблема еще ждет своей всесторонней научной разработки, а высказываемые порою сомнения имеют, на первый взгляд,

под собою резон: для нас, людей XX века, уж очень различны целостные миры, встающие за именами Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Различны и художественные и человеческие натуры кучкистов.

Между тем положительный ответ на заданный вопрос был очевиден для *современников*, — и сторонников, и противников кучкистов, и, наконец, для них самих. Так, Чайковский, особо выделявший лишь Римского-Корсакова, относился к направлению Новой русской школы в целом резко отрицательно. Он писал Н. фон Мекк в конце 70-х годов: "В кружке... все были влюблены в себя и друг в друга. Каждый из них старался подражать той или другой вещи, вышедшей из кружка и признанной ими замечательной. Вследствие этого весь кружок скоро впал в однообразие приемов, в безличность и манерность" (Чайковский, 1961; 328). Ларош в одной из уже цитированных статей дал любопытный реестр пороков, отличающих, по его мнению, кучкизм: "Постоянное употребление резких диссонансов и далеких модуляций, постоянные педали в басу, упадок формы, рапсодическая бессвязность, фантастический произвол в инструментальной музыке, отрицание квартета и камерной музыки вообще, а в опере постоянный речитатив и кое-где народная песня" (Ларош, 1976; 124).

Наконец, Бородин в письме Л. Кармалиной, констатируя, по сути, "распадение кружка", тем не менее утверждает: "Общий склад музыкальный, общий пошиб, свойственный кружку, остались" (Бородин, 1936; 107—108). А Римский-Корсаков, беседуя с Ястребцевым уже в 900-е годы, назвал ряд "боевых", "стасовских" элементов, отличавших Новую русскую школу (в основном тонално-гармонических).

В формировании стиля направления, особенно на первых порах, многое шло от Балакирева, чья индивидуальность сложилась раньше других. Примеры его активного вмешательства в сочиняемое товарищами (в частности, оперу "Вильям Ратклиф") приводит Римский-Корсаков в беседах с Ястребцевым. Еще один пример: обострение тонального контраста в репризе Allegro Второй симфонии Бородина, которое сегодня воспринимает-

ся как общее свойство бородинской сонатности, было тем не менее сделано по совету Балакирева — о чем свидетельствует сам Бородин (Бородин, 1927—1928; 307).

Общеизвестны воздействия открытий Балакирева на остальных кучкистов в сфере "русского Востока" (открытия стимулировались непосредственными слуховыми впечатлениями главы кружка от поездки на Кавказ). Или же излюбленное балакиревское тональное сопоставление h-moll — Des-dur, использовать которое он сумел уговорить даже... Чайковского ("Ромео и Джульетта")²³.

Однако глубоко прав был М. Михайлов, определивший кучкизм как "достаточно отчетливо выраженное стилевое направление в русской музыке 60—70-х годов XIX века" и писавший о генезисе стиля: «Немалое значение для возникновения общих стилевых черт в творчестве членов балакиревского кружка (помимо прямого воздействия Балакирева. — Г. Г.) имели влияния их друг на друга. Установление таких влияний и степень временного „приоритета“ требует специального тщательного анализа» (Михайлов, 1981; 214, 221). Свидетельства известной коллективности, "артельности" творческого процесса — во время показов и обсуждений задуманного и уже начатого, часто существующего в виде наигрываемых тем, фрагментов — рассыпаны в воспоминаниях, письмах, статьях более позднего времени.

Отсюда — множество стилистических совпадений. Назовем лишь некоторые. В "Борисе Годунове" выделяется интонационная и тонально-гармоническая, экспрессивная и колористическая роль тритона. На тритоне, в частности, построено введенное во вторую редакцию сумрачно-тревожное и полуфантастическое остинато в сцене с курантами (финал II действия). Однако Римский-Корсаков в своем перечне общих примет кучкизма первой называет увлечение тритонами. И действительно,

²³ Римский-Корсаков перечисляет многие примеры кучкистского Des-dur (от "Ратклифа" до "Тамары" Балакирева и собственной "Снегурочки"). Стоит напомнить, что тональность Des-dur широко применялась романтиками (Шопен, Лист) в фортепианной музыке, преимущественно в лирической и лирико-пейзажной сфере (традиция идет, быть может, еще от шубертовской "Форели").

их немало, — это своего рода примета времени. Так, уже в первой кучкистской опере Кюи "Ратклиф" молодой Корсаков-критик восторгается "чудесной, фантастической" гармонией, где "чередуются удары валторн на ноте С и литавр на *Fis*": одиннадцатитактное оstinato в сцене появления призрака звучит предвосхищением, хотя и весьма бледным, робким по гармонии, курантов из "Бориса".

Примерами могут служить также большесекундовые сопоставления трезвучий и тональностей — то, что впоследствии будет восприниматься как "бородинизмы"; возникают они у молодого Мусоргского, однако до знакомства с Бородиным. Или же интонация "брошенной" нисходящей хореической кварты как своеобразное отображение речевого взгласа — здесь возникает необходимый автору завершающий обрыв мелодической линии (в окончании произведения или раздела), причем обрыв может быть артикулирован более или менее отчетливо: "Фальшивая нота" Бородина, "Раек" Мусоргского (конец вступления), ранний романс Римского-Корсакова "На холмах Грузии" и "Шехеразада", главная партия первой части ("тема моря", в которой хореическая квинта вытесняется квартой), наконец, романс "Рыцарь" Балакирева (кульминация — обрыв), едва ли не самый ранний образец.

В более широком аспекте кучкистский стиль проявляется в особой природе лирического тематизма фольклорного типа. Как правило, в симфонических и оперных произведениях такие темы носят объективный, не индивидуализированный характер — даже в тех случаях, когда отражают состояние отдельного персонажа (например, первая песня Леля "Земляничка, ягодка"). Герой в этом случае обрисован музыкально (не сюжетно!) как "один из многих", иногда как своего рода корифей хора. Так в претворении фольклорных импульсов обнаруживается объективно-эпическая природа кучкистского стиля. Заметим, кстати, что Мусоргский дает и резко индивидуализированные образцы трактовки фольклора (песня Марфы "Исходила младешенька" как характеристика героини).

Напомним и о целом художественном мире типично кучкистского Востока — "мужского", воинственного и дикого, "женственного" в его оживленно-грациозном, танцевальном и замедленном томно-страстном вариантах (достаточно назвать "Исламей" Балакирева, "Князь Игорь" Бородина, "Пляску персидок" Мусоргского, "Шехеразаду" Римского-Корсакова).

Что же касается фундаментальных основ кучкистского стиля, то Михайлов справедливо констатирует: предпочтение крестьянского фольклора городскому, «преобладание эпического начала у „кучкистов“ в противоположность лирическому и лирико-драматическому у Чайковского», отказ от традиционных жанрово-бытовых танцевальных формул, в частности вальсовости, активное развитие импрессивной, красочной, фонической стороны ладогармонического языка (Михайлов, 1981; 216—219).

Укажем дополнительно и на общее тяготение кучкистов к периодическим структурам разного типа, и их открытия в области метроритмики, в частности "речевое" пятидольное остинато (см. Головинский, 1994).

В заключение заметим, что стиль Новой русской школы еще ждет своего исследователя. Совершенно особая и в должной мере даже не поставленная проблема — взаимоотношения между общим стилем направления и индивидуальным стилем членов содружества, взаимоотношения, очевидно, различные в разных образно-содержательных сферах, и, кроме того, меняющиеся в связи с эволюцией каждого художника. Попытке пролить свет на эту проблему применительно к Мусоргскому посвящено Заключение данной книги.

Пройдут годы, забудутся сложные внутренние взаимоотношения, разительное несходство художественных и человеческих судеб, но новаторские открытия кучкистов (прежде всего Мусоргского, но также Бородина и Римского-Корсакова) окажут мощное воздействие на Дебюсси и Равеля, Стравинского, Прокофьева и других мастеров.

Сегодня мы вправе утверждать, что творчество композиторов Новой русской школы — и в их стилевой общности, и в их стиливых различиях — представляет самостоятельный и очень значительный *этап развития европейской музыки*. Неизмеримо обогатив *отечественную культуру*, кучкисты создали немеркнущие художественные ценности; вместе с Чайковским, Листом, Брамсом, Вагнером, Бизе и Верди они прокладывали пути к музыкальному искусству XX века.

Часть первая

СТАНОВЛЕНИЕ

Глава I

Детство и отрочество

Несмотря на явную связь с общими для кучкистов устремлениями и завоеваниями, на прямое отражение идей, волновавших передовых представителей разных видов русского искусства, Мусоргский — бесспорно, фигура самая таинственная, причем таинственность все острее ощущается в XX веке, по мере увеличения временной дистанции. А детство — наименее известная, почти неведомая даже близким друзьям полоса его жизни.

Возможно, полоса эта и осталась бы во многом скрытой, неразгаданной, если бы Музыкальная энциклопедия Хуго Римана не заказала Мусоргскому небольшой очерк, где он должен был рассказать о себе, своем творчестве и своих эстетических воззрениях. Так возникла "Автобиографическая записка", подготовленная им в июне 1880 года. Краткость естественно обусловлена назначением, специфическим профилем энциклопедии, некая же эскизность, черновой характер записи и незавершенность, вероятно, объясняются и катастрофическим состоянием здоровья композитора, который напрягал последние силы, чтобы окончить клавир "Хованщины", не бросая "Сорочинскую ярмарку". Автобиографическая записка — документ огромной, уникальной ценности и притом главный, основной источник сведений о его детстве и отрочестве. Но лаконизм здесь нередко граничит с торопливой скороговоркой, иные весьма важные факты попросту опущены. Для воссоздания достаточно

ясной картины жизни и творчества Мусоргского потребовались долголетние поиски и энергия нескольких поколений.

Одна из линий поиска была направлена на эпистолярное наследие, где ученые рассчитывали найти интересные подробности, затрагивающие "темные места" биографии художника, однако их старания оказались малопродуктивными. Так, обширная переписка с В. Стасовым и коллегами-музыкантами сосредоточена преимущественно на проблемах чисто профессиональных: обмене мнениями, советами или спорах по поводу сочиняемого, иногда обсуждении новинок концертного и театрального сезона. Правда, его эпистолярная сохранилась и дошла до нас далеко не полностью.

Скажем, бесследно исчезла переписка с Надеждой Петровной Опочининой — женщиной, которой Мусоргский посвятил наибольшее количество своих произведений, начиная от юношески незрелого "Страстного экспромта" (название и подзаголовок пьесы — "Воспоминание о Бельтове и Любе", то есть героях романа Герцена "Кто виноват?" — красноречиво говорят о глубоком, пламенном чувстве) и кончая трагически скорбным "Надгробным письмом" на собственный текст. Надо думать, переписку эту уничтожили сами корреспонденты: Мусоргскому были неизменно присущи крайняя деликатность, сдержанность и застенчивость во всем, что касалось сферы личных, интимных переживаний, а рыцарский долг определенно повелевал оградить от сплетен доброе имя дорогой ему женщины. Нет писем, адресованных Осипу Афанасьевичу Петрову и Анне Яковлевне Воробьевой-Петровой, прославленным певцам, с которыми его связывала теплая, искренняя нежность; Тертию Филиппову — знатоку и собирателю русских народных песен, крупному государственному чиновнику и меценату, который пытался морально и материально помочь тяжело, безнадежно больному композитору. Пропала часть писем Балакиреву и многое, многое другое.

Но Стасов сразу после смерти Мусоргского обратился к близко знавшим покойного людям с горячей прось-

бой как можно быстрее зафиксировать свои воспоминания о нем. На эту просьбу тотчас откликнулись Бородин, Балакирев и старший брат композитора Филарет Петрович, что позволило Стасову фрагменты полученных рукописей использовать в развернутом очерке, уже в 1881 году опубликованном в журнале "Вестник Европы". Одновременно и Н. Компанейский — певец, ученик Осипа Петрова, автор статей о музыке и множества церковных хоров — опубликовал в "Семейных вечерах" биографическую статью-некролог, через 15 лет перепечатанную "Русской музыкальной газетой", а впоследствии с небольшими изменениями вошедшую в разные сборники и монографии. На протяжении 80-х годов возникли воспоминания Арсения Голенищева-Кутузова — в середине 70-х доброго приятеля и автора поэтических текстов прекраснейших песен и романсов композитора; примадонны Мариинского театра Ю. Платоновой, усердно хлопотавшей, чтобы добиться постановки "Бориса", в день премьеры исполнительницы партии Марины Мнишек; в 90-е годы — известной певицы Д. Леоновой, постоянным аккомпаниатором концертных программ которой, всегда включавших его песни, романсы или оперные арии, был Мусоргский.

Приток воспоминаний не иссякал, но в большинстве случаев они печатались в виде отрывков, а полные рукописи подолгу лежали в архивах. Кое-что растворилось в ткани мемуаров выдающихся деятелей русского искусства ("Летописи" Римского-Корсакова, книге "50 лет русской музыки в моих воспоминаниях" М. Ипполитова-Иванова и т. д.), а кое-что и зафиксировано гораздо позднее — в 20—30-х годах нашего столетия, по инициативе сына Н. А. Римского-Корсакова, Андрея Николаевича¹.

Автобиографическая записка была найдена среди бумаг Стасова лишь в 1915 году, когда самого Владимира

¹ Сравнительно недавно материалы эти обнародованы в сборнике "Мусоргский в воспоминаниях современников". М., 1989. На него мы и ссылаемся, цитируя вошедшие в этот сборник воспоминания. (Год и место первой публикации — см. Список литературы.)

Васильевича уже девять лет как не было в живых². Ее, несколько ранее неизвестных писем (Л. Шестаковой, П. Стасовой — жене Дмитрия Васильевича) и новых работ о Мусоргском, в том числе очерк В. Каратыгина "На родине М. П. Мусоргского", опубликовал специальный сдвоенный номер журнала "Музыкальный современник" за 1917 год (№ 5—6).

Талантливый, разносторонний музыкант, критик и теоретик, Каратыгин в 1910 году первым отправился в край, где родился и до десяти лет воспитывался художник, перед гением которого он преклонялся и чьи произведения ревностно пропагандировал, вдохновляемый идеей осознать корни столь необычайной творческой личности.

"Объезжая родственников Мусоргского, я непременно хотел разыскать портреты отца и матери композитора. К сожалению, эти поиски не увенчались успехом. Зато удалось заполучить разного рода другие сведения касательно Мусоргских. ...Генеалогическая таблица составлена мною в значительной мере на основании лично собранных на родине композитора сведений" (Каратыгин, 1917; 221). Удалось Вячеславу Гавриловичу и уточнить дату рождения Модеста Петровича: 9-е, а не 16 марта, как ошибочно думал сам Мусоргский и с его слов Стасов. Ошибку эту повторили все некрологи, а потом ее "увековечила" надпись, красовавшаяся на надгробном камне кладбища Александро-Невской лавры, в 1885 году воздвигнутом друзьями и почитателями (неверная дата встречается нередко и в советских популярных брошюрах, справочниках, календарях). Немалую ценность имеет и сделанный Вячеславом Гавриловичем фотографический снимок простого, типа обыкновенной деревенской избы флигеля, где, если верить молве, будто бы родился Модест, ибо от фамильной усадьбы Карево практически ничего больше не сохранилось. В сущности, Каратыгин

² Русский текст *начерно* (многие слова обозначены сокращенно) записан рукой автора. Французский перевод, довольно сильно расходящийся с русским оригиналом, изобилующий вставками и поправками композитора, принадлежит неизвестному лицу. На немецком языке Записка была напечатана в первом издании римановского Musiklexicon (1882).

закладывал фундамент научной "мусоргианы". А путешествия, аналогичного его поездке, никто другой не предпринял на протяжении полувек а.

Не удивительно ли такое длительное игнорирование возможности пролить свет на многие неясные подробности детства и происхождения великого художника? Ведь в начале XX века уже не только искусство, но и фигура Мусоргского-человека привлекала живой интерес исследователей и музыкантов. После Октябрьского переворота "Борис Годунов" был объявлен единственной истинно революционной, соответствующей духу момента русской классической оперой. В конце 20-х годов шумные общественные дискуссии возбудила авторская редакция "Бориса", реконструированная П. Ламмом; начало 30-х ознаменовано выпуском нескольких научных сборников, куда вошли труды Б. Асафьева, В. Беляева, Ю. Келдыша и других выдающихся музыкантов³. Однако крупнейших ученых той поры в основном волновали проблемы языково-стилистического новаторства Мусоргского и вопросы текстологии, да и требования к охвату историко-биографического "фона" были гораздо менее строгими, нежели ныне. Можно, впрочем, высказать предположение, что за этим перевесом внимания таились и мотивы политико-идеологические: для облюбованного эпохой образа радикального, воинствующего демократа, народника высвечивание его дворянского, "классово-чуждого" происхождения казалось неуместным. Кроме того, в деревне воцарился ужасающий голод, даже намеки на который не пропускала сталинская цензура; бить тревогу относительно варварского разорения памятников архитектуры, связанных с Мусоргским, было бы и абсолютно бесплодным, и весьма опасным. Так или иначе масса теоретико-аналитических работ неуклонно росла, а биография все еще зияла досадными лакунами.

³ См. работы: М. П. Мусоргский: Сб. статей. Ч. 1: "Борис Годунов" (М., 1930); М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти (М., 1932); Мусоргский М. П. Письма и документы (М., 1932), составленный и прокомментированный А. Н. Римским-Корсаковым, который включил в этот сборник воспоминания и заметки И. Репина, доктора Л. Бертенсона, сестры М. Врубеля Анны Александровны и т. д.

”Что мы знаем о детстве Мусоргского — времени, когда складывалась, формировалась личность художника-музыканта? Да почти что ничего”, — констатировала А. Орлова, составительница самой полной на сегодняшний день летописи жизни и творчества композитора (Труды и дни, 1963; 42). Между тем, с точки зрения современной психологии, генетический код и условия воспитания ребенка играют огромную роль. Доминанты характера, во многом запрограммированные структурой кода, выявляются примерно в трех-четырёхлетнем возрасте, а семейная среда благоприятствует, стимулирует или, наоборот, тормозит развитие врожденных дарований индивида. Если ребенок — будущий гений, каждая мелочь, каждый внешне незначительный штрих могут дать ключ для раскрытия неких особенностей его психики и мировосприятия.

Увы, скудость накопленных фактов сильно препятствовала такому раскрытию. Немудрено, что писатель Р. Добровенский, рискнув взять Мусоргского героем своей объемистой беллетризованной книги ”Рыцарь бедный” (Добровенский, 1986), попробовал компенсировать лакуны эпизодами воображаемыми, ”туманными картинами”, которые вольно воспроизводят ранние зрительные и слуховые впечатления маленького Модеста. ”Туманные картины” Добровенского зачастую литературно яркие и убедительны, правдоподобны. Но в научной монографии неприемлемы вольные, документально неподкрепленные догадки, и мы их, разумеется, избегаем. К счастью, за последнее время ситуация с материалами заметно изменилась к лучшему, и надо хотя бы вкратце рассказать, как протекали эти перемены.

Журналист и краевед из города Великие Луки Н. С. Новиков в 1966 году — сперва почти случайно, а вскоре, увлекшись, упорно и систематически начал опрашивать жителей деревень и поселков, расположенных вблизи Карева и Наумова (имения родителей матери композитора Юлии Ивановны, в девичестве Чириковой), не слыхали ли они что-нибудь о дореволюционных владельцах этих усадеб. Конечно, некогда все здешние жители знавали семьи Мусоргских и Чирико-

вых, а молодежи рассказывали старики. Но насильственная коллективизация разметала людей по всей стране, сравнительно немногие спаслись от "раскулачивания", а вслед за тем псковский край железной пятой вытоптала война, борьба с фашистской агрессией. Найти надежных, знающих информаторов стало очень трудно, однако трудности не охладили энтузиаста. Около двух десятилетий Николай Степанович продолжал свои опросы, терпеливо перекапывал пожелтевшие, насквозь пропыленные писцовые реестры и церковные исповедные книги окрестных архивов. Фантастическое упорство помогло ему обнаружить ряд интереснейших подлинных документов, уточнить генеалогическое древо и географию владений предков Мусоргского, даже историю гибели Карева. Выяснилось, например, что когда каревскую усадьбу продавали за долги, главный барский дом купили "на вывоз" и лишь один из флигелей оставался на прежнем месте, пока его новый хозяин, арендатор-подрядчик Бардин не был раскулачен и сослан; внук этого Бардина говорил, будто сфотографированный Каратыгиным флигель построен еще при жизни деда Модеста Петровича.

Нашел Новиков и единственную носительницу фамилии — Татьяну Георгиевну Мусоргскую, вступил с ней в переписку и подружился. Внучатая племянница композитора, дочь того самого Гоги, кому (и его сестренке Татьяше) посвящена пьеса "С куклой" из вокального цикла "Детская", Татьяна Георгиевна умерла в Рязани в 1984 году, успев поведать Николаю Степановичу немало любопытного о порядках и нравственном климате своей семьи. Ее отец, капитан 2-го ранга, который долгие годы провел в заморских плаваниях, после смерти родителей, непринужденно тративших довольно богатое приданое супруги Филарета Петровича, ушел в отставку, чтобы спасти от продажи последнее маленькое сельцо под Рязанью, взять на себя содержание вдовой сестры с сыном и состарившихся, беспомощных слуг дома. Судя по всему, Георгий Филаретович был человеком скромным, либеральным, добрым, хотя и склонным к суровой самодисциплине; до конца дней он работал и женился на воспитаннице матери, в прошлом простой крестьянке.

Вероятно, у него Татьяна Георгиевна и переняла скромность, трудолюбие, теплоту и душевную культуру.

Увлекательные перипетии и результаты своих поисков Н. С. Новиков описал в книге "У истоков великой музыки" и статье "Его родословная" (Новиков, 1981 и 1989). Далее мы будем неоднократно — в кавычках и без кавычек — цитировать эти источники.

* * *

Итак, родословная.

Корни рода уходят в глубь веков, к потомку Рюрика в 15-м поколении, князю Юрию Федоровичу Смоленскому. Сын Юрия Смоленского Александр Монастырь (после смерти отца воспитывавшийся в монастыре) уже утратил княжеский титул, род постепенно обеднел и захудал. Фамилия предков варьировалась: Мусерской, Мусарский, Мусерский, Мусурский. В церковной метрике Модеста — "Мусирской", дед и отец называли себя Мусорскими. Подобный вариант композитор сохранил для деловых бумаг, а в личную корреспонденцию начиная с 60-х годов внес ранее опускаемую букву "г". Поправку эту очевидно навеяло прозвище Романа, правнука князя Смоленского — Мусорга. В переводе с греческого "мусургус" означает певец и музыкант, иначе говоря, Модесту Петровичу хотелось воскресить древнее "музыкальное" звучание фамилии, сообщить ей большую твердость и закрепить ударение на первом слоге⁴.

Сельцо Карево Торопецкого уезда Псковской губернии стояло на берегу большого, изобиловавшего рыбой, широко разветвленного озера Жисно (или Жисцо). В старину тут пролегал водный путь "из варяг в греки", скрещивались торговые пути, "волоки"; местные жители кормились ловлей рыбы, промышляли пушного зверя, разводили пчел. Холмистые, болотистые земли Псков-

⁴ И сейчас ее иногда произносят с ударением на "о". Татьяна Георгиевна уверяла, будто в ее семье было принято именно такое, на польский лад произношение; возможно, Филарета Петровича не устраивали ассоциации со словом "мусор".

щины давали скудный урожай хлеба, к тому же их без конца разоряли опустошительные войны.

Предки Мусоргского, исконные белозерские вотчины которых при Иване Грозном были сожжены и разграблены опричниками, поселились здесь во второй половине XVI века. Писцовая книга гласит, что боярин Макар Ляпунов-Мусорский "испомещен на Луках Великих" в 1572 году, Иван Макарович жалован поместьем в Луцком уезде "за храбрость в Польскую и Литовскую войну", а его сын, воевода Петр, десять лет служил государевым "писцом и дозорщиком". Внуку Петра Ивановича Михаилу кроме нескольких деревень и села Полутино принадлежало дарованное царем Алексеем Михайловичем сельцо, в 1670 году упоминаемое под двойным названием: "Алексеевское... над озером Жисцома ныне слывет Карево".

Прадед композитора Григорий Григорьевич жил в Полутине, которое завещал старшему, рано умершему сыну Николаю, и оно перешло к младшему, Алексею. Помещик среднего достатка, секунд-майор Алексей Григорьевич, видимо, не отличался вежливостью, нрав имел грубоватый, вспыльчивый (И. Б. Голубева, сотрудница псковской архитектурно-реставрационной мастерской, занимавшаяся сбором архивных материалов для организации музея-заповедника Мусоргского, обнаружила "Дело об избиении" им некоего канцеляриста, за что Алексея Григорьевича перевели из гвардии в пехоту); однако он был щедр, не скупясь жертвовал на содержание церквей и запросто, без тени высокомерия или, не дай Бог, тиранства обращался со своими крепостными. Семнадцатилетняя крестьянка Арина Егорова родила Алексею Григорьевичу сына Петра. Чтобы прикрыть "грех", ее, как водится, выдали замуж за дворового крепостного человека. Тот два года спустя умер, а барин, дожив холостяком до седых волос, решил узаконить единственного наследника и обвенчался в 1818 году с Ариной, по этому случаю переименованной в "торопецкую мещанку Ирину Георгиевну Иванову". Узаконены были тогда и две дочери — Олимпиада и Надежда. Надо отдать должное барину: внебрачный Петр получил вос-

питание и образование, приличествующие дворянину, и отец выхлопотал для него службу в государственном Сенате.

Но Петра Алексеевича не соблазняла административная карьера. Совсем молодым, в небольшом чине коллежского секретаря, он уволился со службы, уехал из Петербурга в деревню и тридцати лет в 1828 году женился на чистокровной дворянке, двадцатилетней Юлии Чириковой; добрососедские отношения с этой семьей поддерживал еще Алексей Григорьевич — крестный отец трех старших детей Ивана Ивановича Чирикова⁵.

Иные биографы рисовали Юлию Ивановну заурядной провинциальной барынькой, избалованной и сентиментальной. Она, рассказывают, "была особой романтической, влюбчивой, писала стихи" (Каратыгин, 1917; 221). Позднейший автор, вероятно на основании цитированных в каратыгинском очерке "кудреватых альбомных стишков", сделал вывод, что она "вышла замуж не по любви" (Хубов, 1969; 14)⁶. Однако ни эта смелая версия, ни избалованность отнюдь не подтверждаются документами. Выросшая в небогатой многодетной семье, где мать умерла, когда Юлии, пятой среди восьми детей, едва сравнялось 7 лет, и где старшие дети помогали вдовому отцу заботиться о младших, девочка, конечно, привыкла к труду: помимо регулярных занятий иностранными языками и музыкой, ей, как и другим дочерям, надо было приносить кое-какую пользу в хозяйстве, уметь "прясть, вышивать, вязать" (Новиков, 1989; 116).

⁵ Более знатные, чем Мусоргские, Чириковы состояли в скрепленном многими брачными союзами родстве с Голенищевыми-Кутузовыми, потомками великого полководца, а дальнем — князьями Шаховскими, Кушелевыми и т. д. (В XVII веке на девицах Кушелевой, Воронцовой-Вельяминовой женились и предки Мусоргского по отцовской линии.)

⁶ Кстати, "гвардеец молодой", о котором говорится в этих стихах, был предметом увлечения юности, а стихотворение написано двадцать лет спустя, когда Юлия Ивановна случайно увидела его, не узнаваемо изменившегося отставного офицера ("Кто он — должна была/Невестка мне сказать") в гостях у брата Николая. Заключительные строки звучат радостно: "И вот уж дома я,/Бегут меня встречать,/И муж, и вся семья/Спешат меня обнять".

В скупых, да и опирающихся только на слухи словах Каратыгина, при желании можно усмотреть оттенок иронии по адресу Юлии Ивановны. Следует все же вспомнить, что романтичность, нераздельно переплетающаяся с сентиментализмом, "который был достаточно силен и в поэзии, и в музыке" (Келдыш, 1986; 12), очень характерна для умонастроений, манеры чувствовать и выражать свои чувства многих русских людей того времени. Поэтому сентиментальные, наивно-дилетантские "альбомные стишки" еще не свидетельствуют о примитивности, неразвитости ее художественных вкусов. Около половины своих довольно ограниченных доходов Чириковы тратили на образование детей, выписывали столичные журналы, книги, ноты. У Юлии Ивановны явно не было способностей к сочинению стихов, но она обладала поэтическим, несколько экзальтированным восприятием жизни, одухотворенностью и незаурядной тонкостью натуры. Л. И. Шестаковой, которая восторгалась деликатностью, мягкостью и утонченной благовоспитанностью Мусоргского, он говорил: "Этим я обязан матери, она была святая женщина" (Шестакова, 1989; 106).

Мирное, патриархальное существование молодых супругов жестоко омрачила смерть двух — одного за другим — младенцев, в честь деда нареченных Алексеями. Словно злой рок висел над Полутиным, и из просторного полутинского дома они перебрались в каревский, небольшой, основательно запущенный, так как господа всегда предпочитали Полутино, а Карево оставалось местожительством дворни. Теперь дом и всю усадьбу подновили, благоустроили, разбили фруктовый сад, нарядные цветники. В Кареве в 1836 году и родился Филарет, а в 1839 — Модест. Имена полагалось выбирать по святцам, согласно дню рождения младенца, и, хотя Юлии Ивановне очень не нравилось имя Филарет, она, видимо, не спорила; в семье Филарета звали "Евгением" (младший брат — ласкательными "Кито", "Китуша"). Когда появился Модест, родители нарушили общепринятый обычай. «По месяцеслову напротив имени Модест значатся три дня ангела: 18 декабря, 16 мая, 16 июня. Значит, свои

именины композитор отмечал 16 числа. С детских лет... его в этот день поздравляли, вручали подарки. Скорее всего при составлении „Автобиографии“ композитор указал день своих именин, соединив эту дату с месяцем рождения — мартом» (Новиков, 1989; 125). Ведь вплоть до революции главным праздничным днем человека считался не день рождения, но день его святого покровителя.

Хрупкий, болезненный Модест внушил матери, вечно беспокоившейся за его жизнь, здоровье, какую-то особенно острую, трепетную любовь и нежность. Недетская серьезность и осмысленность взгляда выпуклых серых глаз крохотного ребенка будто заранее обещала ему судьбу особенную, необыкновенную...

Бабушка Ирина Георгиевна, не желая стеснять сына и "чересчур образованную" невестку (сама она так и не научилась грамоте), купила маленькую деревеньку, где и жила с незамужней дочерью Надеждой и сыном от первого крепостного брака Авраамом, чтобы подолгу гостить в Кареве, нянчить внуков. Должно быть, супруги Мусоргские относились к ней тепло и уважительно, иначе ее не пригласили бы крестить Модеста, рука об руку с бывшим офицером лейб-гвардии Иваном Ивановичем Чириковым. Однако если ей, законной вдове аристократа, "простили" низкое происхождение, крепостная родня наверняка вызывала ехидные толки соседних помещиков, симпатии которых Петр Алексеевич усердно вербовал хлебосольством, возможно, слишком щедрым для его кармана. Двигало им не пустое тщеславие и не страдающая из-за собственных "смешанных" кровей гордость. Нет, пафосом существования этого, видимо, скорее скромного, слабохарактерного человека сделалось стремление обеспечить будущность сыновей. "Все годы после рождения первого сына Петр Алексеевич настойчиво добивался, чтобы детей его внесли в дворянскую родословную книгу. Модесту грамота на дворянство была выдана на восьмом году жизни, в то время как сам отец был удостоен этого звания, когда ему уже было 35 лет" (Новиков, 1989; 151). Мечталось отцу о военной, соглас-

но давним семейным традициям Мусоргских, притом блистательной гвардейской карьере Филарета и Модеста.

Но вернемся к раннему детству композитора.

Автобиография лаконично сообщает: "Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками и от них иногда не спал по ночам. Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано"⁷.

Многие выдающиеся русские поэты, писатели и музыканты росли в деревенских усадьбах, но, кажется, ни один композитор впоследствии не назвал народные песни и сказки главным импульсом своего творчества. Господские дома и мужицкие избы, господских детей, воспитываемых гувернантками и гувернерами, и босоногую крестьянскую детвору разделяла некая незримая "стеклянная стена". Модеста тоже холили и лелеяли, обучали хорошим манерам и иностранным языкам, а подобной "стеклянной стены" не было и быть не могло: с духом народной жизни, с фольклором знакомила его, вероятно, не только (и, возможно, не столько) няня, сколько родная бабушка⁸. Кроме того, "барчукам Филарету и Модесту не возбранялось водить дружбу с крестьянскими детьми" (Новиков, 1989; 138), принимать участие в их играх и потехах, словом, непосредственно и каждодневно общаться.

Когда начались музыкальные "импровизации" и ознакомление с элементарными правилами игры на фортепиано — в точности не известно, известно лишь, что первые уроки музыки мальчикам давала Юлия Ивановна. Модест сразу выказал способности удивительные, и в

⁷ Во французском тексте Автобиографической записки исправлено: "Еще совсем ребенком он, быть может, бодрствовал по ночам; от этого родилась страсть говорить миру музыкальными звуками все о человеке, чтобы облечь в музыкальные формы".

⁸ Была, понятно, и няня. Татьяна Георгиевна Мусоргская рассказывала, что в их доме няня ее почиталась как равноправный член семьи, «...жила на господской половине, рядом с детской, питалась с одного стола с хозяевами, а еще „заведовала“ самоваром, который „шумел“ почти круглые сутки» (Новиков, 1989; 137).

Кареву выписали преподавательницу-немку. Семи лет он уже недурно справлялся с небольшими пьесами Листа, а девяти исполнил концерт Филда в присутствии праздничного собрания гостей. Осчастливленный замечательными достижениями ребенка отец твердо решил развить его талант под руководством какого-нибудь лучшего петербургского профессора; семье предстояло направиться в Петербург, ибо Филарету пришло время поступать в Школу гвардейских подпрапорщиков.

Петербургом открывается новый, насыщенный массой впечатлений период биографии Мусоргского. Филарет вступительных экзаменов не выдержал, и родители определили братьев в Peterschule — солидное учебное заведение с гуманитарным уклоном, где все предметы преподавались на немецком языке, поселив их в пансионе Ремгильда. Здесь, к великой радости Модеста, имелось фортепиано, пользоваться которым могли и пансионеры. А дальнейшее музыкальное образование мальчика по совету друзей, просвещенных любителей музыки, доверили Антону Августовичу Герке, ученику знаменитого Джона Филда; прекрасный пианист, он совершенствовался у Калькбреннера и Мошелеса, много и успешно концертировал в западноевропейских городах и в России.

Репутация Антона Герке, пианиста и педагога, была очень высокой. В. В. Стасов, учившийся у него ранее, вспоминал, что Герке "следил за всем новым в музыкальном деле, и я именно благодаря ему слышал и знал не только все новые фортепианные сочинения того времени, множество пьес и этюдов Тальберга и Листа, но даже и Шопена и Шумана" (Стасов, 1952 г.; 375). Естественно, оплата уроков этого профессора стоила немалых денег, однако Петр Алексеевич не жалел средств для развития сыновнего таланта, да и расходы вскоре с лихвой оправдались. Автобиографическая записка рассказывает: "Профессор был так доволен учеником, что назначил его на 12-летнем возрасте играть концертное рондо Герца на домашнем концерте с благотворительной целью у статс-дамы Рюминой <...> Успех и впечатление игры малень-

кого музыканта были таковы, что профессор Герке, всегда строгий в оценке своих учеников, подарил ему сонату Бетховена As-dur”.

После летних каникул 1851 года из Peterschule Модеста перевели в пансион Комарова, преподавателя литературы Школы гвардейских подпрапорщиков, куда как раз наконец приняли Филарета. То ли отец счел это гарантией поступления в заветную Школу, на опыте старшего сына убедившись в придирчивости экзаменаторов, то ли мальчику уже следовало сменить немецкий язык русским, свыкнуться с русской литературой (ходили слухи, будто Комаров знает и Белинского и Гоголя!). Действительно, через год Модест в Школу поступил, и поступил легко, вовсе не нуждаясь в чьей-либо протекции. Параллельно возник и первый его композиторский опус: "Porte-enseigne Polka" ("Подпрапорщик-полька"), напечатанный отцом в нотоиздательстве Бернарда; "при помощи Герке", — уточняет Мусоргский в Автобиографии.

Считавшуюся утерянной Польку в 1939 году отыскал М. Пекелис, который, анализируя ее, сильно преувеличил достоинства этой сугубо подражательной, гладко и складно написанной в духе тогдашнего популярного салонного репертуара пьески: элементы "листовского драматизма" и "оркестральности", новой романтической виртуозности и т. п. (Пекелис, 1947; 43—47). Думается, она свидетельствует о вмешательстве руки умелого профессионала, вполне возможно, самого Герке. Однако в глазах учащихся и даже начальства Школы "сочинительство" наверняка еще подняло юного Модеста, и без того снискавшего славу отличного "фортепианиста".

Что же представляла собой Гвардейская школа? Выпускники разных поколений единодушно отмечают царившие там грубость, хамство, кутежи и попойки, издевательства над новичками и слугами. "Каждый подпрапорщик имел при себе лакея из крепостных, которого начальство пороло, если лакей не умел угодить своему барчуку <...>. Свободное от фронтовых занятий время юнкера посвящали танцам, амуру и пьянству <...> Гг. корнеты считали унижительным для себя заниматься

подготовкою уроков. Мнение это разделял и директор школы генерал Сутгоф”, — рассказывает Компанейский, учившийся здесь десятью годами позже Мусоргского (Труды и дни, 1963; 58—59). Крупный русский географ, путешественник и общественный деятель П. П. Семенов-Тяньшанский (1827—1914) в своих мемуарах тоже весьма отрицательно охарактеризовал нравы Школы, но о директоре писал как о человеке серьезном и образованном, который очень заботился о высоком уровне преподавания и хорошей успеваемости воспитанников. Кстати, помимо “фрунта”, программа Школы включала теорию словесности и историю литературы, французский язык, также с курсом истории литературы, немецкий, математику, физику, химию, ботанику и зоологию, рисование, пение, танцы и гимнастику; юнкеров водили на выставки Академии художеств, в лаборатории Горного института (Новиков, 1989; 152—153). Косвенно подтверждают добрую характеристику Сутгофа и воспоминания Филарета Петровича о Модесте, построенные в форме ответов на вопросы Стасова.

«1) У Герке продолжал брать уроки, находясь в Юнкерской Школе, до 1854 года, но последние 2 года, т. е. 1852 и 1853, брал уроки один раз в неделю по субботам.

2) Находясь в Школе, играл много, постоянно присутствовал при уроках музыки, даваемых Герке дочери Сутгофа... Часто играл у директора школы, но сочинений (кроме польки „Porte-enseigne“), писанных в то время, не было.

3) Учился в Юнк[ерской] школе очень хорошо, был постоянно в первой десятке учеников, с товарищами был очень близок со многими и был ими любим, ходил к родителям своих товарищей...

4) Читал очень много исторического, читал также с увлечением немецких философов, занимался переводом Лафатера, но куда девался этот перевод, не знаю»⁹.

Вряд ли директор, который позволял Мусоргскому “очень много” читать философские и исторические тру-

⁹ См.: Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 94.

ды, поощрял его визиты в свой дом, слушал его игру, был тупым и косным солдафоном! И вряд ли правдив рассказанный Компанейским анекдот, будто генерал Сутгоф ругал Модеста за увлечение книжной премудростью: "Какой же, топ срег, выйдет из тебя офицер!" Несомненно дурной, порочной была сама атмосфера военного училища николаевской эпохи (и только ли николаевской?), чуждая внутреннему миру подростка, одержимого ненасытной жаждой знаний и страстью к музыке, но веселого, общительного, не отказывающегося от участия в бурных развлечениях сверстников. В нем, видимо, постепенно зрело противоречие между интенсивной внутренней духовно-интеллектуальной работой — и напускной бравадой, легкомысленным фатовством и щеголеватостью гвардейских замашек. А грустная истина состоит в том, что, "таперствуя" товарищеским застольям, он мог приобрести пагубный навык взбадривать себя алкоголем. С Филаретом, несравненно более крепким, здоровым и уравновешенным, этого не случилось, но Филарет никогда не был центром и душой юнкерских вечеринок...

Мусоргский явно рассматривал пребывание в Школе как совершенно бесплодное для своего умственного и художественного развития. В Автобиографии он уделил ей всего пару строк, упомянув только преподавателя Закона Божьего, священника К. Крупского, благодаря которому якобы успел "глубоко проникнуть в самую суть древнецерковной музыки, греческой и католической" (во французском тексте добавлено — и "лютеранско-протестантской"). Заявление, конечно, неосторожное, чрезмерно громкое, несколько даже необычно хвастливое в устах Модеста Петровича. Узнав о столь лестной оценке, священник "улыбнулся и сказал, что его роль... была гораздо скромнее. Мусоргский участвовал... в церковном хоре юнкеров и интересовался теми композициями, которые пелись во время богослужения; ...он (К. Крупский. — М. С.) давал ему композиции Бортнянского и

некоторых других, еще менее древних наших композиторов духовной музыки”¹⁰.

Деревенское детство Модеста кончилось с отъездом семьи в Петербург, однако оно оставило в его душе глубокие, неизгладимые следы. Правда, он еще не раз побывает в родных краях и мальчиком (некоторые биографы полагают, что его привозили в Карево на время летних каникул 1850 и 1851 года), и взрослым — для улаживания имущественных дел, ухода за больной матерью (которая в 1863 году переехала из Петербурга в Торопец), на ее похороны и годовщину смерти в Кареве. Но это будут посещения довольно непродолжительные и не с ними, разумеется, связаны лучшие, самые светлые воспоминания о деревне. Годы спустя (28 июня 1870 года) он пишет своему другу В. В. Никольскому: «Как меня тянуло и тянет к этим родным полям, то я знаю и дяинька знает („дяиньками“ юмористически называли себя оба корреспондента. — М. С.), — недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил» (Письма, 1984; 106). Слова *в детстве* стоит выделить курсивом.

Резко противоречит теплomu искреннему тону высказывания композитора оценка присущих брату “тяготений” со стороны Филарета Петровича, данная им в адресованной Стасову “Заметке”, начало которой (о пребывании Модеста в Школе гвардейских подпрапорщиков), цитировалось выше. “В отроческих и юношеских годах и уже в зрелом возрасте всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенной любовью, считал русского мужика за настоящего человека (в этом он горько ошибался), вследствие чего и потерпел убытки и нужду в материальном отношении, эта-то любовь к пейзанам и понудила его поступить на службу...” Любовь эта кажется Филарету Петровичу наивным и вредным чудачеством, причем в его сухих, топорных фразах прорывается смесь холодной иронии, раздражения и досады, если не тайной

¹⁰ Заметка за подписью М. П. в “Русском музыкальном вестнике”. 1881. № 29 // См. Труды и дни, 1963; 60.

тревоги, как бы его самого, Филарета, не упрекнули в черством равнодушии к печальной судьбе брата. Уж очень разными, несхожими были натуры и жизненные стремления братьев! Обоим сызмала прививали доброе, жалостливое отношение к крепостному люду: Петр Алексеевич и Юлия Ивановна превратили каревскую усадьбу в подобие благотворительного приюта, куда переселяли бедных, потерявших кормильцев крестьянских вдов и детей, — здесь было проще помочь им прокормиться, дать надежный кров над головой¹¹.

Нетрудно вообразить, насколько мальчика, от природы наделенного сильнейшим инстинктом сострадания, трогало появление в Кареве новых несчастных сирот и плачущих женщин, как глубоко западали в его душу эти сценки. Надо думать, они навеяли типы и ситуации будущих драматических колыбельных песен, ряда "народных картинок". (Между прочим, гуманностью славилось и семейство Чириковых, потому, быть может, крестьянские волнения начала XX века и пощадили Наумово¹².)

"Невозможно сомневаться, что в развитии его глубокого почвенного реализма... сыграли огромную роль годы его детства, сплошь протекшего среди широких просторов псковской деревни, среди ее живописной природы, ее обширных полей, лугов, озер, лесных чащ, среди сельского крестьянства" (Каратыгин, 1917; 219). Да, годы эти посеяли семена, которые принесут обильные плоды в творчестве Мусоргского. Они рано разбудили фантазию ребенка народными сказками, песнями, поверьями и легендами, околдовали тихой, ненавязчивой красотой пейзажей родных мест. Тогда-то он непосредственно наблюдал вокруг себя, остро — как дано лишь эмоционально ярко одаренным детям — воспринимал контрасты патриархального усадебного уюта и нищеты, интелли-

¹¹ "В числе других дворовых на усадьбе проживали в основном вдовы с детьми. Среди них Марфа Ивановна с малолетними Евдокией и Анной; Татьяна Ивановна с детьми Акулиной, Иваном, Захаром, Тимофеем" и т. д. (Новиков, 1989; 137).

¹² Именно в чириковском доме и на территории наумовского парка в 1979 году открылся Государственный музей-заповедник Мусоргского.

гентных дворянских досугов и грубоватого веселья деревенских праздников, культурного "книжного" языка и сочного крестьянского диалекта. Взрослый Модест Петрович следующим образом объяснит свою склонность употреблять простонародную лексику вперевивку с канцелярским жаргоном в письме к Голенищеву-Кутузову: "...Это все моя бабка и я виноваты в такой бюрократически-мужицкой форме речи, ибо какого проку ждать от чиновника, явившегося, по крови, через соединение крепостной с аристократом-помещиком? Последнего всегда будет тянуть к чиновнику в приказную избу...; только разве такой чиновник хода не возымеет — крепостная помещает на благо россиянам" (Письма, 1984; 151).

Он прямо-таки гордится своей бабушкой-крестьянкой! Гордится, пожалуй, не меньше, чем своими предками-аристократами. В Автобиографической записке коротко скажет о себе: "сын старинной русской семьи" (французский вариант — "les boyards"); но в статье, предназначенной для иностранной энциклопедии и зарубежного читателя, упоминание о крепостной бабушке прозвучало бы недостаточно понятно, невразумительно.

Подобно другому гениальному психологу, Достоевскому, Мусоргский — отчетливо выраженный антропоцентрист. Впервые это определение было применено к нему А. Н. Римским-Корсаковым. "Человек и человеческая жизнь — области, поглощающие его внимание почти без остатка" (Римский-Корсаков, 1917; 140). Однако "остаток" был, и немалый. В отличие от Достоевского, он глубоко чувствовал и мастерски изображал природу, порой несколькими скупыми, точно найденными штрихами, причем природа у него тесно ассоциировалась с впечатлениями детства. Александра Николаевна Молас, до замужества Пургольд, талантливая певица, великолепная исполнительница сочинений композитора, которому была горячо предана, свидетельствует: «Мусоргский страстно любил природу. Когда он приезжал к

нам на дачу... мы большой компанией делали все вместе большие прогулки, кто пешком, кто в экипаже... М. П. больше всего любил ходить пешком и искать грибы, что ему напоминало детство, и он так наивно радовался, найдя хорошее грибное место. Какая у него была удивительно мягкая и поэтическая душа! М. П. терпеть не мог, чтобы ловили рыбу на удочку. „Надо, — говорил он, — ловить сетью, чтобы не мучить напрасно рыбу, надо вообще всегда избегать делать больно какому бы то ни было живому существу и не заставлять страдать другого ни нравственно, ни физически“» (Молас, 1989; 99. Разрядка моя. — М. С.). Строки эти, пусть и не свободные от налета восторженной сентиментальности, служат интересным доказательством неослабевающей власти воспоминаний детства. Модест и Филарет увлеченно занимались ловлей рыбы у себя в усадьбе, тогда же, видимо, возникло и отвращение Модеста к "мучительству" рыб и "каких бы то ни было живых существ". Врожденная; окрашенная несколько мечтательным идеализмом доброта (этические установки которой отчасти перекликаются с будущей утопической программой философии Альберта Швейцера) — глубинное, коренное свойство природы Мусоргского.

Прочно врезались в его музыкантскую память колокольные звоны. Церкви, как известно, всегда строили на холмах, и в Кареве был ясно слышен звон трех церквей: Одигитриевской погоста Пошивкино, расположенной между Наумовым и Каревым, где находился фамильный склеп Чириковых (и где похоронят Юлию Ивановну), родовой Успенской церкви Мусоргских и храма погоста Жисцо, стоявшего на берегу Жижицкого острова; поверхность озера отражала и далеко разносила эти звуки¹³.

¹³ Все три храма постигла прискорбная участь. Одигитриевскую, сохранившуюся лучше других, в 30-е годы закрыли (священника арестовали еще в 1928 году), колокола сбросили. Церковь была переоборудована под клуб сельскохозяйственного техникума, потом превращена в место свалки, а в 1950 году разобрана на кирпич.

Решением Совета Министров РСФСР погост Пошивкино включен в зону музея-заповедника; поговаривали и насчет восстановления церкви, но такой дорогостоящий проект вряд ли будет реализован.

”Колокольность” — некая национально характерная черта русской музыки, общая для Бородина, Римского-Корсакова, Рахманинова. И все же Мусоргский первым так широко использовал ее разнообразнейшие выразительные возможности. Ослепительный малиновый перезвон картины коронавания Бориса, глухие удары монастырского колокола за кулисами кельи Пимена, утренний благовест ”Рассвета на Москве-реке”, набат стрелецкой казни — случаи простейшие, непосредственно заданные конкретно бытовыми или ритуально-обрядовыми традициями воплощаемого действия. Намного сложнее и тоньше драматургическая нагрузка боя курантов, которая от чисто бытовой (занятная чужеземная игрушка) сдвигается в плоскость сугубо психологическую. «Разреженная оркестровая фактура приобретает „зыбкость“, причудливую „вибрацию“ — над шелестящими фигурациями скрипок нервными бликами сверкают отрывистые терцовые „броски“ флейт и гобоев. „Звонность“ окрашивается в тона зловещей фантастики, наполнение ее острой психологичностью готовит наступление одной из острейших кульминаций оперы» (Кандинский, 1993; 101). Но Мусоргскому не обязательны сценически, ситуационно мотивированные введения колокольных звучаний, ни даже самый тембр колоколов; например, слов ”унылый смерти звон” достаточно, чтобы в фортепианной партии романса ”Элегия” из цикла ”Без солнца” появился, сковывая развертывание вокальной мелодии, мрачный аккорд колокольного типа. Наиболее устойчивый, постоянный знак и атрибут семантики подобного рода — тритон.

Колокола, то радостные, светлые, то траурные, с колыбели сопровождали всю жизнь русских людей, особенно выросших в сельской местности, и они накрепко вошли в сознание Мусоргского, хотя он, художник трагического склада, чаще делает их вестниками и носителями сигналов бедствия.

”Гений есть кровно осязаемое право мерить все на свете по-своему, ...счастье фамильной близости с ис-

торией”, — писал крупнейший современный поэт, размышляя о духе “всечеловечности” великой русской культуры (Пастернак, 1983; 376). Мусоргский обладал и тем и другим.

Фамильную близость с историей он унаследовал через многие поколения предков, которые храбро защищали Русь, верно служили отечеству и его государям, претерпели ужасы опричнины и лихолетье Смутного времени. Недаром сюжеты своих величайших опер он черпает в событиях кризисных, переломных эпох — трагедии преступного царя и нашествия Лжедмитрия, стрелецких бунтах против юного Петра и гибельном подвиге раскольников. (Кстати, события сцены Корчмы на литовской границе вполне могли разыгрываться неподалеку Полутина и Карева¹⁴.) Драматические конфликты из своей, иногда даже и русской истории нередко брали за основу либреттисты западноевропейские. Но, пожалуй, ни один другой композитор не вложил в воплощение исторических сюжетов столько личного, всем сердцем пережитого чувства.

А право *мерить все на свете по-своему* — естественное, неотъемлемое право новатора, который ломал традиционные каноны искусства, по-своему видел и воплощал прошлое и настоящее страны.

В 1852 году Петр Алексеевич умер. Хозяйственные дела и заботы легли на плечи Юлии Ивановны, она же передала в 1858 году управление движимым и недвижимым имуществом семьи Филарету, достигшему совершеннолетия. С тех пор как совершеннолетним стал и младший сын, имения официально находились в совместном владении братьев; за Модестом числилось Карево. Впрочем, вследствие реформы 1861 года Мусорг-

¹⁴ “Говорят, — в эпоху стрелецких бунтов одна из мятежных ватаг отправила к торопчанам посла, которому поручено было поднять их на восстание. Путь лежал через жижицкие леса. Неизвестно, остались ли бы торопчане спокойны, если бы об их покое не позаботилась судьба: гонец утонул при переправе через озеро Жисцо” (Каратыгин, 1917; 119).

ские, аналогично многим небогатым дворянским семьям, оказались почти полностью разоренными.

В июне 1856 года семнадцатилетний Модест, окончив юнкерскую школу, был произведен в прапорщики резервного Преображенского полка, а вскоре (8 октября) зачислен прапорщиком в лейб-гвардии Преображенский полк.

Глава II

Путь к зрелости. Формирование стиля

Периодизация в жизнеописании крупного художника — вещь трудная и, главное, чрезвычайно условная. Сказанное относится и к отграничению так называемого "позднего" периода ("поздний Бетховен", "поздний Глинка"), но также — в не меньшей мере — к установлению грани, за которой начинается зрелость. Дело в том, что развитие человеческой личности и созревание художнического таланта — процессы тесно взаимосвязанные, но протекающие отнюдь не всегда синхронно. Ведь даже умение оценить чужое творение, дать развернутый критический анализ — казалось бы, убедительное свидетельство профессионализма, — еще не есть гарантия собственного полного владения мастерством, способности до конца воплотить замысел. К тому же у одних художников результатом эволюции является одно значительное и бесспорно рубежное произведение (например, Первая симфония Бородина), у других подобных произведений несколько, они создаются в разные годы, и грань, определяющая зрелость, оказывается размытой.

Первый биограф Мусоргского В. Стасов, усматривал в его творчестве три периода. "...Первый, идущий от 1858 до 1865 года, есть период музыкального учения, собирания сил; второй, идущий от 1865 года до 1874—1875, есть период полного развития музыкальной личности и самостоятельности Мусоргского; третий период — от 1874—1875 и до конца 1880 года — время на-

чавшегося уменьшения и ослабления творческой деятельности Мусоргского” (Стасов, 1952б; 170).

Последующие биографы с большей или меньшей категоричностью отвергали эту периодизацию, усматривая в ней ”прокрустово ложе” для живого творческого организма, ”ограниченное представление о ранней композиторской деятельности Мусоргского (до 1865 г.) и одностороннее толкование его творчества последних лет (1874—1880 гг.), будто бы уже клонившегося к упадку, лишенного самобытной силы и оригинальности” (Хубов, 1969; 80).

Однако стасовская периодизация содержит кроме оценочных суждений и обозначенные датами рубежи, и характеристику, в частности, творческого потенциала художника. Если эта характеристика в наше время не выдерживает никакой критики, то к намеченным рубежам следует отнестись внимательнее. Тем более что убедительная альтернатива пока отсутствует.

Различение ”раннего” и ”зрелого” Мусоргского вряд ли может вызвать сомнение: достаточно сравнить ”музыкальные рассказы” — ”Листья шумели уныло” (1859) и ”Пирушку” (1867), в сфере лирики — ”Отчего, скажи, душа девица” (1859) с ”По-над Доном” (1867), наконец, в жанре программной фортепианной миниатюры — ”Из воспоминаний детства” (две пьесы, 1865) с ”Картинками с выставки” (1874). Столь же бесспорен и поздний стиль Мусоргского, — он реализуется не только в иных художественных идеях, но и в ”новой кантиленности” многих страниц ”Хованщины”, ”Песен и плясок смерти”, кантиленности, которую невозможно себе представить в эпоху ”Бориса”. Следовательно, проблема заключается в установлении граней.

Оставим пока в стороне поздний период. Вопрос в том, когда наступает зрелость? Напомним, что сам Мусоргский в Автобиографии, вообще крайне скудной датами, выделяет — как некий итог, результат интеллектуального и музыкально-художественного развития — 1866 год, ознаменованный, по его словам, ”рядом оригинальных сочинений” (вариант текста Автобиографии: ”целый ряд музыкальных композиций из народной жизни”)

(Письма и документы, 1932; 422—423). Прислушаемся к мнению А. Римского-Корсакова, многое знавшего из "первых рук" — от отца и от семейств Владимира и Дмитрия Стасовых. В своей достаточно дробной периодизации он называет 1865—1867 годы временем "первых успехов в самостоятельном творчестве" (Письма и документы, 1932; 8).

Думается, мы можем, опираясь на анализ всех ныне известных ранних сочинений и несколько уточняя ставовскую периодизацию, считать гранью зрелости *середину* 60-х годов. Для вокальных пьес зрелость наступает раньше, для инструментальных — позже (здесь "Иванова ночь на Лысой горе", 1867, возвышается над всем ранее сделанным и художественными достоинствами и уверенной авторской самооценкой, появляющейся у Мусоргского именно в это время). В оперном жанре — еще позже: зрелым мастером, при всех замечательных находках в "Саламбо", композитор выступает лишь в "Женитьбе" (1868).

Сходные обстоятельства заставляют считать — с той же долей условности — рубежом, разделяющим зрелый и поздний периоды, *середину* 70-х годов. "Сердцевина" позднего периода — "Хованщина" (начатая, как известно, ранее) и вокальный цикл "Песни и пляски смерти". К нему бесспорно относятся вокальный цикл "Без солнца" и баллада "Забывтый", датированные 1874 годом, а также ряд других сочинений.

* * *

Мусоргский, гвардейский офицер, как и другие преобразенцы, ведет светскую жизнь, в которую вторгаются военные учения, дежурства, парады. Облик его в тот период метко запечатлен Бородиным, тогда только закончившим Медико-хирургическую академию: «Первая встреча моя с Модестом Петровичем Мусоргским, — вспоминал много лет спустя Бородин, — была в 1856 году (кажется, осенью, в сентябре или октябре... Я был свежеиспеченным военным медиком... М. П. был офицером Преображенского полка, только что вылупившимся из яйца. Первая встреча наша была в госпитале, в дежур-

ной комнате... Мусоргский был в то время совсем мальчиком, очень изящным, точно нарисованным офицериком: мундирчик с иголки, в обтяжку, ножки вывороченные, волосы приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические; разговор такой же, немножко сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными... Вежливость и благовоспитанность — необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепиано и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и проч. отрывки из „Travatore“, „Traviata“ и т. д., и кругом его жужжали хором: „charmant“, „déllicieux!“ (прелестно, восхитительно! — *фр.*) и пр.» (Бородин, 1950; 297).

Этот портрет — он получает подтверждение и в других воспоминаниях — рисует не только внешний облик, за ним просматриваются и формирующая его среда, и образ жизни, и некоторые черты натуры, в чем мы будем иметь случай убедиться. Но не все рассмотрел и запомнил Бородин даже во внешности своего тогда случайного знакомого. Тем более за кадром остается внутренний мир скрытного юноши, огромная впечатлительность и художественная восприимчивость, его разнообразные умственные и музыкально-литературные интересы. И мы можем лишь догадываться о сильных, но еще неясных устремлениях к высокому, благородному, прекрасному, которые ждут направляющего толчка...

Между тем гвардейский стиль жизни затягивает: светские рауты, балы перемежаются с бурными кутежами, которые сильно подтачивают... пока еще только денежные ресурсы сына овдовевшей помещицы.

Но полковая среда не столь уж беспросветно пуста и бездумна, какой она представляется в некоторых биографиях композитора. Прежде всего — увлечение музыкой: оно было едва ли не массовым и питалось обучением с детства игре на инструменте, повсеместно распространенным в дворянских семьях. Разумеется, круг музыкальных симпатий у большинства был узок, вкусы — консервативны, а итальянская опера ценилась превыше всего.



М. П. Мусоргский — офицер (1856)

Стасов перечисляет офицеров — любителей музыки, однополчан Мусоргского. «Тут были и певцы, и пианисты. К первым принадлежал некто Орфано, довольно приятный баритон, ко вторым — Орлов, носивший название „маршевого музыканта“, потому что особенно любил военные марши, и Ник. Андр. Оболенский, изрядный пианист, которому Мусоргский посвятил тогда же маленькую фортепианную свою пьесу, уцелевшую и до сих пор в рукописи¹. Она озаглавлена так: „Souvenir d'enfance. A son ami Nicolas Obolensky. 16 октября 1857 г.“. Наконец тут же, в числе товарищей офицеров, находился Григ. Алекс. Демидов, впоследствии композитор романсов и в 60-х годах инспектор классов Петербургской консерватории. Со всеми этими музыкальными товарищами Мусоргский часто встречался, и они занимались музыкой. При этом у них нередко происходили самые горячие споры и схватки из-за музыки: несмотря на то, что и сам он частенько ходил в итальянский театр и играл отрывки из итальянских опер, Мусоргский уже и тогда как мне рассказывал один из этих офицеров² начинал не любить итальянскую музыку и за нее нападал на своих товарищей-преображенцев, разумеется, безусловных поклонников модной музыки и модного пения. Он и сам еще немного знал хорошей музыки, и „Руслан“ и „Жизнь за царя“, и „Русалка“ были ему неизвестны, но он, по крайней мере, ссылался на ту музыку, гораздо выше итальянской, какую успел узнать от Герке: он ревностно указывал товарищам на Моцартова „Дон-Жуана“, на дуэт и разные другие нумера оттуда как на образцы „настоящей и хорошей музыки“» (Стасов, 1952б; 163—164).

Как видим, компания, окружавшая Мусоргского в полку, была достаточно пестрой по своим предпочтениям и по глубине увлеченности искусством. Но ведь споры, о которых упомянуто, можно вести с людьми, не совсем уже замкнутыми на предмете своего поклонения. Наряду с „итальяноманами“ и заурядными дилетантами — их

¹ Издана в 1911 году в редакции В. Каратыгина (Бессель, СПб.) и в редакции П. Ламма в 7-м томе Полного собрания сочинений Мусоргского (Музгиз, М.; Л., 1939).

² Ф. А. Ванлярский. — Примеч. В. Стасова.

имена больше не фиксируются в жизнеописании художника — вспомним Г. Демидова: исполнению его романса будет аккомпанировать Мусоргский в 1875 году (Труды и дни, 1963; 420).

Еще более примечательная фигура — Ф. Ванлярский, со слов которого, по-видимому, записан цитированный фрагмент стасовской биографии. Мы ничего не знаем о музыкальных способностях и умениях этого аристократа, впоследствии крупного банковского чиновника, но можем судить о серьезности его интереса к новому музыкальному искусству. Именно он, в ту пору офицер, знакомит Мусоргского через несколько месяцев с Даргомыжским; в его доме охотно бывал Модест Петрович в 70-е годы, ему он посвятил романс "Не божим громом горе ударило" на слова А. Толстого; наконец, Ванлярский был, по всей вероятности, инициатором ежемесячной субсидии творцу "Сорочинской ярмарки" с целью приблизить окончание оперы (Труды и дни, 1963; 425, 491, 493, 582). Но в 1880 году понимание того, кто есть Мусоргский, было дано не столь уж многим! Видимо, незаурядные ценители искусства встречались среди преобразенцев. Да и Н. Компанейский, впоследствии композитор и автор статей о музыке, вышел из той же среды.

Поэтому воздержимся от слишком мрачных красок в описании окружения будущего великого художника. Ему было с кем помузицировать и порассуждать о музыке. Другое дело, что даже лучшие из полковых товарищей вряд ли возвышались над ним по своему музыкальному кругозору. Главное же, разнообразные служебные обязанности, да и сама военная карьера оставляли Мусоргского — как и некоторых его однополчан — совершенно равнодушным.

И вот за короткое время происходит ряд встреч, круто изменивших жизнь и судьбу молодого офицера. Зимой 1856—57 года он знакомится с Даргомыжским, позже, в доме последнего, с Кюи, затем с Балакиревым, а далее — в том же 1857 году — с братьями Стасовыми — Владимиром и Дмитрием. Знакомства эти, как и все последующие, открывали перед юношей совершенно новый мир — мир *большого современного искусства*, в первую

очередь русского, но также и зарубежного. И его повлекло в этот мир с неудержимой силой...

Среди новых знакомых лишь двое были профессиональными музыкантами. Они и оказали решающее воздействие на музыкальное развитие Мусоргского: сорока-четырёхлетний маститый Даргомыжский, автор только что поставленной "Русалки" и пользовавшихся успехом романсов — и недавно приехавший в Петербург, но уже завоевавший репутацию "дельного музыканта" (Глинка) двадцатилетний Балакирев. Воздействие было огромным, протекало параллельно, но совершенно по-разному.

На музыкальных вечерах в доме Даргомыжского Мусоргский впервые познакомился с национальной русской музыкой — слушая и участвуя как пианист в воспроизведении отрывков из опер Глинки и "Русалки", знакомясь с романсами Глинки и самого хозяина дома — в его же собственном, потрясающем по выразительности исполнении. Но важен был не только первотолчок, приоткрывший заветную дверь. Еще важнее было *глубинное* влияние новаторских поисков Даргомыжского, поисков музыкальной декламации, отражающей интонационный строй речи, — они запечатлелись в сценах и ансамблях "Русалки", в лирико-психологических романсах-размышлениях. Имеются в виду также открытия композитора в сфере комизма, иронии, сатиры (песни-сценки); наконец, расширение круга поэтов, используемых русской камерной вокальной музыкой, в частности для воплощения остросоциальной и сатирической темы (В. Курочкин, Беранже — Курочкин, П. Вейнберг)³.

Воздействие было не только глубинным, но и длительным, сказывалось на протяжении многих лет, хотя, возможно, на первых порах и не осознавалось. Во всяком случае, личной близости с Даргомыжским в первые годы после знакомства с ним не было, хотя Мусоргский посещал его музыкальные вечера, встречался там с интересными людьми. Несколько ироническое отношение

³ Напомним о завязавшихся в 1856 году связях Даргомыжского с рядом поэтов, художников и литераторов, объединившихся позднее вокруг радикального сатирического журнала "Искра", в котором сотрудничал и композитор.

к, казалось бы, второму после Глинки композитору в России преобладало у молодых музыкантов, группировавшихся вокруг Балакирева и Стасова. И, видимо, не последнюю роль здесь играла атмосфера обожания и восторгов в кружке поклонниц и учениц, собиравшихся у Даргомыжского, — что и вызывало соответствующую реакцию у критически настроенных молодых людей. Характеристика, оброненная Мусоргским в одном из писем — "роль паши, а la Дарг[омыжский]" — весьма симптоматична.

Отношение резко меняется в 1867 году; Даргомыжский способствует приглашению Балакирева в качестве дирижера симфонических концертов, главное же — он работает над "Каменным гостем" на текст Пушкина, и опера эта вызывает восторженный отклик у балакиревцев. Не случайно лишь в 1868 году, через 11 лет после знакомства, Мусоргский посвящает Даргомыжскому "Колыбельную Еремушки" и "Дитя с няней" (позднее — первый номер "Детской"), и формула посвящения — "великому учителю музыкальной правды" — характеризует этот новый взгляд, сохранявшийся до конца.

С Балакиревым все происходило по-иному. Здесь сразу установились тесные личные отношения, регулярные и частые встречи. В области музыкальной это были отношения учителя и ученика — как несколько ранее у Балакирева с Кюи, а позже, в начале 60-х годов, с Римским-Корсаковым и отчасти с Бородиным. Оно и неудивительно: по существу сверстник своих молодых товарищей, Балакирев намного превосходил их музыкальным развитием, эрудицией, да и практическими умениями. Свою роль здесь сыграли и разносторонняя природная одаренность, и участие в вечерах нижегородского помещика и серьезного знатока музыки А. Улыбышева — в качестве пианиста и дирижера⁴.

Но сила воздействия Балакирева на его молодых друзей крылась — помимо всего сказанного — в совершенно исключительных свойствах его личности. Через три деся-

⁴ К тому же Балакирев, завоевав по приезде в Петербург признание Глинки, был непоколебимо уверен в избранном художественном направлении.

тилетию Римский-Корсаков, уже умудренный многолетним педагогическим опытом в консерватории и весьма критически оценивающий многое в былой деятельности Балакирева, писал об огромном обаянии его личности, вспоминая его таким: "Молодой, с чудесными подвижными огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо, каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить обаяние, как никто другой. Ценя малейший признак таланта в другом, он не мог, однако, не чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходство над собой. Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу" (Летопись, 1955; 18).

Надо ли добавлять, что для своего окружения Балакирев в те годы был не только наставником, которого беспрекословно слушались, не только советчиком по различным житейским вопросам, — молодые друзья испытывали к нему — с некоторой разницей в оттенках — чувство, близкое к влюбленности. Доверие и душевная близость Мусоргского к Балакиреву были столь велики, что именно с ним он считал возможным обсуждать все, включая интимные подробности личной жизни. Полной взаимности здесь, к сожалению, не было...

В чем же заключались занятия, чему учился Мусоргский у своего наставника? Балакирев вспоминал об этих уроках в письме к Стасову: "Так как я не теоретик и не мог научить его гармонии (как, например, теперь учит Римский-Корсаков), в чем именно и состояло его и Гуссаковского несчастье⁵, то я объяснял ему форму сочинений, и для этого мы переиграли и симфонии Бетховена и многое другое (Шуман, Шуберт, Глинка...), занимаясь разбором формы. Сколько помню, платных уро-

⁵ Обратим внимание на это, стыдливо опускавшееся многими биографами (начиная со Стасова) выражение: "В чем именно и состояло его и Гуссаковского несчастье".

ков у нас было немного. Они как-то, почему-то кончились и заменились приятельской беседой” (Балакирев — Стасов, 1971; 14).

Круг изучаемых авторов был более широк: в него можно включить — опираясь на позднейшие воспоминания самого Балакирева и иные документы — также Баха (в частности, клавирные фуги), Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, а из ”новейших” (если воспользоваться выражением тех лет) Берлиоза и позже Листа. Однако в центре внимания были Глинка, Бетховен — симфонии и поздние квартеты, Шуман — симфонии и фортепианные пьесы.

Занятия, естественно, не ограничивались разбором чужих сочинений. Балакирев показывал свое — сочинявшийся фортепианный концерт, увертюру на тему испанского марша, увертюру на темы трех русских песен, но также давал ученику задания по сочинению, регулярно и взыскательно рассматривал результаты, торопил, когда работа над сочинением затягивалась.

Знакомства с Балакиревым, Владимиром и Дмитрием Стасовыми имели еще один результат, важный для созревания личности: они расширили литературно-художественные горизонты Мусоргского, читавшего и прежде много и активно. Теперь среди читаемых чаще встречаются книги значительных современных русских авторов, новинки переводной литературы. Только в одном 1859 году в письмах и сочинениях запечатлелись отклики на недавно вышедшего из печати ”Обломова” Гончарова, Фонвизина — ”всего” (!), ”Кто виноват” Герцена; вероятно, названным не исчерпывается прочитанное за год. Потребностью быть в курсе важнейших журнальных публикаций можно, хотя бы частично, объяснить поразительную впоследствии быстроту отклика музыканта на привлечшие его события *текущей* литературной жизни. Сопоставим, к примеру, несколько дат: в июне — июле 1863 года ”Отечественные записки” печатают перевод романа Флобера ”Салаambo” — осенью того же года возникают первые записи либретто и музыки сцен из оперы ”Ливиец” (название меняется в следующем году), в сентябре 1863 года ”Современник” печатает стихотворение

Некрасова "Калистрат" — в мае 1864 года записана первая версия песни Мусоргского; в августе 1864 года "Современник" публикует стихотворение И. Гольц-Миллера "Отверженная" — в июне 1865 года запись произведения композитора; в январе 1865 года "Современник" публикует пьесу А. Островского "Воевода" — в сентябре того же года "Колыбельная песня" на стихи из пьесы.

Какой заинтересованный читатель некрасовского "Современника" в эпоху резкой поляризации литературно-общественных сил вырисовывается за этими немногими фактами!

Вернемся, однако, к концу 50-х годов. Появляются у Мусоргского друзья и среди художников. Назовем здесь М. Микешина, скульптора-монументалиста, автора памятника Тысячелетию России в Новгороде, и Г. Мясоедова, впоследствии, в конце 60-х годов, выдвинувшего идею создания Товарищества передвижных выставок. В 70-е годы работы выдающихся русских художников, общение в ними — и мощный творческий стимул, и надежная духовная поддержка...

Мир большого искусства, раскрывавшийся перед гвардейским офицером все шире и шире, неудержимо тянул к себе. К тому же начавшиеся серьезные занятия с Балакиревым (Мусоргский и сам, много играя по нотам, знакомится с неизвестными ему оперными и симфоническими произведениями) требуют свободного времени, полного сосредоточения сил. И девятнадцатилетний молодой человек принимает неожиданное для многих решение — выйти в отставку, чтобы всецело посвятить себя музыке.

Были ли у музыкальных друзей Мусоргского весной 1858 года основания поддержать его в этом намерении? Блестящий пианизм и незаурядная общая музыкальная одаренность были ясны каждому, с ним соприкасавшемуся, однако композиторские успехи были весьма скромны. Кроме изданной "Подпрапорщик-польки", которую сам композитор ценил невысоко (хотя и обиделся на Балакирева и Кюи за негативный отклик), упоминавшегося "Souvenir d'enfance" ("Воспоминания детства"), выдержанного в духе бытовой русской форте-



М. П. Мусоргский с братом Ф. П. Мусоргским (1858)

пианной музыки того времени, в активе композитора была "Сельская песня" ("Где ты, звездочка") на слова Н. Грекова, опять-таки не выходящая за жанровые рамки популярной в городском быту "русской песни" (пусть с индивидуальными ладовыми штрихами). Планов и даже конкретных музыкальных идей было немало, но реализация их пока еще не состоялась, а потому перспективы композиторской карьеры рисовались весьма смутно.

Неудивительно, что Стасов, например, отговаривал Мусоргского от опрометчивого, как ему казалось, шага, приводя в пример Лермонтова, оставшегося до конца дней офицером. Но Мусоргский был непоколебим: в мае 1858 года он подает прошение об отставке, а в июне "Высочайшим приказом... прапорщик Мусоргский" был уволен из полка "по домашним обстоятельствам" в чине подпоручика (Труды и дни, 1963; 67, 69)⁶.

Непреодолимое желание стать музыкантом явилось, безусловно, главной причиной ухода с военной службы. Главной, но не единственной: ведь с момента знакомства с Балакиревым прошло не так уж много времени, примерно около полугода, и, имея для занятий лишь урывки времени, — о чем красноречиво свидетельствует переписка, — Мусоргский вряд ли успел полностью осознать свое призвание⁷. Поэтому не будем упускать из виду и иные, второстепенные причины, указанные дореволюционными биографами: грозивший вынужденный переезд на постоянное местожительство в отдаленное от Петербурга село Царскую Славянку — в связи с переводом по службе (Стасов, 19526; 168); нехватка средств на поддержание приличествовавшего гвардейскому офицеру образа жизни (Труды и дни, 1963; 69).

И все же признаём: решение столь круто изменить сложившуюся жизнь с ее благоприятными перспективами, устойчивым положением в обществе, и ринуться на-

⁶ В стасовской биографии — фактические неточности: временем выхода в отставку названа весна 1859 года, а предшествующих этому событию разговоров — лето и осень 1858 года (Стасов, 19526; 168—169).

⁷ Время знакомства документально не зафиксировано. Существуют две версии, основанные на более поздних воспоминаниях: по В. Стасову, знакомство состоялось осенью 1857 года, по А. Римскому-Корсакову, опирающемуся на воспоминания Д. Стасова, — летом того же года (Письма и документы, 1932; 26—28). Я склоняюсь к первой дате; главный аргумент — пьеса "Воспоминание детства" (авторская дата 16 октября 1857 года), не обнаруживающая заметных следов новых веяний. Можно предположительно считать временем знакомства ноябрь или декабрь; мнение А. Орловой: Мусоргский познакомился с Балакиревым за несколько дней до своего письма к нему от 15 декабря (Труды и дни, 1963; 64) — представляется излишне категоричным.



М. А. Балакирев

встречу неизвестности требовало незаурядной силы характера.

Но в одиночку, без поддержки совершить столь смелый шаг было бы трудно. И здесь стоит вспомнить о горячо любимой матери. Она не только была другом, но и

разделяла во многом его музыкальные интересы. Мы можем смело предположить, хотя документальные свидетельства отсутствуют, что в этот переломный момент молодой человек был поддержан в своем намерении Юлией Ивановной, самоотверженно любившей и глубоко понимавшей сына.

Итак, с июля 1858 года Мусоргский обретает желанную свободу. Но погрузиться с головой в музыкальные занятия мешает нервная болезнь, всюду разыгравшаяся, по-видимому, летом того же года. Мы весьма немного знаем о сути этой болезни: Мусоргский скрывал ее и признался в своем недуге уже в период начавшегося выздоровления, в двух известных письмах Балакиреву от 19 октября 1859 года и 10 февраля 1860 года. Много позднее, в Автобиографической записке, составленной по просьбе Л. Шестаковой, композитор укажет кратко: "1859 г. Нервная болезнь. Купался в ключах Тихвинского уезда Новгородской губ[ернии]" (А. Римский-Корсаков первым обратил внимание на явное смещение даты: и болезнь, и лечение приходится на 1858 год; Письма и документы, 1932; 193, 195). Мало что объясняет и название, употребленное Мусоргским в письмах, — раздражение (раздражение) нервов. Симптомами нездоровья были чрезмерная, болезненная впечатлительность, рассеянность и "затуманенность" головы, иногда раздражительность в общении — что шло вразрез с привычной нормой поведения и затем вызывало сожаление. По всей вероятности, это было нервно-психическое заболевание, затронувшее и сферу сознания ("мистицизм, связанный с цинической мыслью о божестве", как определил сам композитор), и половую сферу.

Анализируя причины болезни, Мусоргский, по существу, дает характеристику себе, двадцатилетнему, и она для нас поистине бесценна. Вчитаемся в перечень "главнейших причин", и перед нами слегка приоткроется — не патологический, нет, скорее резко индивидуальный — внутренний мир романтически настроенного художника: "...Молодость, излишняя восторженность, страшное, не-

преодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях” (Письма, 1984; 25).

Болезнь тянулась около двух лет, проходила медленно и была временами источником ”сильных, уже чересчур сильных, нравственных и физических страданий” (там же). Но то была лишь одна, потаенная, сторона жизни, не вытеснявшая иные. Мусоргский охотно общается с друзьями и родными, посещает театр и даже участвует в домашних спектаклях у Кюи, где раскрывается его талант комического актера-певца.

Во вторую половину 1858 года и в следующем, 1859 году композитор активно работает и добивается, отчасти под руководством Балакирева, отчасти независимо от него, заметных результатов. Балакирева интересуют в первую очередь инструментальные идеи, эскизы, из которых могло бы затем вырасти нечто значительное и желательное симфоническое. В письмах Мусоргского мелькают упоминания о несохранившихся: *Allegro* (“надоевшего до тошноты”), сонатах *Es-dur* (приводятся темы частей) и *fis-moll*. Появляются и законченные сочинения. Это прежде всего три скерцо: *B-dur*, *cis-moll* и *Kinderschertz*.

Первое из них оказалось наиболее ярким; ему и повезло больше остальных: инструментованное с помощью Балакирева, им и отредактированное, *Скерцо B-dur* было с успехом исполнено в январе 1860 года в концерте РМО под управлением А. Рубинштейна. Так Мусоргский впервые предстал перед петербургской публикой, причем с сочинением, воплощавшим одну из излюбленных впоследствии кучкистских симфонических идей, — сопоставление музыки русской с обобщенной музыкой Востока. В данном случае речь идет о контрасте стремительных, полетно-игровых крайних частей и более сдержанного по темпу, укрупненного по ритму певучего Трио. Здесь, в Трио, примечателен ранний образец (1858 год!) кучкистского ”женственного Востока”, представленный замедленно-певучей темой. Не случайно сам Мусоргский, показывая *Скерцо Бородину* в следующем году, сказал по поводу Трио: ”Ну, это восточное!”

Своеобразие темы — в гармонии: на тоническом органном пункте происходит отклонение в параллельный минор с последующим возвратом в исходный мажор. Характерны хроматические ходы в среднем голосе: V—V \sharp —VI и VI—VI \flat —V. Подобную гармонию, создающую эффект "движения в статике", впоследствии широко используют и Бородин, и Римский-Корсаков (примеры: Головинский, 1972; 262—263):

[Allegro vivace] Poco meno mosso

1 Fl.
Cl. *p*
Archi *p*
simile

Долю балакиревского участия в создании пьесы выделить трудно, во всяком случае, Скерцо наиболее технически совершенно среди сочинений тех лет.

Скерцо *cis-moll* обнаруживает в грациозно-изменчивом рисунке основной темы явные глинкавские воздействия (танцы из опер), типично романтический большетерцовый тональный план целого и совершенно замечательное затухающе-полузавершенное окончание — во второй версии пьесы. Начинаящий автор обнаруживает, пока еще в зародыше, великолепный дар находить оригинальные мелодико-ладовые варианты ранее изложенного, в данном случае — темы Трио (см. пример 12 а-д). Судя по надписям в нотах второй версии, композитор собирался инструментовать Скерцо, но намерение, по-видимому, осталось нереализованным. В *Kinderscherz* — первое соприкосновение со столь милым сердцу художника миром детства, правда, предстающим, скорее, в кукольном обличье. Пьеса рассчитана на отточенную фортепианную технику, которой в совершенстве владел Мусоргский.

Упомянем еще об одном фортепианном произведении, интересном гораздо более в биографическом, нежели в художественном плане. Речь идет об "Impromptu passioné", вполне в духе шумановских (быть может, и мендельсоновских) лирических Andante, с частым в таких пьесах синкопированным сопровождением, подчеркивающим кантиленность верхнего голоса. Подзаголовок Экспромта — "Воспоминание о Бельтове и Любе" в сочетании с авторским указанием "amoroso" (страстно, любовно) свидетельствует о программном замысле, уточненном посвящением — Надежде Петровне Опочининой.

С большой семьей Опочининых, бывших с Мусоргскими в родстве (Новиков, 1989; 195), композитора связывала прочная и многолетняя дружба. Началом послужило знакомство с Владимиром Петровичем Опочининым, военным моряком и прекрасным певцом-любителем, состоявшееся, вероятно, в доме Даргомыжского в 1857—1858 годах. Подружился Мусоргский и со старшим братом, Александром Петровичем, которому в 60-е годы посвятил "Песнь старца", "Царя Саула" и "Калистрата". Надежда Петровна занимала особое место в скрытой от нас интимной жизни композитора; чувство к ней было сильным, возвышенным и нежным, но знаем мы об их взаимоотношениях более всего... из посвящений и содержания самих посвящаемых произведений. Авторская дата на рукописи Экспромта "1-го октября 1859-го года" фиксирует один из ранних этапов взаимоотношений, но мы можем строить лишь догадки о замысле пьесы: эмоционально вялая и подражательная музыка раскрыть его не может.

Новая сфера художественных интересов Мусоргского, новая и важная грань его дарования раскрывается в работе над музыкой к трагедии "Эдип"⁸. Композитор

⁸ В одном из автографов (и в Записке для Л. Шестаковой) упоминается Софокл, что, видимо, послужило основанием для стасовского утверждения в биографии: «...[Мусоргский] предпринял сочинить музыку к трагедии Софокла „Эдип“» (Стасов, 1952б; 167). Однако, как установил английский музыковед Дж. Абрахам, Мусоргский опирался не на Софокла, а на трагедию В. Озерова "Эдип в Афинах" (кстати,

задумывает сочинение и горячо увлекается им летом 1858 года.

В том же году он уже играет друзьям некоторые темы и интродукцию (увертюру), а также единственный дошедший до нас фрагмент — Сцену в храме, первоначальная нотная запись которой датируется 23 января 1859 года. Композитор работает над сценой и в последующие два года: записывает вторую версию клавира, затем инструментует. Одновременно создаются другие хоры, по видимому вошедшие впоследствии в оперу "Саламбо" (в отношении упомянутой сцены мы можем утверждать это наверняка).

Мусоргского привлекает в трагедии в первую очередь народ-хор: его судьба, его страсти и страдания. Он задумывает произведение в ораториальном плане, стремясь отразить эмоциональные движения огромных людских масс: в первой версии Сцены в храме участвуют оркестр и два хора — народ и жрецы, — временами сталкивающиеся в совместном звучании. Композитор находит различные оркестровые, гармонические и метроритмические средства для того, чтобы передать тревожное ожидание, яростную мольбу — заклинание богов, вопль ужаса и заключительное оцепенение. Хотя музыка временами носит явные следы слышанного в концертах (оратории, симфонии) и игранного, тем не менее здесь впервые у молодого Мусоргского осязательны мощь, размах, экспрессия — впоследствии неотъемлемые черты его творческого облика. Не случайно Сцена в храме пользовалась признанием друзей и была исполнена в апреле 1861 года в концерте Дирекции театров под управлением К. Лядова.

Упомянем еще об одном небольшом, но весьма примечательном сочинении, фигурирующем в биографиях под названием "Марш Шамиля". Оно предназначено для хора, тенора и баса в сопровождении фортепиано и датировано 11 октября 1859 года. Текст — две повторяемые

именно такое название содержит один автограф). Исследователь выявил также существенные разночтения между либретто Сцены в храме и текстом Озерова (Abraham, 1968; 193—194). По мнению А. Лебедевой-Емелиной, Мусоргский писал либретто самостоятельно.

строки на арабском языке в русской транскрипции "Ля, ляхииль Алла" и "Имам берейшкер" — дает повод предположить восточную тематику. Можно пойти еще дальше. В. Каратыгин в "Перечне сочинений М. П. Мусоргского" высказывает предположение, что "пьеса была приурочена Мусоргским к победе русского оружия над Шамилем", на этом основании датирует произведение осенью 1859 года и дает ему название "Марш Шамиля" (в рукописи какое-либо название отсутствует)⁹. Последующие биографы принимают гипотезу за твердо установленный факт и возводят на нем различные "идейные" постройки: например, трактуют хор как "дань уважения композитора мужественному руководителю горцев" (Хубов, 1969; 108).

Анализ хора заставляет, однако, сильно усомниться в бесспорности выдвинутого Каратыгиным предположения. В центре произведения — песенная мелодия, русская национальная природа которой столь же очевидна, как и принадлежность автора определенному направлению (пример 2а — тема среднего раздела).

Перед нами явно кучкистская монодическая тема, которую можно условно отнести к унисонно-многоголосному типу. Весьма характерно одnogолосное изложение мелодии, подобное сольному запеву песни, с последующей гармонизацией — "хоровым подхватом". Типична для стиля Новой русской школы и ладовая переменность — она сообщает теме гибкость и упругость, а подразумеваемая гармонизация (реализуемая во втором проведении) обильно использует аккордику побочных ступеней. Аналогичные темы встречаются и в операх (хор "Ай, во поле липенька" из "Снегурочки", хор поселян из "Князя Игоря") и в симфониях (Третья симфония Бородина, I часть).

Любопытна мелодическая, гармоническая и тональная близость этой бесспорно русской темы молодого Мусоргского теме Шествия из I акта балакиревского "Короля Лира". Не случайно балакиревская тема вызывала в свое время упреки в "руссизмах" (пример 2б):

⁹ См.: "Музыкальный современник". Пг., 1917. № 5—6. С. 225.

Grave

Мусоргский. "Марш Шамиля"

2а

Tenore solo
tranquillo

И - мам бе - рей - шкер. И - мам бе - рей - шкер.

И - мам бе - рей - шкер. И - мам

Балакирев. "Король Лир"

6

L'istesso tempo [Allegretto maestoso]

p

p

p

Примем во внимание, что и крайние разделы трехчастной формы с темой энергично-призывного, провозглашающего характера лишены ощутимых примет восточного колорита; но тогда возникает резонный вопрос:

на чем основана "шамилевская" трактовка произведения, — пусть время его написания и совпадает с разгромом отрядов Шамиля? Ведь Каратыгин не заглядывал в рукопись (хотя знал о ее существовании) и, следовательно, никакого представления о музыке не имел¹⁰. Да и правдоподобно ли само предположение, что Мусоргский — при всей вероятной умеренности его политических взглядов осенью 1859 года тем не менее жадный читатель "большой" русской литературы, проникнутой со времен Пушкина духом свободолюбия, духом восхищения народами Кавказа, — такой Мусоргский сочиняет хор в честь "победы русского оружия над Шамилем"? Арабские же фразы в русской транскрипции, составляющие текст хора, представляют собой действительно пока еще загадку¹¹.

В 1858—1859 годах Мусоргский продолжает сочинять и камерную вокальную музыку. Показательно, однако, что в 19 письмах к Балакиреву за этот период, где говорится о многом и разном, где Мусоргский делится своими планами, отчитывается о сделанном, есть лишь единственное беглое упоминание о романсах. Как справедливо заметил по этому поводу А. Римский-Корсаков, "можно подумать, что в глазах начинающего композитора (в особенности перед лицом учителя) они не представляли особенной важности и числились даже, быть может, первое время на положении контрабандных проб пера" (Письма и документы, 1932; 9).

Между тем и в этой области творчества происходят изменения: прежде всего меняются ориентиры, начина-

¹⁰ Данный факт убедительно доказан В. Антиповым: точная дата сочинения обозначена в автографе; Каратыгин же — именно на основании своего предположения — датирует его условно — "осень 1859 г." (Антипов, 1989; 84).

¹¹ Если прав Каратыгин и посвящение хора А. Арсеньеву (приятелю Балакирева и Мусоргского, языковеду-санскритологу, именуемому "Мустафой" и "лингвистом") действительно существует — оно не зафиксировано в рукописи, но могло передаваться изустно, — то текст быть может связан с неведомой нам темой беседы и сообщенными в звучании на чужом языке формулами восхваления Бога и обращения к владыке. Известно, с каким пытливым интересом композитор относился к звучанию речи — родной и чужой.

ются поиски. Еще вполне традиционно "Желание сердца", написанное на немецкий текст, но в "Отчего, скажи, душа-девица", сохраняющем прочную связь с бытовым романсом-вальсом, уже мелодически точно запечатлена начальная интонация грустного вопроса, а иной, тревожный вопрос отражен с помощью неожиданного синтаксического сжатия (3-такт вместо 4-такта) и "брошенной" на синкопе фразе, завершающей средний раздел. Зато "Веселый час" — "застольная песня", по обозначению автора, — демонстрирует явную увлеченность музыкой Глинки. Именно эта увлеченность инспирирует столь необычную впоследствии для Мусоргского анакреонтическую тему радости веселых дружеских застолий; скажем больше: глинкинский "Заздравный кубок" на слова Пушкина выступает образцом для подражания — начиная от празднично-ликующего характера, резких тональных сдвигов, граничащих разделы, и вплоть до будоражающего ритма сопровождения | ♩ ♩ | (у Мусоргского — второй эпизод). Молодого автора отличает, однако, гармоническая необузданность, перегрузка деталей и притом явное стремление выделить, подчеркнуть экспрессию *отдельного слова* — существенная для будущего зарождающаяся тенденция.

Более важна в том же плане вокальная пьеса "Листья шумели уныло". Впрочем, оценка произведения некоторыми советскими биографами, на мой взгляд, страдает известными преувеличениями. Сочетание с именем А. Плещеева (автора стихов) характеристики "поэт-петрашевец" почти автоматически вело к констатации бесспорности "гражданской лирики". Но романтика мрачного ночного кладбища и некоторая недоговоренность сюжета еще не дают основания усматривать в нем инсказание о тайных похоронах революционера, павшего в борьбе за свободу¹². Не забудем и того, что Плещеев, автор действительно замечательных стихотворений гражданской темы (два из них были распеты как революционные песни), был не менее известен как создатель

¹² Кстати, задолго до Мусоргского, романс на данный текст был написан Варламовым, охотно использовавшим стихи этого поэта.

пейзажных и любовно-лирических стихотворений, какими он и вошел в русскую камерную вокальную музыку. Слегка преувеличены, на мой взгляд, и художественные достоинства произведения Мусоргского; во всяком случае, сурового пафоса гражданской скорби (Хубов, 1969; 104) в нем нет.

Направленность поисков раскрывает жанровое определение, данное Мусоргским: "музыкальный рассказ". Композитор впервые ставит задачу воссоздать свободное течение музыкальной мысли, следующей за поэтическим текстом и не уложенной в сразу же заданные рамки ритмической формулы или замкнутой синтаксической структуры. Основное средство, найденное здесь, — гармоническая *разомкнутость* лежащей в основе строфы последовательности. В пьесе возникает особый тип музыкальной декламации, дающий равновесие между выговариванием и выпеванием текста, — важная заявка на будущее. Молодой композитор еще не освободился от груза традиционной семантики: так, в последней строфе слово "могилой" озвучено типичной "оперно-роковой" интонацией тритона; не скоро Мусоргский найдет собственную трактовку этой существенной для его стиля интонации.

Осталось упомянуть еще об одном роде музыкальных занятий — фортепианных переложениях симфонических, камерных и оперных произведений. Мусоргский перекладывает в 4 руки Персидский хор из "Руслана и Людмилы" и "Ночь в Мадриде" (то были первые опыты), потом *Andante* из квартета *C-dur* Бетховена (op. 59 № 3), увертюру, а затем антракты из балакиревского "Короля Лира". В 60-е годы композитор выполнил ряд подобных работ. Первые переложения делались по заданию Балакирева, о чем свидетельствуют поправки в рукописях, и преследовали двоякую цель. Прежде всего — учебную: детальное изучение перелагаемого сочинения, овладение техникой транскрипции. Но была и чисто практическая цель, особенно в переложениях для двух фортепиано (в 4 руки и в 8 рук): они предназначались для различных музыкальных вечеров или, как тогда говорилось, "музыкальных собраний".

Давно прекратились платные уроки, которые давал Балакирев своему юному питомцу. Однако на музыкальных собраниях — в ходе совместных обсуждений играемой музыки, в критических разборах сочиняемых произведений, проходивших под руководством Балакирева, и, разумеется, в формирующихся общих принципах творчества — возникает балакиревский кружок, Могучая кучка, о чем подробно говорилось во Введении.

Перед тем, как углубиться в сущность педагогических методов и приемов Балакирева, попытаемся представить себе облик стремительно меняющегося — прежде всего внутренне! — молодого Мусоргского на рубеже 50—60-х годов, в недалеком прошлом блестящего гвардейского офицера, а сейчас увлеченного новой профессией музыканта. Мы имеем возможность сравнить впечатления Бородина, повторно встретившегося с Мусоргским после трехлетнего перерыва, осенью 1859 года, с первоначальными впечатлениями о той же поре дочери В. Стасова, С. Фортунато.

Бородин: "...Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно уже возмужал, начал полнеть, офицерского пошиба уже не было. Изящество в одежде, манерах и проч. были те же, но оттенка фатовства уже не было, ни малейшего" (Бородин, 1950; 298).

Фортунато: "Мое знакомство с ним относится к концу 50-х годов... Тогда он был еще очень тоненький, среднего роста, с маленькими ручками и ножками. Одет он был всегда, что называется, с иголочки и исключительно элегантно... Манеры его были очень мягкие, изящные, речь, часто пересыпаемая французскими фразами, на хорошем французском языке, указывала на хорошее светское воспитание. Все вместе и давало его облик такого исключительного изящества и элегантности" (Фортунато, 1989; 177).

Здесь важны не только изменения внешнего облика, происшедшие за три года и зафиксированные Бородиным, — они вполне естественны. Не менее важны черты, оставшиеся неизменными, — и они не случайно совпадают в обоих описаниях. Да и другие мемуаристы, знакомившиеся с Мусоргским позже, в 60-х годах, отмечают все те же изящество, хорошие манеры, удивительную воспитанность, проявлявшуюся в деликатности и мягкости в общении. Все эти качества нередко суммирова-

лись емким понятием "светскость", искони служившим в русской прозе преимущественно для негативной характеристики (соблюдение внешних правил поведения, прикрывавшее зачастую неискренность), хотя с позиций сегодняшнего дня безусловно позитивной оценки заслуживает даже внешняя воспитанность.

Но не раскрывают ли нам все эти качества еще одно свойство натуры великого художника — его всегдашнюю самодисциплину, его постоянное уважение и внимание к другому человеку, сочетающиеся с повышенной самокритичностью и самоконтролем? А ведь здесь не только причина любви к нему окружающих, но и невидимый поверхностному взгляду источник внутренних напряжений, осложняющих и без того нелегкую жизнь!

Итак, в чем состояли заслуги Балакирева-педагога? Разумеется, он помогал товарищам овладеть техникой ремесла, что было действительно необходимо. Но главное было в тех *общехудожественных* задачах, которые он и В. Стасов ставили перед зарождающимся творческим сообществом. Это была установка на создание *большого и нового искусства*, несущего крупные, значительные идеи, способного потрясать и захватывать людей. Знаменательную запись сделал В. Ястребцев в середине 90-х годов, в период работы Римского-Корсакова над "Летописью" и погруженности в воспоминания о прожитой жизни. Композитор говорил об измельчении тем и сюжетов как о реакции "против строгих художественных требований Балакирева и Стасова, находивших, что в искусстве должно твориться лишь великое" (Ястребцев, 1959; 251).

Изменивший под старость свое мировоззрение, свое отношение к прежним друзьям, Балакирев тем не менее сохранил педагогическую установку на масштабное, значительное искусство — так же, как и прежнюю магическую силу воздействия. И в 90-е годы, замечая одаренных людей и приближая их к себе, он стремился вдохнуть в них "тот священный огонь любви и уважения к высокому музыкальному искусству, которым сам горел всю жизнь. Балакирев стал их кумиром, их музыкальным божеством, их очарованием". Так писал музыкант совсем иной, более близкой нам эпохи, композитор и дирижер

Н. Черепнин, знавший уже шестидесятилетнего Балакирева (Черепнин, 1976; 72).

Трудно переоценить значение великой цели, когда она ставится в начале пути перед незаурядной творческой личностью, — а таковы были члены балакиревского кружка; когда и первые, еще неумелые попытки невольно сверяются с бессмертными созданиями человеческого гения — созданиями прошлых веков, но и современности также!

И здесь следует отдать должное другому педагогическому принципу Балакирева — учить через детальное ознакомление с шедеврами мировой музыкальной культуры.

Установка на создание большого, идейного — не в современном, политизированном смысле — искусства помогает уяснить конкретные педагогические приемы Балакирева. В той жанровой иерархии, которая была принята в кружке, безусловное предпочтение отдавалось крупным симфоническим жанрам — симфонии, симфонической поэме и увертюре, а также опере. Камерной вокальной музыке отводилось гораздо менее высокое место — и здесь возникало известное противоречие с реальным положением вещей, ибо все члены кружка активно действовали в этой сфере и сам Балакирев во множестве сочинял романсы и песни. И уже совсем низко ценились танцевальные жанры за их неизбежную связь с музыкой быта.

Наилучшей школой для своих молодых друзей Балакирев считал сочинение симфонии — сразу, без достаточной подготовки, ибо всему необходимому композитор научится уже "в пути", в процессе работы (разумеется, с подсказками и поправками учителя). И потому за сочинение симфонии был засажен в зиму 1861—1862 года юный и совершенно неопытный Римский-Корсаков, а осенью 1862 года — более подготовленный, но отнюдь не в симфоническом жанре Бородин. Нет никаких сомнений в том, что подобные задания давались Мусоргскому, и сам глава кружка также вынашивал замысел симфонии. (Исключение делалось лишь для Кюи, за которым признавались способности оперного и вообще вокального

композитора, но лишенного чутья к оркестру, а потому многое, и не только в эти годы, но даже в зрелых операх было попросту оркестровано самим Балакиревым.)

Пороки подобного метода руководства начинающими композиторами очевидны. О них подробно говорит Римский-Корсаков в "Летописи", предъявляя учителю нешуточное обвинение: "С первого знакомства посадив меня за сочинение симфонии, он отрезал мне дорогу к подготовительной работе и выработке техники" (Летопись, 1955; 21). С другой стороны, симфония, за которую сразу же после знакомства с Балакиревым взялся Бородин — знаменитая Первая симфония Es-dur — оказалась не просто зрелым, но и вершинным произведением композитора. Вряд ли причина здесь — лишь в опыте музыканта-ансамблиста, участника домашних вечеров и автора немногих камерных ансамблей.

А как же Мусоргский? Всецело подчиняющийся авторитету Балакирева, окрепший, преодолевающий остатки болезни, он всерьез берется за работу в соответствии с настоятельными пожеланиями своего наставника. Фраза в письме к Балакиреву от 26 сентября 1860 года "Для меня настал новый период моей музыкальной жизни", нередко толковавшаяся весьма многозначительно и с "идейной" нагрузкой, именно сказанное выше и означает.

Обратим внимание: 1860 годом датируются лишь два романса — "Что вам слова любви" и "Владыко дней моих", причем последний, не сохранившийся, написан летом, еще до цитированного письма. В последующие же два года не появляется ни одного вокального сочинения, зато инструментальные — в изобилии. Здесь и симфония D-dur (до нас не дошедшая), занятия которой аттестуются — в письме Балакиреву! — "серьезным и хорошим делом". И неизвестные нам *Preludio in modo classico*, соната D-dur, и соната C-dur для фортепиано в 4 руки (предполагавшаяся в 4-х частях и с последующей оркестровкой), в которой сочинена была лишь первая часть с показательным вариантом названия *Allegro de symphonie* и припиской в автографе "Симфоническое упражнение в оркестре". Заслуживает упоминания оркестровая миниатюра

тюра (всего 41 такт) с не вполне обычным жанровым обозначением: *Alla marcia notturna*. Судя по музыке, здесь мыслилось некое мимолетное ночное шествие, приближавшееся и удалявшееся (сквозной ритм $\downarrow \downarrow \downarrow \text{♩} \downarrow \downarrow$). Надпись в автографе партитуры, датированном 14 марта 1861 года: "Опыт инструментовки — урок к среде"¹³ — свидетельство усердных занятий.

Мусоргский сочиняет в эти два с лишним года много (присовокупим сюда еще фортепианные переложения произведений Балакирева, "Ромео и Джульетты" Берлиоза, квартета № 13 ор. 130 Бетховена). Все сочиняемое критически рассматривалось Балакиревым и нередко отвергалось им. "Спасибо вам, Милий, что вы меня *освобождаете* от необходимости писать новое *Scherzo*", — читаем мы в письме от 24 декабря 1860 года (Письма, 1984; 29. Выделено мной. — Г. Г.). Несмотря на горячее желание "делать *дело*" (письмо от 11 марта 1862 года), работа подвигается медленно и туго, что у Мусоргского — симптом недостатка увлеченности, в периоды творческих подъемов он пишет быстро и, что называется, *взахлеб*.

Художественные же результаты всей этой полосы активного симфонического — в широком смысле — сочинительства были весьма скромными, о чем можно судить и по дошедшему до нас (впрочем, очень немногому), и по краткому резюме в "Летописи": «Симфонические попытки Мусоргского, по-видимому, тоже под давлением балакиревских указаний и требований не привели к чему-либо. В ту пору (зима 1861—1862 года. — Г. Г.) единственным признанным в кружке сочинением Мусоргского был хор из „Эдипа“» (Летопись, 1955; 20).

Причины неудач следует, на мой взгляд, искать не только в недостатке подготовки — к тому же Мусоргский уже умел в начале 60-х годов и в этой области немало. Фундаментальная причина крылась глубже. Она — в специфике композиторского дара. "Чистая", то есть свободная от программности, инструментальная музыка редко удавалась композитору, а к жанру симфонии у него и вовсе не было призвания.

¹³ Вспомним о балакиревских средах.

Именно в игнорировании природы художественной одаренности и заключался, по моему мнению, один из просчетов "симфонического эксперимента" (выражаясь современным языком), поставленного Балакиревым-педагогом в начале 60-х годов на Римском-Корсакове, Мусоргском и Бородине. Не случайно наиболее весомые результаты получились у Бородина — впоследствии одного из основоположников русского симфонизма.

Процесс созревания гениальной творческой личности во многом загадочен и таинствен. Огромная свершающаяся при этом работа — работа души и ума — есть работа внутренняя; лишь немногое выплескивается наружу и фиксируется в виде строк писем, запомненного суждения, либо поразительного, но оставшегося незаконченным наброска, эскиза, музыкальной темы. Прочитать и осмыслить такие разрозненные знаки, угадать по ним трудный путь к себе, который проходит художник, наверное легче потомкам, чем современникам и даже близким друзьям: им неведомы грядущие вершины, к которым закономерно ведут едва обозначенные сегодня ступеньки...

Прошло уже более четырех лет с момента выхода Мусоргского в отставку, а его композиторское будущее в глазах друзей было по-прежнему неопределенным. Талант — судя по тому немногому, что удостоилось одобрения Балакирева, — признавался всеми, но... Медлительность в работе, малочисленность доведенных до конца сочинений, плюс к тому нападавшая временами рассеянность, в сочетании то ли с вялостью, то ли с мечтательностью (свидетельства болезни, как это ясно нам теперь), да еще внешние мягкость, податливость, как будто готовность принять любую критику, — все вместе породило скепсис, что в свою очередь мешало понять сущность происходящего с Мусоргским. Дальше всех от истины, но зато наиболее категоричным в суждениях был Балакирев: "Мусоргский теперь имеет веселый и гордый вид — они написали Allegro — и думает, что уже *очень много* им сделано для искусства вообще и русского в особенности", — отмечается в письме конца 1860 года (Тру-

ды и дни, 1963; 88). Важное свидетельство содержит "Летопись": «...Балакирев и Кюи в шестидесятых годах, будучи очень близки с Мусоргским и искренне любя его, относились к нему как к меньшому и притом мало подающему надежды, несмотря на несомненную талантливость. Им казалось, что у него чего-то не хватает и в их глазах он был особенно нуждающимся в советах и критике. Балакирев частенько выражался, что у него „нет головы“ или что у него „слабые мозги“» (Летопись, 1955; 37).

Как личность исключительно любознательная Мусоргский много черпает для себя не только из книг (круг его интересов поистине обширен — от философии до геологии), но из непосредственного общения. Его отличала способность быстро сходиться с людьми, устанавливать дружеские связи с теми, кто был ему интересен. Увы! — и эта сторона натуры осталась не понятой человеком, претендовавшим на роль его наставника.

Небольшой иллюстрацией может служить "московский эпизод" 1861 года. В январе Мусоргский уезжает в Москву и застревает там ненадолго из-за простуды и сильных морозов. Но он не теряет времени даром: наряду с музыкальными занятиями заводит новые знакомства и входит в дружеский кружок, о чем незамедлительно сообщает Балакиреву: "Я окружен здесь весьма приличными личностями, все бывшие студенты, малые живые и дельные. По вечерам все ставим на ноги — и историю, и администрацию, и химию, и искусства — все, и приятно беседовать с ними" (Письма, 1984; 32). (Заметим в скобках, что подобные — не узкопрофессиональные — кружки, восполнявшие в какой-то мере дефицит демократических институтов общественного строя, неразвитость публичной политической жизни были неотъемлемой частью городской культуры дореволюционной России.)

Казалось бы, сообщение из Москвы должно порадовать Балакирева. Но нет, на основании своих собственных представлений об одном из знакомых Мусоргского (некоем Аслановиче) он делает далеко идущий вывод: о влечении своего корреспондента к "ограниченным личностям", о том, что он периодически вязнет и его "приходится вытаскивать". Оскорбленный Мусоргский — впервые за три года переписки! — дает отпор, хоть и в присущей ему корректной форме. "...Пора, — пишет

он, — перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не упал” (Письма, 1984; 36).

Между тем в “частной” жизни композитора назревают крупные изменения, и не в лучшую сторону. После отмены крепостного права возникает множество сложных хозяйственных забот по управлению имением, по выделению земли для отпускаемых на волю крестьян. Брат Филарет, взявший на себя не только все хлопоты по имению, но и трудную миссию “мирового посредника”, улаживающего конфликты между помещиками и крестьянами, показывал другим пример: владения Мусоргских были, как говорилось в документах тех лет, “совершенно приготовлены к размежеванию с утверждением полюбовных сказок” (Новиков, 1989; 156).

Ввиду отлучек брата, связанных с посредничеством, а затем с женитьбой и управлением полученными в приданое имениями, какую-то часть дел в Петербурге и в деревне приходится вести Модесту, что отнимало и время, и силы. Еще хуже другое: резко падают денежные доходы в результате плутовства управляющего и хозяйственных неурядиц. Существовать на гонорары за композиторский труд — такая мысль и в голову не приходит молодому русскому композитору в описываемое время: концертная жизнь еще только начинала разворачиваться, к тому же удельный вес русской музыки был в ней невелик. А потому постепенно зреет вынужденное решение — поступить на государственную службу.

Но и это не все. Мать, Юлия Ивановна, уже не может содержать петербургскую квартиру и в 1863 году возвращается с дворовыми в Карево, живя большей частью в близлежащем городке Торопце. Увы, жить оставалось ей недолго: в 1865 году она скончалась от “водяной болезни”, и сын долго и остро переживал утрату (Новиков, 1989; 133)¹⁴. Правда, до середины 1868 года еще оставалась квартира брата — и с ним, и с его женой отношения

¹⁴ Опираясь на обнаруженные им “Исповедные росписи”, Н. Новиков исправляет ошибочную во всех биографиях датировку времени отъезда Юлии Ивановны — не 1862, а 1863 год, а также указывает более точно места ее последующего проживания (последний факт подтверждается письмами Мусоргского за 1863 год). В лето 1862 года композитор живет не у матери, а в селе Волок у родственников Кушелевых.

были самые дружеские, — но Мусоргский не мог не чувствовать, что петербургский семейный очаг, в котором он столько лет прожил любимцем, рушился, и рушился безвозвратно. Вырывающийся в письме от 10 июня 1863 года почти отчаянный возглас: "Плохи, очень плохи дела!" (столь необычный для эпистолярного стиля композитора) суммирует, думается, все жизненные обстоятельства.

В деловых поездках по Псковской губернии ("которую в своем уезде я знаю напролет", — говорится в одном из писем) композитор досконально знакомится с бытом и нравами помещиков, и крестьян — уже в пореформенную эпоху. Впечатления эти сильно укрепляют и демократизм, и народолюбие будущего автора "Бориса Годунова". Биографы обычно приводят саркастическую характеристику "ретирадной атмосферы" дворянского собрания с междоусобными скандалами и амбициозными воплями об утраченных правах, противопоставляя ей совсем иные оценки: "...крестьяне гораздо способнее помещиков к порядку самоуправления — на сходках они ведут дело прямо к цели и по-своему дельно обсуждают свои интересы" (Письма, 1984; 51). Думается, наиболее многозначительны последующие слова, выделенные их автором: "Это факт утешительный, потому: нашему козырю в масть".

В творческом развитии Мусоргского 1863 год ознаменован существенными сдвигами — подспудное развитие таланта начинает приносить ощутимые результаты. Отброшен "симфонический обет", принятый в угоду Балакиреву и длившийся более двух лет, вновь сочиняется вокальная музыка, композитор увлекается замыслом большой оперы.

Но, быть может, ранее всего "взросление" обнаруживает Мусоргский-критик. В мае 1863 года состоялась премьера оперы "Юдифь" А. Серова, известного до той поры лишь в качестве музыкального писателя и критика. Увлечательность сюжета, острая театральность ситуаций, патетичность и в то же время колоритность музыки — все это обеспечило грандиозный успех оперы. Недостатки музыки были тогда ясны немногим. Премьера состоялась в период непрерывно ухудшавшихся отношений между Серовым и балакиревцами и особенно главой

кружка и Стасовым (здесь примешивалась и личная неприязнь, сменившая былую дружбу). Стасов, вместе с Мусоргским присутствовавший на спектакле, буквально захлебывается от негодования: он обрушивается и на автора, у которого внешние эффекты заменяют правду характеров, и на неистовые восторги публики — таково содержание письма, посланного находящемуся на Кавказе Балакиреву.

Мусоргский пишет свой отчет Балакиреву, по существу — развернутую многостраничную рецензию. Она представляет исключительный интерес для биографа. Прежде всего зрелостью, подлинным профессионализмом суждений — при всем вероятном стремлении не нарушить принятый в кружке в отношении Серова тон. Общая оценка оперы — резко отрицательная, но строго аргументированная, и при этом критик не упускает из виду достоинств, пусть в частностях, пусть в намерениях. Показательна фраза в общей преамбуле: «Во всяком случае „Юдифь“ первая после „Русалки“ серьезно трактованная опера на русской сцене» (здесь и далее: Письма, 1984; 44—51).

Особое значение имеет для нас незримо присутствующий в любой, самой уничтожающей критике позитивный идеал, подразумеваемое, хоть не всегда словесно развертываемое “а как надо”, — ведь в данном случае оно позволяет распознать еще только формирующееся оперное кредо великого реформатора. Среди утверждаемых постулатов:

И необходимая опере центральная идея — ее масштаб и размах: “Сама Юдифь не верна в опере. Юдифь, по смыслу своего поступка, баба хоть куда, с размаха рубит голову Олоферну — к чему ж здесь арфы и нежная идеальная инструментовка? ...идея Юдифи не нежно-женственная, это идея героизма, силы, энергии!”.

И возможность раскрыть психологическое состояние народа (“лежащего в изнеможении на сцене”) без участия хора, средствами одного оркестра: “Мысль заставить хор молчать верна, но Серов не совладал с нею. Идея народа пропадает в оркестре, а если бы он распорядился иначе — вышло бы ново и интересно”. Невольно

вспоминаются созданные через несколько лет оркестровые вступления к "Борису Годунову", к сцене у собора Василия Блаженного (оттуда же), а в зародыше — уже имеющееся начало Сцены в храме из "Эдипа".

И упущенные Серовым возможности воплотить крайние, запредельные состояния человеческой психики: "Какое широкое поле для музыканта пирующей сенсуалист-деспот, как интересно можно было бы обставить в оркестре сцену галлюцинаций. Ничего этого нет — одна пошлая французская мелодрама с вагнеровскими завываниями скрипок". Здесь вновь вспоминается "Борис Годунов": сцена с курантами и замечательная оркестровая тема кошмара Бориса.

И наконец, глубоко философская — революционная для музыкального искусства — художественная идея: *незавершаемость* жизненных процессов, наблюдаемых композитором, и отображение этой незавершаемости в музыке. В ранних сочинениях идея реализуется прежде всего в необычном типе окончания произведения, о чем еще будет сказано. И потому композитор особенно восприимчив к чужим музыкальным образам, как-то созвучным собственной идее: "Самый кончик первого акта прекрасен. Народ проклинаящий, народ свирепеющий в *fugato*, теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил — бессильный, он отдается одному чувству, — какой-нибудь сверхъестественной помощи; резкий переход к *pianissimo* (квинты в басах при этом как-то особенно, мистично звучат); это какая-то торжественная затишь, так и не заканчивающаяся (NB. — Г. Г.), и это прекрасно"¹⁵.

Легко представить себе реакцию Стасова, услышавшего нечто подобное от единомышленника после премьеры, и Балакирева, прочитавшего письмо. И потому — особенно если вспомнить уже известную нам репутацию Мусоргского у "старших" — нас не должен удивлять следующий письменный обмен мнениями, происходящий как раз в те же дни.

¹⁵ Через много лет, беседуя с Ястребцевым об "Юдифи", Римский-Корсаков, которому вряд ли было известно письмо Мусоргского, скажет о "поразительно красивом заключении I акта" (Ястребцев, 1959; 471).

Стасов: "Я совсем один, не с кем говорить... Что мне в Мусоргском, хоть он и был вчера в театре. Ну да, он как будто одно думает со мною, но я не слышал у него ни одной мысли, ни одного слова из настоящей глубины понимания, из глубины захваченной, взволнованной души. Все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный идиот. Я бы вчера его высек. Мне кажется, оставь его без опеки, вынуть его вдруг из сферы, куда Вы насильно его затащили, и пустить его на волю, на свою охоту, на свои вкусы, он скоро зарос бы травой и дерном, как все. У него ничего нет внутри".

Балакирев (в ответном письме): "Пожалуйста, пишите ко мне, у меня никого, кроме Вас, нет. Кюи я не считаю, он талант, но не человек в общественном смысле, Мусоргский почти идиот" (Балакирев — Стасов, 1970; 203, 212).

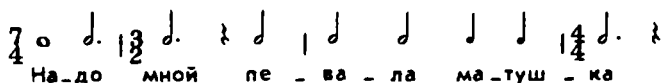
Внимание биографов, комментирующих этот эпизод, обычно направлено на определение "идиот", — употребленное людьми, казалось бы близко знавшими Мусоргского, оно сегодня естественно вызывает по меньшей мере недоумение. Но примем во внимание, что слово "идиот" в лексике человека прошлого века было более многозначным: идиот — безумный, блаженный, не от мира сего (вспомним героя романа Достоевского). Если говорить об общей оценке, то она изменилась прежде всего у Стасова (чье письмо явно написано под горячую руку); что же касается Балакирева, то его скептическое отношение к интеллекту Мусоргского (отнюдь не исключавшее чувства симпатии) со временем как-то смягчается, мало меняясь в своей сути...

Вокальные сочинения 1863—1864 годов обнаруживают стремительное расширение диапазона: Мусоргского увлекают многие и разные темы, он ищет для их воплощения нестандартные жанровые и композиционные решения. Путь к собственной индивидуальной манере выражения не гладок, извилист: удачи чаще всего приходятся на отдельные слагаемые художественного целого — хотя есть и счастливые исключения! Частных удач много, и, главное, они встречаются решительно всюду, начиная от непривычного, нетривиального оттенка лирического чувства, уловленного в поэтическом тексте, и кончая впервые найденным экспрессивным ладовым оборотом или типом соотношения голосов. Именно такие открытия, накапливаясь, формируют основу, некий фундамент, на котором в недалеком будущем окончательно сложится зрелый стиль.



Социальная тема, едва угадывавшаяся в "музыкальном рассказе" "Листья шумели уныло", обретает большую определенность — прежде всего определенность персонажа, которого рисует автор. Свои намерения в "Песне старца" Мусоргский раскрывает в письме к Кюи: "Содержание слов Гёте — Нищий... нищий мою музыку может петь без зазрения совести, — я так думаю" (Письма, 1984; 53). Здесь композитор впервые находит неотъемлемо входящую в его образный мир краску — интонацию смирения, смиренной просьбы.

Еще большая отчетливость социальной темы и в то же время *национальная* определенность персонажа — в "Калистрате", первом обращении композитора к Некрасову и одной из наиболее ярких песен раннего периода. Герой обретает точные приметы: это обездоленный, разоренный крестьянин из русской уже пореформенной деревни. Важную грань замысла раскрывает надпись в автографе: "Этюд в народном стиле". И действительно, вдохновленный столь близким народной поэзии некрасовским стихом, композитор широко, как никогда до сих пор, опирается на крестьянский фольклор (что замечено давно: Келдыш, 1940; 209—211).

Широкий свободный распев и песня, связанная с движением, — таковы ориентиры Мусоргского. И если вступительное повествование композитор разворачивает из одной начальной фразы текста с помощью унисонно-подголосочного изложения и нерегулярного, неповторяющегося ритма (длительностями показан обобщенный слоговой ритм)¹⁶:



¹⁶ Слоговой ритм (термин, широко используемый в фольклористике) — ритм, образуемый соотношением длительностей, соответствующих слогам текста. В случаях внутрислогового распева учитывается суммарная длительность звуков, приходящихся на данный слог:

например  записывается как  Слоговой ритм — обобщенная форма связи текста и напева (вариант термина — мелодико-текстовый, мелодико-стиховой ритм).

то для основной темы использована, по-видимому, собственная версия народной мелодии подвижной песни, услышанной на родной Псковщине (Ястребцев, 1959; 281). Оригинальность трактовки народной мелодии заключается в том, что ее оживленно-уравновешенные ритм и рисунок, несущие в себе отчетливый отпечаток хороводного "хождения" или небыстрого танца, сочетаются — при изложении темы — с явной фактурой колыбельной:

3 Спокойно [Tranquillo]

Бу - дешь счаст - лив, Ка - ли - стра -

- туш - ка! Бу - дешь жить ты...

при - пе - ва - ю - чи,

Подобная жанровая двуплановость, кстати, нередкая у Мусоргского (Дурандина, 1985; 43), открывает широкие возможности последующего варьирования. Усиление моторно-динамического начала в сопровождении, ритмо-синтаксическое "рассогласование" партии фортепиано, повторяющей тему, с вокальной партией, дающей ее фрагменты, целая палитра исполнительских указаний и, что самое важное, совсем иной по смыслу текст, положенный на те же интонации (см. пример 13), — все это помогает раскрыть иронический тон стихотворения, передать самоиронию героя песни.

Образам героики, несокрушимой воли, так же как стихийной мощи, принадлежит заметное место в сочинениях данной поры. Первенец здесь — "Царь Саул" на текст Байрона, вызывавший в свое время восторги Стасова. Троекратное обращение царя-воина перед решающей, кровавой битвой развернуто, по существу, в оперную "арию действия". Стремясь к широте масштабов, композитор отказывается от строфичности/куплетности с ее непременно тематическим повтором, — он впервые (как часто приходится повторять это слово!) строит безрепризную сквозную форму, предвещающую его знаменитые оперные монологи. Мелодия лишена ощутимой национальной окраски, ее призывно-утверждающие па-

тетические интонации заимствуются в основном из звукового мира западноевропейской оперы и оратории героического склада; зато значительны и разнообразны находки в партии фортепиано. Е. Дурандина выделяет первую редакцию (Дурандина, 1985; 76—77), однако, на мой взгляд, гораздо ярче вторая редакция, более компактная и композиционно цельная.

Великолепно тембровое чутье Мусоргского, слышавшего медь — боевую фанфару — в фортепианном звучании малого мажорного квинтсектаккорда; сопоставление же двух аккордов в тритоновом соотношении предвещает иную медь — кремлевских колоколов из Сцены коронации царя Бориса (пример 4а). Впечатляет и ладовое открытие — безжалостные тираты басов, вводящие, по-видимому, впервые в русскую музыкальную классику гамму тон-полутон (пример 4б); лишь через несколько лет Римский-Корсаков использует подобную гамму в музыкальной картине "Садко" (пример 4в), о чем он сообщает в письме к другу, но совсем с иной выразительной целью, которую очень точно определил Мусоргский в ответном письме: "...Гамма влечения Садко в подводное царство очень оригинальна в гармоническом отношении, довольно свирепа и носит сильный фантастический колорит" (Письма, 1984; 76)¹⁷:



¹⁷ Пример 4в заимствуется из письма Римского-Корсакова Мусоргскому 1867 года (Римский-Корсаков, 1963; 192—193).

Довольно скоро [Allegro]

Мусоргский

Римский-Корсаков

Могучая природная стихия, сумрачная и неукротимая, за которой явственно прорисовывается национальный характер, — таков замысел песни "Дуют ветры, дуют буйные". Композитор отбрасывает последние три строфы стихотворения Кольцова, где речь идет о "душе-девице", стремясь выдержать песню в едином, преимущественно эпическом ключе. Мелодия крайних разделов — размашисто широкая и в то же время с длительно выпеваемыми опорами — приближается по типу к молодецким, "разбойничьим", сольным протяжным песням (их немало вывез Балакирев из фольклорной поездки по Волге в 1860 году). Существенна в создании художественного целого, как и в других вокальных пьесах этой

поры, роль сопровождения. Тяжелые аккордовые раскачки и секундовые сдвиги (кучкистские бестерцовые трезвучия!), ритмическая дробность, оттеняющая неспешность мелодии, — все способствует впечатлению расходящейся стихийной силы:

5 Не слишком скоро - с силою [Non troppo vivo, energico]

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Верхняя система — вокальная линия в басовом регистре с нотами и слогами «Ду - ют вет - ры, вет - ры». Вторая и третья системы — фортепиано, включающие правую и левую руки с аккордами и мелодическими линиями. Динамика обозначена как *f*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Верхняя система — вокальная линия с нотами и слогом «буй - ны - е;». Вторая и третья системы — фортепиано, включающие правую и левую руки с аккордами и мелодическими линиями. Динамика обозначена как *ff* и *sf*.

хо - дят ту - чи,

f f f sf ff

Не случайно именно с сопровождением бесспорна интонационная связь хора "Расходилась, разгулялась" из "Бориса Годунова", отмеченная в общей форме еще Каратыгиным.

В целом несколько неровная, недостаточно цельная песня содержит подлинные открытия — для себя, для собственного стиля! — в сфере народной музыкальной лексики. Обаятельны в своей трогательной печали мелодическая фраза из среднего раздела и, что не менее важно, ее одновременно звучащие варианты-подголоски в среднем и нижнем голосе, — они вспомнятся композитору, вероятно, десятилетием позже при создании второго, "колыбельного" раздела "Трепака" из "Песен и плясок смерти"¹⁸:

"Дуют ветры"

[Не слишком скоро] Вдвое медленнее

6 а

Во сырой во - мгле, за ту - ма - на - ми.

p p

¹⁸ Мелодическая фраза войдет также в певучую "тему судьбы" из Гадания Марфы в "Хованщине".

6 *Andante tranquillo* "Трепак"

p

Спи, мой дру - жок, мужи - чок счаст -

pp

più mosso *rallent.*

- ли - вый,

mf sf

Не оставляет Мусоргский и уже испытанный им жанр "русской песни", сочинив на слова Кольцова "Много есть у меня теремов и садов". Произведение отличается от распространенных в быту разновидностей объективный тон — тон праздничного и слегка торжественного повествования, а лежащая в основе мелострока выделяется широтой и протяженностью. Но самое примечательное здесь, на мой взгляд, заключено в общей композиционной идее: последняя строфа стихотворения превращена в самостоятельный раздел, меняющий общий тон на задумчиво-лирический, с чертами ноктюрна-колыбельной и мягким ритмическим колыханием (замедление темпа, одноименный минор). Так возникают два самостоятельных и несходных по характеру раздела (та же идея — еще в раннем романсе "Что вам слова любви?"), а отсюда прямой путь к контрастной двухчастности "Забытого" и "Трепака", соединяющей — в пределах вокальной пьесы — прежде несоединимое.

Значительны завоевания в жанре лирического романса; автобиографические импульсы творчества здесь раскрываются посвящениями: романс "Но если бы с тобою я встретиться могла" и фантазия "Ночь" посвящены Надежде Петровне Опочининой. Уже говорилось о "закрытости" для биографа — ввиду отсутствия документов — истории взаимоотношений композитора и любимой им женщины. Возможны лишь догадки. Судя по произведениям середины 60-х годов, это время — кульминация пылкого и глубокого чувства.

Именно в таком ключе и сочинен романс на стихи В. Курочкина "Но если бы с тобою я встретиться могла". Невыработанность индивидуального стиля заставляет композитора обращаться к средствам, далеким его художественной натуре. Отсюда — некоторая мелодраматичность, особенно в кульминации ("Мы разошлись навек"), и столь же в зрелые годы несвойственная цепь экспрессивных задержаний в секвенциях, несколько неожиданно напоминающая — по верному наблюдению исследователя — стиль Чайковского (Келдыш, 1933; 17).

Наибольшую ценность представляет рефрен (пример 7а). Повторяющиеся слова стихотворного припева музыкально прочтены удивительно тонко: в них слышится и затаенное желание новой встречи, и робкая светлая надежда на ее осуществление. Насколько более плоским, традиционно однолинейным кажется музыкальное решение Даргомыжского при обращении к тому же тексту ("Расстались гордо мы")!

7а Не очень скоро Мусоргский

Но е_сли бы с_то_бо_ю я встре_титься мог_ла.

Даргомыжский

[Moderato]

но е-ли бысто бою я встре-титься мог -

ad lib. rallent.

- ла! Ах, ес-ли бы хоть встре-титься мог - ла!

Не случайно, осознавая значение рефрена для смысла произведения (текст рефрена вынесен в заголовок — в отличие от Даргомыжского), Мусоргский выстраивает форму рондо (г а г b г), редкую в его музыке.

В целом же в романсе на слова Курочкина композитор безусловно соприкасается с лучшими образцами любовной лирики своего предшественника, Даргомыжского; зато в фантазии "Ночь" на пушкинские стихи он ставит перед собой совершенно новую задачу. Это романс-ноктюрн, где ночная тишина и прохлада, ночной сумрак таят таинственно-неясные шорохи, звуки и голоса — реальные и воображаемые. Мусоргский вносит существенные поправки в текст, но они его не удовлетворяют, и он создает вторую версию — уже свободную обработку стихотворения Пушкина (мы вернемся к "Ночи" далее).

Красочное богатство романтической гармонии невольно заставляет проводить параллели; они прежде всего ведут к Листу. Но согласно воспоминаниям Римского-Корсакова, подтверждаемым иными источниками, период увлеченности Листом в кружке начинается в 1866

году (в 1861—1862 годы он еще считался "изломанным и извращенным в музыкальном отношении"). Тогда возникает вопрос — не опережает ли Мусоргский в поисках новаторских ориентиров своих товарищей?

Главное выразительное средство — непосредственные сопоставления тональностей и аккордов: и в любимых романтиками большетерцовых шагах от тональной оси (D-dur — Fis-dur — пример 8а — D-dur — В-dur), и в малосекундовых секвентных "погружениях" (G-dur — Ges-dur в первой редакции, G-dur — Fis-dur во второй):

8а [Медленно]

И мнит - ся, шеп - чешь ты.

pp

Тво - и сло - ва,

pp

6 [Медленно] *p*

Во тьме ночной,

в пол - ноч - ный час,

Мягко диссонирующая и словно обволакивающая аккордика намного опережает уровень гармонического мышления своего времени; субдоминантовые квартовые септаккорды (с заменной квартой) медленно разрешаются в доминантноаккорды — отсюда протягиваются нити к искусству импрессионистов.

Романс-монолог с уже откристаллизовавшейся для этой разновидности у Мусоргского свободной безрепризной трехчастной формой (АВС) — одна из художественных вершин раннего периода. Показательно, что именно "Ночь" и "Калистрат" избрал Римский-Корсаков в качестве примеров для своего широко известного суждения о двух сторонах, двух направлениях, которые он усматривал в творчестве своего товарища, — "идеального" и "реального" (Летопись, 1955; 45).

По возвращении из деревни в Петербург осенью 1863 года Мусоргский осуществляет вынужденное затрудненными материальными обстоятельствами намерение — подыскивает себе службу. В декабре он зачислен в Главное инженерное управление военного ведомства в чине коллежского секретаря (третий чин от конца из двенадцати, установленных табелью о рангах); в январе следующего года назначен "помощником столоначальника казарменного отделения" (Труды и дни, 1963; 113). Пятилетие вольной жизни закончилось; композитор впрягается в ярмо, которое он обречен был тянуть почти до конца своих дней...

Мусоргский не стал жить в петербургской квартире брата, — вместе с несколькими товарищами, под воздействием повсеместно читаемого тогда романа Чернышевского "Что делать?", он поселяется в общей квартире, названной ими "коммуной". Для композитора такое решение было, думается, значительно более органичным, более отвечающим внутренним потребностям, чем только лишь следствием увлеченности идеями романа. Огромный интерес к людям, умение интеллектуально и духовно обогащаться в процессе бесед и встреч, способность быстро привязываться, "прикипать душой", неугасающая долгие годы жажда тесного *дружеского общения* и притом равнодушие к бытовым удобствам, — все это доминантные свойства натуры. В истории отечественного, а быть может, и мирового искусства новейшего времени вряд ли отыщется столь компанейски-"общежительный" художник! Ведь впереди — совместное проживание с Римским-Корсаковым, а затем с поэтом А. Голенищевым-Кутузовым — и не в их семьях, а в совместно по-холостяцки нанимаемых квартирах.

В "коммуне" Мусоргский жил вместе с братьями Логиновыми — Вячеславом, Леонидом и Петром, Николаем Лобковским и Николаем Левашовым. Наши сведения об окружении композитора скудны: известно, что Левашов был товарищем еще по Школе гвардейских подпрапорщиков и дружеские отношения сохранялись позже — ему посвящено *Kinderscherz* (1859); Вячеслав Логинов, по-видимому, серьезно интересовался музыкой и в известной мере владел фортепиано — на предло-

женную им одноголосную тему Мусоргский написал пьесе "Дума", ему же посвящена песня "Дуют ветры". Зато о "коммуне" увлеченно рассказал в биографии Мусоргского Стасов, охарактеризовав ее членов так: "Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то что многие из них состояли на службе в сенате или министерствах". Критик описывает и устройство самой коллективной жизни: «У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате... и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить, наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из опер. Таких маленьких товарищеских „сожитий“ было тогда немало в Петербурге, а может быть, и в остальной России».

Заключительные строки звучат почти гимнически, они в равной мере раскрывают собственные гражданские симпатии критика: «...Те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского — в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое“ и „несправедливое“, на „хорошее“ и „дурное“, которому он уже никогда впоследствии не изменял» (Стасов, 1952б; 173).

Стасов, вероятно, прав, подчеркивая значение прожитых в "коммуне" лет для окончательного формирования человека и музыканта. Но, располагая сегодня неизмеримо большими сведениями и документами, мы можем более полно представить источники мировоззрения, нравственных критериев и собственно художественных идей композитора. Они — и в нестирающихся впечатлениях деревенского детства; и в непосредственных наблюдениях над жизнью, людьми, их речью; и в прочитанных книгах — их и до 1863 года было немало. И наконец, во

встречах и знакомствах со многими интереснейшими современниками.

Любопытный факт: в Автобиографической записке, рассчитанной, правда, на зарубежного читателя и освещающей более творчество, чем обстоятельства жизни, о "коммуне" не упоминается вовсе. Сам же процесс развития очерчен несколько по-иному в сравнении со стасовской биографией: "Сближение... с талантливым кружком музыкантов, постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов, каковы Владимир Ламанский, Тургенев, Костомаров, Григорович, Кавелин, Писемский, Шевченко и другие, особенно возбудило мозговую деятельность молодого композитора и дало ей серьезное, строго научное направление. Результатом этого счастливого сближения был целый ряд музыкальных композиций из народной русской жизни" (Письма и документы, 1932; 422).

Степень близости с названными Мусоргским литераторами и учеными была весьма различной (в этом плане дружба с В. Никольским и В. Ламанским несопоставима, например, со знакомством с Тургеневым), но учитывать реальность воздействия каждого необходимо.

Мусоргский как личность и художник принадлежал эпохе 60-х годов — эпохе замечательного подъема общественных сил. Его отличают конкретные приметы мировоззрения шестидесятников — убеждение в неразрывной связи времен, а потому глубокий интерес к прошлому, разъясняющему настоящее, интерес и уважение к науке вообще, особенно же к естественным наукам (Рахманова, 1989; 178). Добавим сюда еще столь важное для художественного мира композитора — и не менее свойственное эпохе — обостренное чувство сострадания, порожденное социальными неурядицами пореформенной России, — сострадания разоренным, голодным, обделенным судьбой, слабым, больным и убогим. И хотя темы, диктуемые этим чувством, сближают Мусоргского с живописцами и литераторами его времени, в частности с так называемыми бытописателями-народниками, сила и глубина запечатления ставят его здесь вровень с Гоголем и Достоевским.

Жизнь в "коммуне" прекратилась по обстоятельствам и драматическим, и в то же время типическим для биографии художника: неупорядоченность быта, питания, неумеренные дружеские застолья привели к серьезному заболеванию, угрожала белая горячка (*delirium tremens*). Жена брата, проявив настойчивость и не без сопротивления композитора, уговорила его переехать в свою семью, где он и прожил до середины 1868 года.

С "коммунарскими" годами связано сочинение оперы по "Саламбо" Флобера, — сам замысел родился в процессе совместного, с товарищами, чтения романа. Мусоргского увлек восточный колорит, с великолепным мастерством воссозданный писателем, и героико-трагический образ Мато, предводителя восставших против Карфагена рабов и военных наемников (в первых автографах 1863 года опера еще называется "Ливиец"). Но в процессе работы творческий интерес смещается в сторону развернутых народных сцен: композитора вновь, как и при сочинении "Эдипа", влекут к себе крайние состояния большой массы людей — состояния смятения, мистического ужаса, всеобщей скорби¹⁹.

Опера осталась незавершенной — ее последние автографы датированы летом 1866 года. Выдвигаются разные версии причин, воспрепятствовавших окончанию сочинения. Согласно воспоминаниям Н. Компанейского, сам композитор в 70-е годы в качестве причины указывал на недостойное отображение "карфагенского" Востока (Компанейский, 1989; 126). Вспоминая язвительные замечания Мусоргского в адрес серовской "Юдифи" — он подметил допущенные там музыкально-исторические несообразности (древние евреи "валяют без церемонии католические органные секунды... тогда как об органе они понятия не имели"), — мы должны признать весомость указанного мотива в глазах композитора.

С сочинением в 1865 году "Колыбельной" на слова А. Островского из драмы "Воевода" композитор вступает в пору творческой зрелости; в ближайшие два года соз-

¹⁹ "Саламбо" будет посвящен особый раздел в одной из последующих глав.

дается целая серия вокальных шедевров, открывающих для русской музыки новый, еще ей неизвестный мир. Но считать 1865 год окончательным рубежом было бы опрометчиво. В том же году за несколько месяцев до "Колыбельной" появляются произведения, еще далекие от совершенства. Это и романс "Молитва" на слова Лермонтова, в котором художественные намерения автора — он посвящен недомагавшей матери — реализовались главным образом в общем проникновенном тоне, и явная неудача в "опыте речитатива" "Отверженная" (характерная для Мусоргского периода становления стиля деталь — наивно "роковая" тритоновая интонация на слове "разврат"). Композитор пишет также четыре фортепианные миниатюры, в которых лишь отдельные, редкие штрихи напоминают присущую автору художественную манеру.

В свое время Стасов недоумевал по поводу посвящения двух достаточно бледных пьес "Из воспоминаний детства" ("Няня и я", "Первое наказание") памяти горячо любимой и недавно скончавшейся матери. Критик дал свое объяснение: композитор, зная истинную цену своим вещам (вторая пьеса даже брошена неоконченной), тем не менее дорожил ими как первенцами на новом пути, на который он только-только вступил, — пути "жизненного реализма". Важнейшее же свойство "жизненного реализма" — как его представлял себе Стасов — есть "изображение посредством музыкальных форм пережитого и виденного им самим в продолжение своей собственной жизни..." (Стасов, 1952б; 178).

Выскажем несколько иное предположение. Жизненные импульсы-впечатления, столь необходимые Мусоргскому в качестве исходного момента творчества, очевидны во всех пьесах, — они зафиксированы в программных подзаголовках, порою предельно конкретных ("Няня запирает меня в темную комнату"). Но импульсы, видимо, не смогли прорасти в собственно музыкальные видения, угаснув на уровне названий пьес, — они еще не породили индивидуально-неповторимые темы, новаторские ладогармонические и конструктивные решения. Это удастся двумя годами позже, летом 1867 года, когда в



М. П. Мусоргский (1865)

кратчайшие сроки, подобно мгновенно кристаллизующемуся насыщенному раствору, из-под пера художника выходят две партитуры: "Intermezzo in modo classico" (оно исполнялось впоследствии композитором на фортепиано под программным названием "Тяжелой дорогой по снежным сугробам") и музыкальная картина "Иванова ночь на Лысой горе". Именно в этих сочинениях и рождается самобытный инструментальный стиль художника.

* * *

Процесс становления композиторского таланта запечатлен в ранних сочинениях, набросках и неосуществленных планах и потому вполне обозрим, доступен исследованию (хотя далеко не столь очевиден, как это кажется поверхностному взгляду). Однако глубинные стимулы, движущие силы процесса от нас скрыты, и мы можем лишь догадываться о том, какова роль здесь, скажем, общей атмосферы эпохи (предреформенная и послереформенная Россия); обширного круга приятелей и знакомых среди ученых, литераторов, художников, товарищей по службе; друзей из балакиревского кружка с их возвышенными художественными идеалами, музыкальными кумирами, коллективными стилистическими находками; наконец, собственной личности с индивидуальными чертами характера и чисто музыкантскими склонностями. Кто возьмется измерить вес и соотношение этих и многих других, быть может не принимаемых в расчет, но влиятельных факторов в постепенном созревании музыканта-творца? Поэтому сегодня, думается, мы можем лишь пунктиром прочертить вероятный путь композитора к зрелости, пытаясь рассмотреть за имеющейся в нашем распоряжении фактической "канвой" суть того, что в действительности происходило с Мусоргским.

В середине 60-х годов контраст — прежде всего избираемых тем, художественных задач — едва ли не максимален для композитора. Вспомним камерное вокальное творчество: первый опыт введения лирической прозы в русское искусство (Васина-Гроссман, 1979; 29) — фантазия "Ночь" "по мотивам Пушкина" (как мы бы сказали сейчас) соседствует с социально-ироническим "этюдом в

народном стиле” — некрасовским “Калистратом”, а байроновская возвышенная героика “Царя Саула”, трактованная в оперно-ораториальном ключе, — с граждански заостренным чувством сострадания “падшей женщине” в “Отверженной”, но также и с легкой грустью, приправленной кокетством, в романсе “Малютка” (“Ах, зачем твои глазки порою”). Начав, как и большинство композиторов его времени, с опытов музицирования, близких сфере городского быта, — “русская песня”, несложный лирический романс, танец или “альбомная” лирическая миниатюра типа “песни без слов”, — Мусоргский в отдельных вещах сохраняет связь с этой сферой вплоть до 1866 года, о чем свидетельствует последний из названных романсов²⁰.


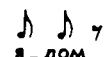
Главное, однако, заключается в расширении музыкального кругозора, — появляются все новые и новые художественные ориентиры: Глинка, Бетховен, Даргомыжский, Шуман, позже Лист, осваиваются жанры классической и романтической музыки. Пробуя, испытывая в процессе сочинения очень многое из того, что уже было найдено его предшественниками, Мусоргский постепенно и, вероятно, во многом (но не всегда!) интуитивно нащупывает приемы, выразительные средства, способы конструирования формы, жанровые разновидности, которые наиболее соответствуют его художественным устремлениям, свойствам его музыкальной натуры.


В вокальной музыке композитор начинает с обобщенного, недетализированного распевания текста, сохраняя ритмическую формулу, отражающую ритмику стиха (силлабический принцип звук-слог); в синтаксисе он тяготеет к периодичности, в композиции — к варьированной строфичности, которая нередко оформляется в виде репризной трехчастности.

В последующем Мусоргский в какой-то части сочинений сохраняет эти принципы (назовем хотя бы Песню Варлаама и “Трепак”), а в “народных картинках” извлекает неслыханную дотоле экспрессию из настойчивых повторов найденной ритмоформулы (“Светик Савишна”, “Сиротка”, “Озорник”). Но наряду с данной тенденцией

²⁰ В фортепианной музыке связи сохраняются до самого конца: “Une larme” (“Слеза”) и “Meditation” (“Размышление”) датируются 1880 годом.

и наперекор ей у раннего Мусоргского формируется иная, более для него показательная. Это путь *к прозе* — в широком смысле слова, к речевой интонации, к свободному течению мысли, не связанной ни с четким членением на равномерные отрезки, ни со строфической повторностью и репризным замыканием; это путь к знаменитым оперным монологам — Бориса и Пимена, Досифея в "Хованщине".

Важный этап такого пути — поиски средств выделения, обособления *слова*, особо важного в тексте, а также способов его вокального "произнесения". Наряду с уже известными, использовавшимися Глинкой и Даргомыжским приемами, вроде разрывов стихотворной строки паузами, ритмического укрупнения ударного слога или интонирования с помощью широкого скачка, Мусоргский находит приемы и более индивидуальные. Такова обнаруженная им "говорность" ритмической фигуры дробления сильной или относительно сильной доли. В романсе "Что вам слова любви" это лишь выразительная деталь — вариант обычного мягкого "женского" окончания строки: вместо  почти речевое 

Аналогична ритмоинтонация, появляющаяся в окончании "Песни старца":  (о типичности ее для

Мусоргского см.: Дурандина, 1985; 58). "В Молитве" же ритмоинтонация устойчиво повторяется в концовках фраз:

Очень рано возникает стремление придать экспрессию отдельному слову с помощью гармонии — важнейшего средства в будущем (вспомним, к примеру, внезапную дезальтерацию — хроматический сдвиг, обрывающий течение мысли на вскрике отчаяния "имя Бориса" в конце монолога II действия). На первых порах в ход идет то, что уже привычно и "на слуху": типичный "оперный" уменьшенный септаккорд — или его модификация, уменьшенное трезвучие — призван окрасить в беспросветные тона слова "тучей *грозною*", "тучей *мрачною*" ("Где ты, звездочка" I, II²¹) либо сообщить загадочную неопределенность концовке раздела с помощью "брошенных" диссонансов ("Веселый час" II, "Дуют ветры").

²¹ Римские цифры означают здесь и далее первую и вторую версии.

Но уже в "Саламбо", в сцене похищения заинфа (2-я картина II действия) уменьшенный септаккорд возникает лишь как мимолетное дополнение к тремолирующей терции — и звучит отнюдь не банально. Еще своеобразнее дан здесь же момент окончательного пробуждения спящей Саламбо: состояние дремоты, неги, воплощенное через медлительную фигурацию и романтическую гармонию (II₇ на D басу), внезапно прерывается резким большетерцовым сдвигом C-dur—E-dur, сообщающим — вместе со *sf* — требовательность и категоричность возгласу-вопросу "Кто ты?":

Средняя скорость [Allegretto]

9а Саламбо

Сквозь сон Громче

Кто там? Кто там? За - чем ты

Значительно медленнее

[Molto meno mosso]

Прежний темп

Пробуждается [Tempo I]

С. 43

здесь! Кто ты?

Мато *pp*

Са - лам - бо, див - на - я!

Значительно медленнее

[Molto meno mosso]

Прежний темп

[Tempo I]

43

pp *sf*

В начале той же картины молитвенное обращение Саламбо к богине — "Танита!" — приобретает характер озарения благодаря хроматической плавности ведения верхнего голоса и в то же время красочному контрасту мажорного трезвучия и малого мажорного септаккорда, звучащего уменьшенной квартой ниже (сопоставление As — E):

Саламбо
Медленно [Andante]
На коленях *[p]*

6 4

Та - ни - та!

К те - бе с моль -



Различными путями Мусоргский идет к аperiodичности структуры, отказываясь также от четкой и равномерной цезурности. Показательный опыт — романс "Но если бы с тобою..." Эмоциональный контраст рефрена (невысказанность, затаенность) и эпизодов (страстность, патетичность излиятий чувства) подкреплён синтаксически: четырехтактному рефрену, воспроизводящему строение стихов (две строки — два двутакта; см. пример 7а), противостоят нерасчлененные, произвольно "раздвигающие" стихотворные строки эпизоды (10 т.; 16 т.). Другой путь, намечаемый композитором в ранних сочинениях и широко используемый впоследствии в "Борисе" и "Хованщине", заключается в различной синтаксической организации вокальной партии и сопровождения. Контрапунктирующий голос, ровными восьмыми звучащий в сопровождении (в отличие от традиционной "гитарной" гармонической фигурации в нем преобладает гаммообразность), нередко ярко тематичен и большей частью четко структурирован, тогда как ритмически укрупненная вокальная партия основана на иных принципах. А в результате — несовпадение цезур в двух самостоятельных пластах и впечатление слитности, "сплошного потока". Эпизодически используемый в "Калистрате", этот прием едва ли не определяет сущность стихийно-"разбойничьего" музыкального образа крайних разделов песни "Дуют ветры" (см. в примере 5 скобки в сопровождении).

Одна из загадок гения зрелого Мусоргского — поразительная интонационная концентрированность, казалось бы, чисто декламационных, идущих от речи мелодий, отдельных фраз, о чем свидетельствует их прочная запоминаемость. В памяти внимательного слушателя "Бориса Годунова" сразу возникают конкретные *мелодические* очертания знаменитых "Митюх, а Митюх, чего орем?", "Скорбит душа!" или "Достиг я высшей власти". Хотя фразы эти больше не возвращаются, не участвуют в дальнейшем развитии, они несут определенную *тематическую* нагрузку.

Поиски в данном направлении начинаются очень рано. Вспомним хотя бы романс "Отчего, скажи, душа-девица" (1858): не уловленная ли здесь впервые, пусть пока в некоторых деталях, речевая естественность пропевания текста была причиной особой симпатии композитора к романсу даже во второй половине 60-х годов?²² Есть отдельные находки и в других произведениях. Но "целостные" удачи еще отсутствуют и в 1865 году. Наглядный пример тому — "Отверженная" на слова Ив. Г. М. (Гольц-Миллера?), где основная задача подчеркнута с помощью подзаголовка ("Опыт речитатива"). Очевидно намерение автора передать услышанные им в тексте различные эмоциональные оттенки речи — уговаривающей, патетически-"восклицательной", возвышенно-утверждающей. Мусоргский маскирует лежащую в основе периодичность-двухтактность, отсюда — свобода "дыхания" фразы. Однако главное — найти интонации, близкие речевым, и в то же время мелодически яркие, рельефные — пока еще не удается. Быть может, поэтому возникает ощущение известной бесформенности, расплывчатости в использованной автором сквозной нестрофической композиции — несмотря на репризное замыкание.

Видимо, стремясь найти дополнительные — в условиях декламационности вокальной партии — опоры воз-

²² Не случайно романс присутствует в самых разных вариантах плана неосуществленного издания песен и романсов, созданных, главным образом, в 1866—1867 годах (планы приведены: Левашев, 1989; 35).

водимым музыкальным конструкциям, Мусоргский интересно экспериментирует. Так, в упоминавшейся уже "Молитве" тема фортепианного вступления, точнее ее гармония (с нестандартным тритоновым чередованием VI низкой и DD — пример 10), выступает в качестве своеобразного цементирующего рефрена сквозной нестрофической формы, — этой гармонической последовательностью начинаются разделы композиции²³:

10 Медленно [Andante]

Вст.	A	B	C	D
Г	Г ₁	Г ₂	С	Г/Г
4т. + 3т.	5т. + 13т.	4т. + 6т.	18т.	4т. + 8т.

Частичным итогом разнонаправленных поисков раннего периода выступает лирическая "Ночь" (попытки воплотить героику, народную стихию, иронию в социальной теме, Восток еще ждут своего продолжения). И сквозная безрепризная композиция, и идущий за текстом синтаксис, свободный не только от мелодико-тематических, но и от ритмических повторов, а потому перемещающий внимание слушателя на слово, и красочность непосредственных гармонических сопоставлений — все эти важные средства формирующегося стиля служат созданию оригинального и высокохудожественного образа.

Трактовка пушкинского текста приоткрывает нечто сугубо индивидуальное в творческой манере композитора — его нерасположенность к "чистой", субъективной лирике. Чрезвычайно показательна смена ракурса, на первый взгляд как будто не столь уж значительная: фокус

²³ В схеме Г — рефренное ядро-тема вступления к романсу; Г/Г — его транспонированное проведение (романс начинается в b-moll, а заканчивается в Es-dur).

перемещается с "себя", с любовных мечтаний самого лирического героя, на "нее", на возникающую в воображении героиню, на звук ее слов, на завораживающую атмосферу волшебной ночи. А отсюда — переработка гениальных пушкинских стихов в собственную прозу, разумеется, не поднимающуюся до пушкинского уровня, что являлось отнюдь не "дерзостью варвара" (как казалось несколькими годами позже критикам либретто "Бориса Годунова"), а непреодолимой потребностью воплотить и в романсе и в опере свой замысел²⁴. Отсюда — исключение в той же второй редакции строк о "печальной свече", горящей "близ ложа моего" (деталь, к "ней" не имеющая отношения), а также использование богатейшего арсенала гармонически-фактурных средств скорее красочного, чем экспрессивного характера (Васина-Гроссман, 1979; 27—28).


Таким образом, Мусоргский в "Ночи" предстает творцом, не склонным говорить *впрямую* о себе, о сугубо личном, интимном, что так естественно было бы для художника иного, чисто лирического дарования...

Будучи уже зрелым художником, Мусоргский со вниманием относился к своим ранним вокальным сочинениям. О том свидетельствует и издание некоторых из них, подготовленное автором ("Отчего, скажи", "Царь Саул" II, "Ночь" II, "Спи, усни, крестьянский сын" II), и составление композитором большого сборника, предназначенного для печати, под названием "Юные годы". В него вошли 17 романсов и песен и один дуэт, написанные в период с 1857 по январь 1866 года, то есть практически все сочиненное в этой области, за исключением романса 1858 года на немецкий текст "Meines Herzens Sehnsucht" ("Желание сердца").

²⁴ Показательно уже начало: у Пушкина — "Мой голос для тебя и ласковый, и томный", у Мусоргского — "Твой образ ласковый так полн очарования"; и далее: Пушкин — "Мои стихи, сливаясь и журча, текут", Мусоргский — "И мнится, шепчешь ты. Твои слова, сливаясь и журча чистой струйкой".

Иное дело инструментальная музыка. Мусоргский упоминает в письмах (преимущественно к Балакиреву) о различных пьесах гораздо чаще, чем о романсах и песнях, но главным образом в плане отчетов о сделанном. Многие здесь не доведено до конца, многое затерялось; издано же при жизни композитора, включая рубежное "Intermezzo in modo classico", всего три фортепианные вещи, да и среди них о публикации самой ранней, "Подпрапорщик-польки", Мусоргский впоследствии сожалел. Такая сдержанность, а порою и равнодушие к собственным опытам объяснима, на мой взгляд, затрудненностью поисков собственной художественной манеры в данной сфере — в сравнении с вокальной и хоровой. Здесь более очевиден учебный характер многих творческих начинаний.

Можно весьма условно разграничить два направления, в которых действует молодой композитор: с одной стороны, он пытается создать нечто серьезное, "дельное", как говаривал Балакирев, то есть симфоническое, с другой стороны — он сочиняет фортепианные миниатюры, возникшие как бы невзначай, по разным поводам.

И в том, и в другом из этих направлений, если иметь в виду целостные произведения, — удач крайне мало. Единственное известное нам у Мусоргского сонатное *allegro*, I часть сонаты C-dur, несмотря на симпатичное унисонно-плавное начало, сразу очерчивающее параллельно-переменный лад, в целом достаточно бледно, маловыразительно, может быть, именно потому, что композитор пишет сонату по классическим канонам. Здесь и контрастная побочная партия, транспонируемая, как положено, в близкую тональность в репризе, и выполненная по всем правилам разработка — с тональными перемещениями темы и даже с вычленением ее ритмически активного мотива  в почти имитационной перекличке (крайняя редкость!), которой завершается генеральная кульминация. Напрасно мы будем искать в музыке индивидуально неповторимое, "мусоргское" — оно просматривается лишь в отдельных, редких деталях. Среди них — резкое, будоражащее звучание II низкой ступени в сопоставлении с доминантой (излюбленное впо-

следствии тритоновое соотношение), что сообщает в коде характер уверенной мощи, героического подъема столь изначально мирному первому мотиву главной темы:

11 [Allegro assai]

В трех скерцо — оркестровом, В-dur, фортепианных cis-moll и "детском", h-moll — ориентиром служит классико-романтическая трактовка жанра: развернутая пьеса с четким ритмическим каркасом темы, господствующей квадратностью, трехчастной формой с Трио, для которого предпочитается больше четверцовое соотношение с основной тональностью. Больше всего удач — в соответствии с природой жанра — в ритмосинтаксическом плане. То мелодия "запаздывает" со вступлением и при 8-тактном масштабе "колена" звучит как ямбически устремленный семитакт: 3+2+2 (Скерцо cis-moll, Трио — см. пример 12a); то восьмитакт медлительной "восточной" темы обнаруживает двойственность членения: 5+3 либо 4+4 (Скерцо В-dur, Трио — см. пример 1); то при, казалось бы, сплошной квадратности структуры замыкающий восьмитакт явно внутренне неквадратен (Скерцо cis-moll). Те же средства служат драматургическим целям: чисто скерцозный неожиданный срыв — брошенный на слабой доле и паузе пассаж *pp* — и октавная реплика *f* с тональным сдвигом ("детское" Скерцо II, кода).

В целом все три скерцо свидетельствуют: в процессе овладения традициями молодому композитору гораздо более даются именно несонатные части цикла (П. Ламм высказывает резонное предположение о том, что скерцо B-dur и cis-moll могли быть частями сочинявшихся в 1858 году, но оставленных сонат²⁵).

Фортепианные миниатюры молодого Мусоргского сплошь программны — тягу к этому роду инструментальной музыки композитор обнаруживает с самого начала и сохраняет вплоть до последних лет жизни. Она проявляется, в частности, в заголовках пьес ("Воспоминание детства"), либо в дополнительных к названию программных разъяснениях — "Уголки" или "Детские игры" ("Ein Kinderscherz"), «Воспоминание о Бельтове и Любе (по роману Герцена „Кто виноват“»)» ("Impromptu passioné"). В пьесах ощутимо воздействие Шумана, отчасти Мендельсона; к сожалению, недостаточная концентрированность, содержательность тематизма, вялость развития свойственны и им.

Итак, под водительством Балакирева и при его неусыпном контроле, а также в опытах "на стороне", по собственному разумению, молодой композитор в процессе сочинения учится композиторской технике — способам начать, развить и закончить музыкальную форму, построить фразу, наиболее логичным образом соединить аккорды, эффективно и практично использовать инструменты оркестра и многому другому. Однако очень скоро обнаруживается, что далеко не все из уже накопленного и освоенного в композиторском арсенале, как правило безотказно приводившего к прекрасным художественным результатам, дается Мусоргскому. Попробуем, не смущаясь величиной "инвентарного списка" — который отнюдь не должен служить обвинительным заключением, — перечислить то, что ему не давалось: разработочный метод развития — вычленение, дробление и секвентное тональное перемещение темы либо ее "оскол-

²⁵ Предисловие редактора к изд.: Мусоргский М. Скерцо B-dur. Партитура. Москва; Вена. 1931.

ков”; сонатный принцип композиции с определенным и непременно изменяющимся соотношением контрастных тем; наконец, метод “выведения” музыкальной ткани сочинения из начального интонационного зерна (условно говоря, метод Бетховена — Чайковского), в частности прием производного контраста.

И здесь возникает кардинальнейший, занимающий музыкантов уже более века вопрос: в чем *причина* констатируемого явления?

Композитор не научился? То есть не *смог* научиться по вине педагога? Либо из-за собственной ограниченности, в чем-то, может быть, и неспособности? Или же не *захотел* чему-то почти обязательному для всех *учиться*? Я намеренно заостряю и огрубляю постановку вопросов. Если вспомнить ведущуюся свыше столетия ожесточенную полемику вокруг наследия Мусоргского, то проблема может быть сформулирована так:

Это его вина?

Стихийность натуры; результат безалаберного образа жизни еще смолоду — так полагала одна часть современников композитора.

Компанейский: “В нем было чрезвычайно много типичных сторон дарования и характера русского человека. Даже относительно композиторской деятельности он оставался верен народному характеру. Одаренный от природы кроме музыкального таланта большим умом, сметкою, он сторонился всегда от систематического изучения предмета. Музыкальной школой служила для него сама жизнь искусства. Он был ленив и беспечен как русский мужик, никогда не думал о завтрашнем дне, в жизни подпирался авоською да небоською. Что бы сделал немец, обладая таким необъятным даром?” (Компанейский, 1989; 130—131).

Это его беда?

Неумелый неопытный педагог; установка на новаторство во что бы то ни стало, царившая в период возникновения кружка; затем, позже — самомнение и полная атрофия самокритичности. Так считала другая часть современников во главе с Римским-Корсаковым, но и последующие поколения музыкантов, включая Каратыгина, уже в 20-е годы нашего века.

Римский-Корсаков: “Балакирев, не только никогда не проходивший никакого систематического курса гармонии и контрапункта, но даже и поверхностно не занимавшийся

этим, не признавал, по-видимому, в таких занятиях никакой нужды... При своем природном уме и блестящих способностях он не понимал одного: что хорошо было для него в деле музыкального воспитания, то совсем не годилось для других, ибо эти другие не только выросли при иных обстоятельствах, чем он, но были совершенно другими натурами, и развитие их талантов должно было совершаться в иные сроки и иным образом" (Летопись, 1955; 17—18).

«Мусоргский едва ли был создан для того крайнего натурализма, которым он всегда так кичился. Посмотрите на его ранние произведения, и вы увидите и стремление к красоте и даже явную склонность к форме („Сцена у фонтана“, „Алла Магсиа“ и проч.) и известной чистоте голосоведения (например, его „С горней неприступной высоты“ из „Бориса Годунова“). Но вот он пишет свою „Светик Савишну, свет Ивановну“..., далее свою „детскую“ и другие, где в музыке потребовалось изображать и „злую няньку“, и „петли“, и „нитки“, и „скачку на палочке“, и вот он стал подыскивать ко всему этому подходящие звуки... С этого момента, по моему мнению, наступает кризис в музыкальном стиле Мусоргского. Поощренный друзьями (В. Стасовым, Молаас и другими), он окончательно начинает верить себе и тому, что он призван все обновить в искусстве. Он становится ярым фанатиком своего направления и уже всюду, где даже и не нужно, щедрою рукою пишет преувеличенными, сильно сгущенными тонами и красками, полагая, что каждое его музыкальное слово свято, каждое, нередко случайное звуковое сочетание художественно и законно» (Ястребцев, 1959; 132—133).

Каратыгин: [Мусоргский] «довел кружковые воззрения до крайних выводов. Способностей к техническому развитию, усидчивости и терпения в приобретении знаний музыкальных у него не было, как у многих блистательных художников-самородков... Взгляды балакиревской среды шли навстречу органическим свойствам натуры Мусоргского. Он отверг технику и школу решительнее, чем кто-нибудь из балакиревых, и всецело положился на свое „нутро“. Оно, это гениальное нутро, обеспечило бессмертие творчеству Мусоргского. Но формальные и технические погрешности его столь велики, что сочетание в нем высшей гениальности с крайним дилетантизмом представляется явлением совершенно исключительным в истории музыки» (Каратыгин, 1922; 21—22).

А может быть, в этом — его *особенность*? Непохожесть избранного им для себя пути?

Такое убеждение постепенно складывается — пока у отдельных музыкантов — на рубеже веков в нашей стране и во Франции.

Коптяев: "Всегда ли эти нарушения технических правил так уж бессознательны у Мусоргского, не являются ли они скорей результатом его художественного *credo*... Мне кажется,

Мусоргский слишком неотделим от своей техники" (Коптяев, 1903; 193).

Дюка: "...В музыке он был больше чем умелым профессионалом. Он был в некотором роде ясновидящим. Его гармоническое чутье невероятно оригинально, и, хотя в его гармониях нет подлинных сложностей, — они почти в каждом такте создают впечатление еще небывалого, ни разу не услышанного" (Дюка, 1972; 266).

Равель: «...Автор „Хованщины“ не был невеждою в отношении школьных правил, какие всякий найдет в первом попавшемся учебнике гармонии. Если он не всегда находил нужным придерживаться их, то, несомненно, лишь потому, что не смотрел на них как на непреложные догматы. Будущее оправдало его. Смелыми уроками этого „неумелого“ композитора воспользовались многие из новейших авторов, которых никто не думает укорять в неумелости» (Равель, 1972; 369—370).

Сегодня такая, безусловно верная точка зрения почти господствует, хотя до единодушия еще далеко.

Однако из сказанного следует сделать необходимый вывод. Если перед нами гениальный художник, обогативший мировое искусство шедеврами, то он безусловно должен владеть собственной композиторской техникой, в ряде существенных моментов отличающейся от общепринятой в его время (см. также: Холопов, 1990; 69). Процесс формирования этой техники можно проследить в ранних сочинениях.

...В воспоминаниях Бородина о встречах с Мусоргским есть такой любопытный штрих. Описывая изменившиеся музыкальные вкусы ушедшего в отставку офицера, Бородин отмечает: «Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я не знал тогда еще вовсе. Начал наигрывать мне кусочки Es-dur'ной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: „Ну, теперь начинается музыкальная математика“» (Бородин, 1950; 298). Дело происходило осенью 1859 года, и было бы крайне интересно узнать, что же именно вызвало тогда неприятие молодого и уже кое-что имевшего в своем багаже композитора. Была ли то разработка I части? Или под "средней частью" разумелась II часть симфонии, Скерцо, где вслед за изложением широкой унисонной темы из дробных и кружевных фигура-

ций, окутывающих ее отдельные мотивы, складывается целое миниатюрное фугато?

На что же опирается Мусоргский, отвергая устоявшиеся приемы развития?

Среди обретений на пути к собственной технике назовем прежде всего *вариантность*. В работах о Мусоргском суждения о его вариантном методе начиная от Каратыгина (1917) и Асафьева (1928) повторяются бесчисленно, грозя превратиться в общее место. Есть, однако, смысл зафиксировать начальный этап зарождения метода, очертив поле его применения и приемы варьирования.

Едва ли не самый ранний образец — и притом художественно привлекательный — Скерцо *cis-moll* (особенно вторая версия), уже имевшееся в композиторском портфеле к моменту встречи с Бородиным. Грациозная, стремительно-легкая мелодия Трио из Скерцо повторяется многократно в различных вариантах, приобретая многообразнейшие эмоциональные и смысловые оттенки. На данном этапе структура темы сохраняется (в зрелые годы вариантность всеохватна); в основном изменяется лишь второй четырехтакт, но композитор изобретательно находит все новые и новые ладогармонические и мелодические концовки. Проблески будущего обнаруживает более всего заключительный, кодовый вариант — неожиданная "холодная" ладовая окраска мелодического мажора, сдвиг в низкий регистр и *ritardando* сообщают окончанию Скерцо таинственную загадочность и неопределенность²⁶:

12a **Leggiero e cantabile**

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled '12a' and 'Leggiero e cantabile'. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (cis-moll), and a 3/4 time signature. The melody starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff is labeled '6' and continues the melody. Both staves feature a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The music concludes with a fermata over the final note.

²⁶ В примерах приводится только мелодия, в полном изложении дан лишь пример 12д. Для наглядности все примеры сведены в одну тональность.



[Meno mosso e cantabile]



Именно мелодический вариант темы, а не вычленение ее интонаций и мотивную работу предпочитает молодой композитор в вокально-оркестровой миниатюре на арабский текст ("Марш Шамиля"?) — она писалась как раз в период второй встречи с Бородиным.

Вариантность лежит в основе фортепианной "Думы" на тему В. Логинова, Мусоргский пользуется ею и в некоторых вокальных вещах — там, где есть четко очерченная мелодия-тема. Так, например, в одной из строф "Калистрата" дается вариант изложенной ранее народной темы (ср. примеры 3 и 13). Здесь вуалируется исходная квадратность благодаря несовпадению цезур вокальной и

фортепианной партии и возникает иной ладовый оттенок (сопоставление мажора с параллельным минором вместо плавного модуляционного "перелива"). В результате тема обретает текучесть, прозрачность, мягкость, вступая в контраст с ироническим смыслом слов:

13 [Спокойно] *мягко [dolce]*

мягко Клю - че - вой во - ди - цей

у - мы - ва - ю - ся,

Как прием тематического развития вариантность вводится и в "Саламбо". Композитор здесь достаточно радикален, изменяя одновременно и ладомелодические очертания, и гармоническую основу тем. Так, к примеру, мимолетный эпизод из сцены Саламбо с народом в капище Молоха (III действие) строится на главной теме уже в основном сочиненного "Intermezzo in modo classico" (см. пример 81). Вариант переносит тему в мажор, а мелодию с примы в квинту лада; максимально разрежена фактура, что вместе с тональным сдвигом на тон вниз (C-dur—B-dur) создает эффект молитвенного самоуглубления, погружения в тайну:

рии), Мусоргский описывает одну из встреч с ним: "Узнаю — написал 16 фуг, одна другой сложнее, и ничего больше". И далее — многократно цитировавшаяся сентенция: «Когда же эти люди вместо фуг и обязательных 3-х действий (речь идет об „Анджело“ Кюи. — Г. Г.) в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют?.. Не этого нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника. Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солона...» (Письма, 1984; 206.)

Обратим внимание: фуги осуждаются до знакомства с ними и вне всякого желания ознакомиться, — они отвергаются как форма творчества, а рпiогi неприемлемая для сотоварища по художественному направлению.

Можно сказать больше. По-видимому, всеобщая убежденность в неполифоничности его творческой манеры в какой-то мере передалась и самому композитору, порождая по временам мысль о своей недостаточной умелости в определенном роде письма. Через год после упоминавшегося провозглашения целей искусства (но и косвенной оценки средств), в период жаркого увлечения "Хованщиной" летом 1876 года, он сообщает Стасову: "Как только доведу кабинет Голицына до квинтета, т. е. финала картины, тотчас примусь за окончание 3-й картины (стрелецкая слобода), а квинтет буду писать в Питере под руководством Р.-Корсакова, ибо технические требования бедовы: альт, тенор и 3 баса" (Письма, 1984; 235—236).

Как известно, Мусоргский затем отказался от идеи квинтета в финале, заменив его диалогом и триалогом (да и сам финал построил по-иному). Думается, что поступил он так не потому, что убоился неразрешимых для себя технических трудностей, но повинувшись прежде всего установкам собственной эстетики, отвергавшей развернутые ансамбли с длительным сочетанием одновременно поющих партий (исключения немногочисленны и, главное, не слишком протяженны. См., например, сцену Эммы, Андрея и Марфы в I акте "Хованщины", где совместное пение трех персонажей прерывается сольными эпизодами; Мусоргский сам определяет ее как "трио").

Одна из причин отказа от ансамблей — их предельная условность, отдаленность от "форм самой жизни", чего композитор старался избегать.

Но давалось ли Мусоргскому одновременное сочетание мелодий? Не был ли стиль его гомофонен по преимуществу? Сама постановка подобных вопросов может показаться едва ли не кощунственной. Однако они правомерны, ибо помогают проникновению в стиль. Анализ же ранних сочинений дает материал для ответа.

Полифония понималась во времена Мусоргского (да и сейчас нередко) прежде всего как имитационно-канонический тип письма. Вероятно, первый опыт осуществлен в романсе "Но если бы с тобой..." Имитационные переключки в фортепианной партии призваны "расшифровать" эмоцию, скрытую в словах рефрена, однако, сопряженные с задержаниями, они вносят "оттенок надрыва" (Келдыш, 1933; 17). Не случайно композитор больше не прибегает к имитациям в подобных случаях.

Двойной контрапункт октавы, в котором перемещается начальный мотив темы в одной из строф "Калистрата", имеет иное назначение, — его "деловитость" сообщает иронический оттенок словам "нет нарядней Калистратушки!" Но и это лишь опыт: в дальнейшем ирония и сарказм выражаются иными способами.

В сочинениях же зрелого периода мало имитационно-фугированных эпизодов. Но сделанный на этом основании вывод о том, что Мусоргский *не владел* данной областью полифонической техники, был бы попросту неверным²⁷. Вспомним пьесу "Гном" из "Картинок с выставки" — ее экстатически звучащий средний раздел дает великолепный образец двойного контрапункта октавы, позволяющего длительно удерживать экспрессивное двухголосие. Однако вслушивание моментально обнаруживает отступления от буквального взаимного обмена партиями между голосами. Заключительный унисон пер-

²⁷ Вл. Протопопов указывает, к примеру, на фугообразное изложение основной темы во Вступлении к "Борису Годунову", на бесконечный канон, введенный в репризу хора "Расходилась, разгулялась", цифра 47 (Протопопов, 1987; 115).

воначального проведения (отмечен звездочкой в примере 15) в равной мере принадлежит предшествующему и последующему, а собственно повторение сдвигается таким образом на вторую половину 7-го такта; главное же — смещается на иные ступени лада мелодически активный голос, меняя интонационное содержание. В результате возникает слитность течения мысли и исходный уровень напряжения не снижается ни на иоту!

15

Meno mosso [Медленнее]

Именно так, отказываясь от строго предписанных техникой перемещений, использует композитор многие общепотребительные приемы²⁸.

²⁸ Укажем на прием инверсии, использованный для варьирования начальной мелодии в заключении романса "По-над Доном сад цветет".

Гораздо органичнее для Мусоргского иной, *вариантно-подголосочный* тип полифонии, активно разрабатываемый уже в песнях и романсах первой половины 60-х годов. Пожалуй, наиболее ранние подступы — в "Песне старца"; имеется в виду начало второй части, которое приводил сам композитор в письме к Кюи (пример 16б), комментируя так: "...Одно место вышло недурно по фразе" (Письма, 1984; 53)²⁹:

16а [Медленно]

Счаст - лив, кто пе - ред со - бо - ю

у - зрит бед - но - го ме - ня; он поллачет

²⁹ В примере 16а дана окончательная нотная запись, чуть измененная в сравнении с цитированным письмом (пример 16б).

на - до мно - ю, он по - пла - чет,

mf *sf* *pp*

6 *lento* *bis* 8 8 etc.

Вспомним также трогательно-печальный эпизод из песни "Дуют ветры" (пример 6а).

Безыскусность, непосредственность, различные оттенки элегического настроения находят воплощение в певучей мелодической линии, подкрепленной столь же певучими линиями других голосов. В гомофонно-аккордовой фактуре сопровождения особо подвижным и интонационно содержательным становится бас, а верхний голос то дублирует вокальную партию, то отклоняется от нее. Лежащее в основе всей музыкальной ткани трехголосие образуется однохарактерными, близкими друг другу вариантами. Интуитивно схвачены некоторые нормы народного многоголосия: свободное включение и выключение голосов (в примере 3 из "Калистрата" отмечены пунктиром), завершающее фразу сведение крайних голосов в quasi-унисон, в данном контексте представленный трезвучием (в примере 16а — без терции).

Вариантно-подголосочная полифония в различных модификациях в дальнейшем широко используется в оперных хорах, в камерной вокальной музыке.

Другой вид полифонии, активно разрабатываемый Мусоргским, — и о нем уже шла речь, — можно назвать *дробным контрапунктом*. Суть его в том, что основной голос звучит на фоне ритмически более дробного, преимущественно гаммообразного контрапункта, мелодически от него независимого. Перед нами — одна из форм гетерофонии, к которой Новая русская школа питала склонность.

Уже в ранних сочинениях композитора обнаруживаются две разновидности такого контрапункта: легкий, подобный *pizzicato* струнных (а иногда использующий эту краску), и энергично-настойчивый, "тиратный". Первая разновидность, по всей вероятности, ведет свое происхождение от Бетховена (Трио из Скерцо Девятой симфонии) и Глинки (хор гребцов из "Жизни за царя") — это общекучкистский стилистический прием, он служит оттенению интонационной выразительности неторопливой певучей мелодии³⁰. Среди множества образцов назовем хотя бы проведения мелодии песни "Не было ветру" в симфонической поэме "Русь" Балакирева и Колыбельную Волховы из "Садко" Римского-Корсакова. У раннего Мусоргского "пиццикатный" контрапункт — как деталь сопровождения — используется в "Каллистрате", далее в качестве облигатного голоса — в Трио "Intermezzo in modo classico", а затем в знаменитом оркестровом вступлении к "Борису".

Вторая, энергично-"весомая" разновидность дробного контрапункта принадлежит индивидуальному стилю художника. Она полноценно заявляет о себе уже в "Царе Сауле" и в песне "Дуют ветры" (примеры 4б и 5), а от этой последней — прямой путь к динамичнейшему сопровождению в хоре "Расходилась, разгулялась". Несмотря на кажущуюся вспомогательность, дополнительность, контрапункт такого типа ярко *тематичен*: соб-

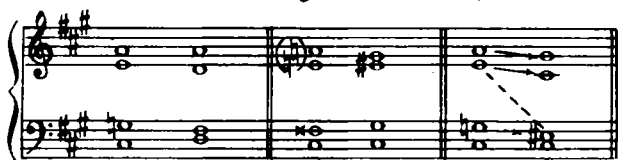
³⁰ Вл. Протопопов называет данный прием "контрапункт-пиццикато", полагая, что его впервые ввел Балакирев в Увертюре на темы трех русских песен (Протопопов, 1987; 109—110).

ственно тема образуется двумя ритмически самостоятельными и мелодически полноценными линиями, в чем и заключается ее полифоничность.

...В своем "Перечне сочинений М. П. Мусоргского" В. Каратыгин, описывая "Песнь старца", с удивлением отмечал: "Конец — на септаккорде!" Эта показавшаяся исследователю казусом концовка (см. пример 22а) отнюдь не исключение, и даже не редкость у раннего Мусоргского. Наоборот, с первых опытов композиции он обнаруживает явную склонность к "неокончательному" завершению формы.

Так, уже в "Воспоминании детства" заключительная каденция, чередование гармоний в которой весьма далеко от традиционных норм, оставляет впечатление остановки на доминанте (неумелость? неудавшаяся попытка переистолковать доминанту предшествующей тональности в тонику тональности квартой ниже?). Однако следующий по времени пример обнаруживает явное и великолепно реализованное намерение — речь идет об упоминавшемся Скерцо *cis-moll* II, кодовом варианте темы Трио (см. пример 12д). Регистровый сдвиг подчеркивает гармоническое сопоставление *Des-dur* (*b-moll*) — *A-dur*; композитор даже меняет соответственно ключевые знаки. Далее возникает звучность малого мажорного квинтсектаккорда и — совершенно неожиданно! — замыкающая тоника возвратившегося *Cis-dur* (*Des-dur*).

Обратим особое внимание на голосоведение: оно идет вразрез ожидаемому слухом возможному разрешению квинтсектаккорда как доминантового в *D-dur* (пример 17а) либо его истолкованию в качестве терцквартаккорда альтерированной *DD Des-dur* — *Cis-dur* (пример 17б). Здесь диктует иная логика — логика общего нисхождения голосов. Отсюда возникает переченье, столь осуждавшееся ревнителями чистоты голосоведения: именно оно и усиливает впечатление внезапности, а оттого недостаточной тоникальности последней гармонии. Но ведь таков был замысел: в завершающей гармонической последовательности чисто функциональные, а потому конструктивные свойства неотделимы от *сонорных*:



Подобная каденция — с гармонией VI низкой ступени и мелодическим мажором в движении верхнего голоса — была, видимо, чем-то близка Мусоргскому. Вскоре он снова использует ее — в романсе "Что вам слова любви", извлекая на этот раз не таинственно-"холодные", а мягко угасающие краски, но сохраняя эффект непрочности заключительной тоники (пример 18а).

Тот же эффект "неокончателности", но иными средствами, достигается в пьесе "La capricieuse" ("Шалунья"): выразительная хроматически изогнутая попевка далее как бы укрупняется и застывает на фермато (пример 18б). Тоникальность завершающего трезвучия, как и в предыдущем примере, ничем не подтверждена, хотя вступает оно на сильной доле:

18 a Медленнее [Meno mosso]



Возникающая в недрах гармонии заключительной каденции мелодическая интонация (песни "Дуют ветры" и "Но если бы с тобою") продлевает движение за пределы конечной грани композиции, то есть момента вступления тоники (как завещано традицией). И это еще один шаг молодого композитора на пути к собственной трактовке формы:

"Дуют ветры" (окончание)

19 а [Не слишком скоро]

"Но если бы с тобою" (окончание)

б [Не очень скоро]

Мусоргскому в данном плане был, вероятно, наиболее близок Шуман — художник, тяготевавший к концепции пестрого "карнавала жизни", которая пронесится перед взором композитора, мастер, наделенный поразительной чуткостью к живым, "неотшлифованным" впечатлениям. В качестве типичного и известного примера напомним окончание "Бабочек": застывшая на неопределенно долгое время звучность доминантсептаккорда (семь целых нот, увенчанная фермой) с последовательно исчезающими нижними тонами, и — бук-

вально в последнее мгновение (восьмая!) — почти бесплотное тоническое трезвучие. Еще более необычен каданс в пьесе "Bittendes Kind" из "Детских сцен" op. 15: доминантовое трезвучие, которым завершается пьеса, с повисающим на фермато звуком септимы (NB!). Обусловленность программным замыслом, так же как, например, в цикле "Nachtstück" op. 23, очевидна: в первом примере это постепенно угасающий в ночной тишине шум карнавала (ремарка Шумана), во втором — робкое ожидание ответа на просьбу. И в том, и в другом случае нарушения сложившихся каденционных форм естественны.

Но у Шумана порою возникали и иные, непрограммные стимулы. Сошлюсь на достаточно редкий образец — II часть, Арию, сонаты fis-moll. Ее *мелодически* завершает возвратившийся начальный мотив Арии, ибо гармония в последнем такте снимается, — в результате, хотя метроритмическая "прочность" конечной тоники сохраняется, самый *момент окончания* размыт, икт превращен из точки в многоточие:



В зрелые годы Мусоргский полностью реализует зародившуюся в ранних сочинениях тенденцию. Во многом он опирается на уже достигнутое, извлекая, однако, теперь более тонкие психологические нюансы. Так, восходящая малая секунда и краска большого мажорного септаккорда — в пределах звучания заключительной тоники — придают характер очаровательного простодушия завершающей реплике Феодора в его рассказе о попугае:

21 [Andantino molto cantabile]

Вот, кажись все - все, как бы-ло,

pp *ppp*

В других случаях композитор уходит далеко вперед, полностью ломая традиционные нормы. От кажущегося почти случайным капризом сочетания терций, образующих заключительный септаккорд VI ступени ("Песнь старца"), прочерчивается прямая линия к дерзкой кварте ("Светик Савишна"), тоническому малому мажорному септаккорду на колеблющемся между I и VII ступенями басу ("Над рекой", финал — NB! — цикла "Без солнца"), и, наконец, неслыханному дотоле окончанию оперы на замирающей одноголосной фигурации фаготов ("Борис Годунов", вторая редакция):

22а [Медленно] "Песнь старца"

p *pp* *ppp*

6 [Довольно скоро]

"Светик Савишна"

Musical score for "Светик Савишна". The piece is marked "6 [Довольно скоро]". The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a crescendo from *pp* to *sf* in the first measure, a *sf* dynamic in the second measure, and a *ppp* dynamic in the third measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a similar dynamic progression. The piece concludes with a fermata on a whole note in both staves.

8 [Andante molto]

"Над рекой"

Musical score for "Над рекой". The piece is marked "8 [Andante molto]". The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a *ppp* dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a *ppp* dynamic. The piece concludes with a fermata on a whole note in both staves.

Musical score for "Над рекой" (continued). The piece is marked "rit.". The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a *rit.* marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. The piece concludes with a fermata on a whole note in both staves.

г [Andantino]

Cl.
Cor.
pp

Cor.

Fag.
Tromb. III

The image shows a musical score for the opera "Boris Godunov". The top system features woodwind parts: Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Fag.), and Trombone III (Tromb. III). The tempo is marked [Andantino]. The bottom system shows piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

За всеми новациями такого рода (а их перечень далеко не исчерпан), видимо, стояла некая, быть может, не до конца осознанная и словесно не сформулированная эстетическая позиция.

Первое — и к тому же косвенное — свидетельство зарождающейся эстетической позиции, о которой идет речь, — в упоминавшемся критическом разборе серовской "Юдифи". Единственная высокая оценка дается окончанию I акта, ибо там Мусоргскому слышится "торжественная затишь, так и не заканчивающаяся". Сама же позиция, по всей видимости, связана с общими воззрениями композитора на форму в искусстве, и мы подробно рассмотрим эту проблему в Заключении книги.

Возникает, однако, вопрос, правомерный по отношению к разным видам индивидуальной техники композитора, к его музыкальному мышлению: не таинственные ли влечения музыкальной природы являются первопричиной? Вспомним, что полноценные опыты "отмены" заключительной каденции приходятся на конец 50-х годов, когда об осознанной эстетической позиции вряд ли мо-

жет идти речь. Не в соответствии ли с этими природными, интуитивными влечениями постепенно формируются определенные представления, затем уже обретающие словесный облик?..

Гармонический язык Мусоргского, его гармоническое мышление — предмет особого внимания русских музыкантов XIX века. Но внимания, почти сплошь односторонне направленного в эти годы на обличение "безобразий", "нелепостей", "безграмотности" композитора. Более всего известны высказывания Римского-Корсакова в 90-е годы — они в изобилии присутствуют в "Летописи" и в беседах с В. Ястребцевым.

Однако существовало, видимо, некое общее мнение, разделявшееся всеми бывшими участниками кружка — уже после его распада (и, разумеется, более широким кругом музыкантов). Вспомним фразу из уже цитированных в начале главы воспоминаний Балакирева о "несчастье" Мусоргского, состоявшем в том, что учитель в период знакомства не смог научить ученика гармонии. Не менее показателен фрагмент из коллективного письма к Стасову, в котором Балакирев описывает свою встречу в конце 70-х годов, после длительного перерыва, с Мусоргским: "Никакого самохвальства или чего-нибудь вроде самообожания (тема эта, надо полагать, была предметом обсуждения. — Г. Г.), напротив того, он был скромн, серьезно слушал, что ему было говорено, и несколько не протестовал против надобности знать гармонию и даже ничего не имел против того, чтобы заняться ею с Корсинькой" (Балакирев—Стасов, 1970; 301—302).

Поверил ли Мусоргский — в 1878 году! — в свою недообразованность по части гармонии, как это произошло незадолго до того с полифонией, в связи с необходимостью сочинять квинтет? Или же здесь проявилось нежелание вступать в спор со своим бывшим наставником и омрачать радость встречи? Любопытно, что переделку "Ночи на Лысой горе", на которую Мусоргский как будто решился согласно данным тогда же указаниям Балакирева, он так и не осуществил!

Вернемся, однако, к ранним сочинениям. В первых "пробах пера" можно рассмотреть неосознанные влечения музыкальной натуры — они проявляются в безусловной тяге к яркости гармонических красок, к гармонической экспрессии, особенно когда повод к тому дает текст или ситуация. Так, в песне "Веселый час" (I) стремление передать вольный размах, разгул в связи со строкой "Пусть нас веселых видит заря!" вызывает к жизни гармоническую последовательность, соединяющую тоники *h-moll* — *A-dur* — *G-dur* — *D-dur* — *C-dur*, и все это на протяжении всего лишь четырех тактов! Подобная гармоническая необузданность, несоразмерность средств и цели — служившая впоследствии предметом постоянных упреков Римского-Корсакова — во второй версии снимается; оказывается вполне достаточным обойтись последовательностью *h-moll* — *D-dur* — *E-dur* (советы Балакирева? собственное "взросление"?). Но для нас сейчас важно как раз зафиксировать обнаружившиеся в первой версии природные свойства дарования.

Аналогичная ситуация — в аккордике. Уже отмечалась склонность начинающего композитора опереться на семантику "оперного" уменьшенного септаккорда для выделения важного слова текста. В упоминавшемся "Веселом часе" завершающее слово строки "Ну-те же, разом выпьем до дна!" озвучено достаточно неуклюжим уменьшенным трезвучием *ff* с длительной трелью на нижнем тоне — однако намерения композитора совершенно очевидны.

Интереснейший материал содержит сохранившаяся Сцена в храме из "Эдипа". В первом разделе мольба-обращение к богам звучит как внезапная, резкая вспышка (*ff* после *pp*); энергия гармонической формулы, многократно повторяемой в оркестре, поддерживается синкопированным ритмом заклинания (хор жрецов) с намеренным нарушением просодии:



А далее — генеральная кульминация, осуществленная на той же экспрессивной гармонии диалогическим противо-

поставлением хора народа и хора жрецов (разные ритмы):

fff
 Народ: $\text{♩} \text{♮} \text{♯} \text{♮}$ | - | $\text{♩} \text{♮} \text{♯} \text{♮}$ | - | $\text{♩} \text{♮} \text{♯} \text{♮}$ | - | $\text{♩} \text{♮} \text{♯} \text{♮}$ ||
 Бо_ги, вас мы при_зы - ва_ем!

 fff
 Жрецы: - | ♩ | - | ♩ | - | $\text{♩} \text{♮} \text{♯} \text{♮}$ | $\text{♩} \text{♮} \text{♯} \text{♮}$ ||
 меч бла - го_сло_ви_те

Такова первая версия, записанная в начале 1859 года. В последующих двух версиях внезапность вспышки снимается, кульминация готовится постепенно, и в ней уже нет противопоставления двух хоров. Все гораздо "цивилизованнее" и привычнее!

Ошибки и несуразности первых шагов гения — отнюдь не случайность. В них — зерна будущей неповторимой индивидуальности.

Безудержное, неоправданно частое модулирование, излишняя дробность, суетливость гармонических смен — из всего этого постепенно вырастает принцип ярких *непосредственных сопоставлений*. Сопоставляются и далекие гармонии, скажем, созвучия в тритоновом соотношении в коде сонаты C-dur (пример 11), в романсе "Молитва" (пример 10); но также и тональности — особенно часто в большетерцовом соотношении. Причем эффект тональной удаленности порою подчеркнут регистровым сдвигом, как в коде Скерцо cis-moll (пример 12д), а красочность — через продление звучания с помощью фигурации, как в романсе "Ночь", в сценах из "Саламбо" (примеры 8а, б, 9а, б).

Среди охотно используемых — большесекундовые сопоставления трезвучий и тональностей (см. в песне "Дуют ветры" последние два такта примера 5). И здесь обнаруживается любопытный феномен "бородинизмов" Мусоргского, причем задолго до появления самого Бородина среди членов балакиревского кружка. Таков, например, переход от экспозиции к разработке в сонате C-dur: медленно и тихо сползающий по тонам бас на фоне удержанной тонической октавы почти цитатно предвосхищает окончание главной партии I части Второй

симфонии и многое другое у Бородина (вплоть до принципов формирования тематизма — вспомним хотя бы главную тему финала Первой симфонии). По-видимому, здесь сказываются некие общие тонально-гармонические тенденции кучкизма, у Мусоргского встречающиеся эпизодически, а у Бородина ставшие стилевой доминантой.

В сфере аккордики Мусоргский очень скоро овладевает общекучкистским арсеналом (но также и участвует в его формировании). Речь идет об органичных пунктах, особенно начальных, о полидиатонике и полифункциональности и возникающих из всевозможных наложений кварто-квинто-секундовых созвучиях (для него все же более характерных в виде фигураций, а не аккордов — как у Бородина).

Стремление к гармонической экспрессии влечет его к неполному терцквартаккорду в среднем регистре, в котором он слышит тембр труб и валторн. Выразительный смысл — "сигнальность" или неожиданность вторжения ("Молитва", "Царь Саул" — пример 4б; в поздние годы — появление Марфы в сцене Андрея Хованского и Эммы в I действии "Хованщины").

Не менее характерное стремление к красочности заставляет использовать звучность малого мажорного септаккорда (растворенного к тому же в фигурации), но не в привычной роли побочной доминанты, уводящей в иную тональность, а в качестве основной гармонической функции, образующей оригинальный плагальный оборот с тоникой ("Ах, зачем твои глазки порою"³¹, обращение к богине из "Саламбо" — пример 9б).

Особенно мощное воздействие на аккордику оказывает стремление Мусоргского выделить *мелодическое* начало. Отсюда — и достаточно частое унисонное изложение, и дублировка мелодии неполными (без терции либо без квинты) трезвучиями, что, впрочем, охотно использовали и другие кучкисты.

Именно предпочтение, отдаваемое линейному движению голоса перед гармоническим тяготением — при-

³¹ Необычность гармонической последовательности, размывающей тональную определенность, отмечена: Келдыш, 1933; 48.

чина, заставляющая пренебрегать, казалось бы, незыблемыми и вечными законами. В иных же случаях Мусоргский поступал вполне "по правилам", что признавал даже Римский-Корсаков, его наиболее строгий критик в данном вопросе.

Поясню свою мысль примерами. Речь, разумеется, не идет о тех отдельных случаях неуклюжести, корявости, которые действительно имеют место в первых сочинениях. Но вот, к примеру, "Песнь старца". В окончательной записи композитор уничтожает параллельные октавы первоначального наброска (в письме к Кюи — см. пример 16б), однако сохраняет в неприкосновенности ненормативное разрешение малой секунды в унисон — мелодическое движение ведущего голоса на фоне неподвижного среднего для него важнее правил (отмечено звездочкой в примере 16а). О переченье в коде Скерцо *cis-moll* речь уже шла. Еще один случай — романс "Молитва" (см. пример 23б). Поступенное восходящее движение мелодии, желание выделить центральный акцент фразы ("мо-лйт-во-ю"), — все это оказывается настолько существенным для композитора, что он ведет все голоса аккорда вверх, пренебрегая и возникающими в крайних голосах параллельными октавами, и ходом на увеличенную секунду в теноре, хотя и в предыдущем, и в последующем изложении он в основном придерживается принятых норм.

Подведем краткие итоги. Новаторские устремления молодого Мусоргского в области гармонии очевидны. Однако существуют ли для него в этот период критерии допустимого, есть ли грань, переход за которую эстетически неприемлем?

Интереснейший материал по этому поводу содержит обмен письмами с Римским-Корсаковым летом 1867 года: Мусоргский пишет "Intermezzo in modo classico" и "Ночь на Лысой горе", Римский-Корсаков работает над симфонической картиной "Садко". Друзья рассказывают о сочиняемом, выписывая темы и отдельные фрагменты, обмениваются критическими замечаниями. Речь заходит о гамме тон-полутон в гармонизации Римского-Корсакова (см. пример 4в), и автор сообщает о своем намере-

нии в последующем проведении сменить бас *A* с 5-го такта на *Gis*. Мусоргский выражает сомнение, хотя и одобряя дерзость намерений: созвучие *Gis — a — dis — fis* он оценивает как шокирующее, но постижимое, а вот *Gis — a — d — f —* "пожалуй, в оркестре фальшем покажется, впрочем, может и вру" (Письма, 1984; 77)³².

Парадоксальность ситуации в том, что ниспровергатель традиции проявляет бóльшую гармоническую осторожность, чем ее будущий ревнитель. Впрочем, сейчас важнее подчеркнуть иное: для Мусоргского четко разграничены гармоническая дерзость и фальшь!

³² Римский-Корсаков не согласился с сомнениями товарища, указав на тембро-регистрационные условия введения гаммы (что тоже характерно для будущего виртуоза оркестровки): "...Представьте ее себе (гамму. — Г. Г.) в низком регистре дрожащих струнных с сурдинами *pp*, и я думаю, что Вы с ней примиритесь" (Римский-Корсаков, 1963а; 299).

Часть вторая

НА ВЕРШИНЕ

Глава III

Зрелость

Осенью 1865 года Модест Петрович поселяется в семье брата, в его петербургской квартире близ Кашина моста, и живет там — исключая летние дачные либо деревенские месяцы — до осени 1868 года, когда брат окончательно переезжает в Москву. Благоустроенный быт, а особенно привольная деревенская усадебная жизнь, которой композитор всегда наслаждался, благотворно действуют на здоровье. То был период творческого подъема, исключительного разнообразия замыслов, крупных художественных удач, обретения полной уверенности в собственных силах.

Единственная постоянно омрачающая существование мысль — она изредка всплывает в переписке, но вряд ли забывается среди повседневных забот — мысль о материальном благосостоянии и связанной с ним казенной службе. Неинтересная чиновничья работа тяготит, и Мусоргский прекращает работу в Инженерном департаменте в апреле 1867 года (остерегаясь рвать окончательно, он лишь "отчисляется за штат"). Однако потребность жить так, как это принято было у людей его круга, предполагала наличие определенных средств, и жизнь в семье брата, упорядочивая быт, проблемы не снимала (ведь посещение театров и концертов требовало денег, не говоря об одежде, — а одет был Модест Петрович всегда с большим вкусом и даже изысканно). Поэтому уже осенью он испытывает финансовые затруднения и откладывает на месяц свое возвращение в Петербург. А в конце следующего, 1868 года вновь поступает на службу — на

этот раз в Лесной департамент в том же чине титулярного советника и в той же должности помощника столоначальника. Таким образом, композитор смог "осилить" лишь полугодовой перерыв в службе.

Обширный круг друзей и знакомых пополняется людьми, чья роль в жизни Мусоргского была далеко не заурядной. В январе 1866 года на музыкальном вечере у В. Стасова Мусоргский, Римский-Корсаков и Кюи познакомились с Л. Шестаковой. Младшая сестра Глинки, его близкий друг и наследница, энергичная пропагандистка глинкинского наследия, Людмила Ивановна только начинала приходить в себя после пережитой ею трагедии — смерти единственной дочери в десятилетнем возрасте. Вновь потянуло к музыке, захотелось возродить в своем доме музыкальные собрания, некогда столь оживленные, в последние годы жизни Глинки собиравшие весь артистический Петербург. Она пригласила бывать у нее Мусоргского и Римского-Корсакова (эти двое, видимо, приглянулись сразу), несколько позже Кюи и Бородина, — Балакирев, Даргомыжский и братья Стасовы, Владимир и Дмитрий, присоединились как-то само собой, уже в качестве старых знакомцев и участников еще глинкинских вечеров.

Встречи у Шестаковой проходили регулярно, два раза в неделю, и у кучкистов появился, таким образом, еще один дом, где можно было показать вновь сочиненное, познакомиться с отечественной или зарубежной новинкой. Радужие и открытость хозяйки позволяли использовать квартиру и в личных целях, для музыкального общения с глазу на глаз: так, по воспоминаниям Шестаковой, любили встречаться в эти годы Мусоргский с Римским-Корсаковым, приходя задолго до общего сбора. А через несколько лет Мусоргскому потребовалось встретиться с Бородиным, и он ставит хозяйке условие: "Только, если возможно, четверг ни-ни! никого, кроме нас двух" (Письма, 1984; 223).

И все же Модесту Петровичу встреча с Шестаковой несла с собою больше, чем остальным: возникла еще одна тесная — и на долгие годы — человеческая привязанность! Свойственные "Людме", как ее ласково-шут-

ливо называли друзья, художественная восприимчивость и искренний интерес к новой музыке помогли быстро распознать масштаб дарования композитора; она назвала его однажды гениальным прямо в глаза, и это вызвало протест; Шестакова сразу оценила душевную тонкость, деликатность и воспитанность, выдержку. В ее заботливом внимании, порою тревогах о Мусоргском было немало материнского.

Для Мусоргского же Людмила Ивановна была тем человеком, который порадуется творческой удаче. Он держит ее в курсе всего сочиняемого и задуманного; по ее просьбе составляет в 1871 году перечень своих сочинений, в сущности, эскиз автобиографии. Главное же — ее дом, где, казалось, витал дух великого Глинки, был для Мусоргского теплым *домашним очагом*, тоска по которому не покидала его после смерти матери, с годами лишь усиливаясь. И потому как будто случайно вырвавшаяся из-под пера фраза, обращенная к Шестаковой: "я, как кот, к дому привыкаю", — означает многое.

Вечера у Шестаковой принесли еще одно знакомство — с Владимиром Васильевичем Никольским, словесником и историком, педагогом в знаменитом Александровском лицее и профессором Петербургской духовной академии, к тому же "большим любителем новой русской музыки" (Шестакова). Давний друг хозяйки дома, он очень быстро сошелся с Мусоргским, приятельские отношения сохранялись до самого конца, хотя активный обмен письмами приходится на ближайшие годы. Их объединял интерес к русской истории, а особенно, как заметил исследователь, "любовь к родной речи во всем нетронутом ее природном великолепии так же, как и повышенное чувство юмора слов" (Письма и документы, 1932; 170). Мусоргский ценил в Никольском специалиста и нередко посылал ему на суд собственные тексты, а также опирался на его обширные знания при розыске интересующей исторической литературы (так, к примеру, при очередном вынужденном переезде с квартиры на квартиру обнаружил у себя кипу принадлежащих приятелю книг). Именно Никольский, великолепный знаток и ценитель пушкинского творчества, навел ком-

позитора на мысль обратиться к "Борису Годунову" в качестве основы будущей оперы — и одним этим увековечил свое имя в истории русской музыкальной культуры.

Особый интерес представляют письма Мусоргского к Никольскому. Модест Петрович умел быть очень разным в переписке. Здесь сказывалось свойство его натуры, которое можно было бы определить как *пластичность*: способность мгновенно улавливать настроение, общее душевное состояние и, более того, образ мыслей собеседника и без усилий настраиваться на его "волну". Не случайно он так легко сходиллся с интересными ему людьми, и общаться с ним, по многим отзывам, было удивительно приятно. Это желание и умение "попадать в тон" корреспондента необходимо учитывать при знакомстве с письмами Мусоргского, которые отличает громадный эмоциональный диапазон и соответственно меняющаяся стилистика: от гневного сарказма (см. в наст. изд. с. 175, 231) до тихих горестных упреков (с. 220).

Другая черта эпистолярного наследия связана с присущим композитору артистизмом, способностью к перевоплощению (вспомним его потрясающий дар исполнителя-вокалиста в драматических и характерных вещах), а также общей антипатией к штампам, банальностям, в частности затертым, затрепаным словесным выражениям. Отсюда — появление персонажей, масок, которые как бы надевал на себя порою автор писем. Отсюда же — словотворчество, стремление выразиться оригинальнее, иногда неумеренное. "Ему претило говорить обыкновенные простые слова", — тонко подметила жена Римского-Корсакова. "Он ухищрялся изменять и перековеркивать даже фамилии. Слог его писем необычайно своеобразен, пикантен; остроумие, юмор, меткость эпитетов так и блещут" (Римская-Корсакова, 1989; 97).

В переписке с Никольским царит *игра*, начиная от прозвища "дяинька", которое дал приятелю Мусоргский (а через некоторое время присвоил его и себе), другого прозвища — "Пахомыч" или датировки письма в таком виде "Творник 19 яма" (вторник 19 мая) и кончая торжественно-архаическим, а иногда и простонародным сти-

лем, которым время от времени пользуются оба корреспондента¹. Это совершенно не препятствует содержательности писем: в них — размышления о современном состоянии русского языка, соотношении звучащей речи с письменной и, конечно, утоление потребности в соперничестве творческих радостей.

Годы, о которых идет речь, — с осени 1865 по лето 1868 — время уверенного восхождения Новой русской школы.

В те же годы русская музыка начинает завоевывать зарубежную аудиторию. Первой европейской столицей была Прага, где уже шла (правда, без особого успеха) "Жизнь за царя" и где по инициативе Л. Шестаковой должна была быть также показана опера "Руслан и Людмила". С этой целью в начале 1867 года туда отправился Балакирев. Поездка была нелегкой, ибо некоторые видные чешские музыканты, и в их числе Б. Сметана, горячо сочувствуя полякам, были враждебно настроены к России (напомним, что жесточайшее подавление польского антиправительственного восстания 1863 года имело широкий и длительный резонанс в Европе, буквально расколов и русское общество). Однако Балакирев преодолел все трудности, успех был огромным и безоговорочным; заслугой дирижера было восстановление многих купюр в "Руслане", судьба которого на родине особенно огорчала кучкистов. Балакирев писал из Праги: «„Руслан“ окончательно покориł себе чешскую публику. Восторженность, с которой его приняли, не уменьшается и теперь, хотя его уже дирижировал я 3 раза» (Балакирев—Стасов, 1970; 248).

Поездка Балакирева была созвучна идее панславизма, то есть сближения, политического и культурного сотрудничества с Россией других славянских народов (в первую очередь, балканских славян), идее, захватившей

¹ Вот, к примеру, отрывок принадлежащей Никольскому части коллективного письма Балакиреву: "Всепопданнейше прошу В. В. (Ваше Высокоблагородие) не забывать, что в разных пунктах богоспасаемого столичного града Св. Петра ежедневно бывает Вас вспоминающий..." и т. д. (Письма, 1984; 61). Балакирев в ответных письмах называет Никольского мастером выдумывания всяческой "веселой ерунды", которая доставляет ему удовольствие.

часть интеллигенции, более всего столичной. Активную роль в организации поездки играл известный ученый-славист, впоследствии академик и один из секретарей Петербургского славянского комитета В. Ламанский, давний приятель Балакирева и Стасова, в доме которого проходили музыкальные вечера, — кстати, он назван первым в Автобиографии Мусоргского среди ученых и литераторов, с которыми сблизился молодой музыкант в начале 60-х годов. Увлеченность Балакирева панславистскими идеями и его способность "заражать" своей увлеченностью других принесли музыкальные плоды: сам Балакирев пишет "Чешскую увертюру", Римский-Корсаков — "Сербскую фантазию", Мусоргский набрасывает план и основные темы симфонической поэмы "Подибрад Чешский", оставшейся нереализованной. Что же касается собственно "славянских дел" (как их называл Римский-Корсаков), то отношение к ним в кружке было весьма различным: Бородина эти веяния вообще никак не затронули, Римский-Корсаков ими интересовался мало и, по собственному признанию, "увлекался отнюдь не славянством, а только прелестными темами, выбранными для меня Балакиревым", Стасову панславизм был чужд как идея, противопоставлявшая славянский мир западному, хотя в своих статьях он всемерно поддерживал практические контакты между музыкальными культурами, особенно радуясь признанию достижений русских мастеров.

В бытность Балакирева в Праге Мусоргский пишет ему несколько писем, которые создали немалые затруднения комментаторам эпистолярного наследия композитора, особенно в советское время. В "Письмах и документах" (1932) письмо от 23 января 1867 года даже стыдливо перенесено издательством в Дополнения и снабжено специальным комментарием. Мусоргский сообщает своему корреспонденту петербургски-консерваторские новости (уход А. Рубинштейна и прочее), выражает сочувствие по поводу козней чешско-польской партии. Письмо выделяется яростным агрессивным-негативистским тоном по отношению к "консерваторским" немцам и евреям ("алеманы жида"), полякам, "немецким" нем-

цам, но особенно достается чехам — за их якобы полную "онемеченность". Мусоргский, видимо, откликается на самые первые письма Балакирева, ибо очень скоро обнаруживается партия чехов-руссофилов, а уезжая из Праги, глава кружка высоко оценил чехов и как славян.

Взятые в отдельности, упомянутые письма рисуют весьма малосимпатичную фигуру крайнего шовиниста, ярого ксенофоба и антисемита, что никак не вяжется с иконописным ликом классика, столь излюбленным в советской литературе об искусстве. Если же рассматривать письма в контексте всего эпистолярия, и — шире — вообще всего, что нам сегодня известно о Мусоргском, картина существенно меняется. Вернемся к письмам и попытаемся понять породившие их причины.

Разумеется, свою роль сыграла обида за русскую музыку, распространению которой, как представлялось Мусоргскому, воздвигаются препятствия не только в России, но и за ее границами. Однако решающей, думается, все же была ситуация *данного момента*: самонастройка в резонанс выпавшим на долю друга и соратника испытаниям — а Балакирев взывал о моральной поддержке (самонастройка ведет даже к стилистике, сходной с балакиревской)²; гнев против коварных врагов (в большинстве — мнимых), да к тому же — импульсивность темперамента. А в результате — явный пережест, утрата ощущения реальности. (Заметим в скобках, что, читая другие письма подобного же накала, а их не столь уж мало, и вспоминая о всеми признаваемой выдержке, тактичности при личном общении, осознаешь, что Мусоргскому было что сдерживать...)

В действительности любовь к России и всему русскому не была связана у художника с устойчивой неприязнью к иноземному, в чем мы еще сможем не раз убедиться...

² Очень типичны, например, обличения "немцев" через издательские выпады по поводу их кушаний (Балакирев—Стасов, 1970; 257; см. также письма, приведенные Г. Тимофеевым в статье "М. А. Балакирев в Праге" — журнал "Современный мир". 1911, № 6).

Вокальные пьесы этих лет — до увлечения гоголевской "Женитьбой" — раздвигают горизонты самого музыкального искусства. Вчитаемся в строки "Летописи": «Мусоргский, вернувшись после летнего пребывания в деревне, привез сочиненные им удивительные „Светик Савишну“ и „Гопак“ (на слова Тараса Шевченко) и ими открыл серию своих гениальных по своеобразности вокальных произведений: „По грибы“, „Сорока“, „Козел“ и проч., начавших появляться быстро, одно за другим» (Летопись, 1955; 51). Такая оценка стоит многого: ведь дана она через четверть века многоопытным, крайне сдержанным в похвалах мэтром, к тому времени ко многому в музыке бывшего сотоварища относившимся критически.

О разнообразии направлений, в которые устремляется творческая мысль, свидетельствуют поэтические источники: Шевченко — и рядом лирические строки Гейне, фрагмент библейской "Песни песней" в поэтическом переложении Л. Мея — и "русский сказ" А. Кольцова, чуть-чуть колдовская "шутка" Пушкина — и ироническая колыбельная Некрасова. Но, кроме того, впервые в таком количестве создаются произведения на собственные тексты (целых семь!) — явное свидетельство необычности замыслов, для которых не отыскиваются поэтические прообразы.

Много позже, в 1876 году, Мусоргский определил часть сочиненного перед "Борисом Годуновым" — никак не конкретизируя в названиях — как "народные картинки" (Письма, 1984; 240). И действительно, перед слушателем как бы разыгрываются сценки, а основное действующее лицо каждой — персонаж из народных низов.

Отражение в "народных картинках" социальных типов, социальных бед *современного* композитору русского общества было уловлено уже наиболее чуткими к данной тенденции современниками. Стасов писал вскоре после смерти Мусоргского: "Эти романсы никогда не устареют и навсегда останутся дорогим достоянием русского народа: все эти картинки из его жизни, из его страданий и радостей, из нашей вседневной, серой, будничной жизни, так часто проходимой мимо и незамечаемой"

(Стасов, 1952б; 185). В словах критика, вероятно, непроизвольно появляется гоголевская интонация³ — сравнение Мусоргского с Гоголем дается Стасовым чуть позже и очень постепенно завоевывает признание.

Но подчеркнем: "народные картинки" далеко не исчерпывают всего, сделанного в те же годы. Композитора влечет и чистая лирика в ее "восточном" и русском обликах — появляются такие шедевры, как "Еврейская песня" и "По-над Доном сад цветет". Возникает и на ближайшие годы остается постоянным пылкий интерес к светлому и трогательному миру детства — назовем песню "Дитя" (впоследствии с иным названием — "С няней", составившую первый номер цикла "Детская"). Если же выйти за пределы вокального творчества, то в ту же пору сочиняются и наиболее обобщенное по содержанию из инструментальных вещей — "Intermezzo in modo classico", и целиком фантастическая "Иванова ночь на Лысой горе", а также суровый и воинственный восточный хор по Байрону "Поражение Сеннахериба" (первая версия).

Из сказанного напрашивается вывод о существовании определенных закономерностей в творческих устремлениях зрелого Мусоргского. Композитор остро чувствует проблемы, выдвигаемые современной жизнью, отражая их глубоко и оригинально. Более того, иной раз он непосредственно откликается на какие-либо конкретные события — даже в профессионально-музыкантской сфере (остроумный "Классик", "Музыкальный памфлет", по определению автора, имеет точный адрес: "В ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы музыки" — как сказано в рукописи). Но в любой пе-

³ Сравним со строками лирического отступления в "Мертвых душах": "Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека<...> Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная... дорога..." (Гоголь Н. В. Мертвые души // Собр. соч. М., 1953. Т. 5. С. 138).

риод Мусоргского как художника волнует не только злоба дня, но жизнь во всех ее "вечных" проявлениях, что в общей форме уже отмечалось в литературе (Хубов, 1969; 252).

Так происходит и в дальнейшем, в 70-е годы. В мае 1874 года композитор пишет балладу "Забытый" на слова А. Голенищева-Кутузова, гениально запечатлев свое восприятие знаменитой картины В. Верещагина, показанной за два месяца до того на авторской выставке художника. Мусоргского потрясла сила изображения и гражданская смелость творца, сумевшего подняться над национальными пристрастиями, презревшего и личное участие в жестоких сражениях в Средней Азии, — для высокой гуманистической цели: показать войну как трагическое массовое убийство людей (вследствие недовольства генералитета художник затем уничтожил картину)⁴.

В это же время композитор работал над "Хованщиной" с ее актуальнейшими для России 70-х годов проблемами поисков путей в будущее, осмысления роли раскола в народном самосознании. И рядом — обобщенные и надвременные "Песни и пляски смерти", а в последующие годы "Хованщине" сопутствует "Сорочинская ярмарка" по Гоголю, но совсем иному в сравнении с тем, "петербургским", чьи отзвуки слышались в "народных картинках", — веселому и лиричному "малороссийскому" Гоголю.

Вернемся, однако, к камерному вокальному творчеству. Его более подробный разбор — впереди, пока же ограничимся лишь некоторыми замечаниями, касающимися новаторства Мусоргского.

⁴ Приведем фрагмент стасовского описания этого ныне не существующего шедевра Верещагина: «[В картине] присутствовал как главное действующее лицо один актер, который никогда не приходил в голову всем тысячам „военных живописцев“, пожилавших лавры в Европе: это бедный солдат, убитый в бою и забытый в поле. Вдали, за речкой, уходят „свои“, может быть для того, чтобы с ними скоро случилось, с каждым по очереди, то же самое, что с этим. А тут летят с неба тучей гости: орлы машут широкими крыльями, а вороны целой стаей спустились и собираются начинать богатый пир... Мне казалось, все сердце болезненно переворачивалось у того, кто задумал и написал эту картину. Какие там, должно быть, били ключом любовь, нежность и негодование!» (Стасов, 1952в; 244).

Среди первых песен периода зрелости — "Гопак", в автографе «„Гой, гой, гопака!“ (песенка кобзаря из поэмы „Гайдамаки“ Т. Шевченко)». Обращение к наследию украинского поэта не было случайностью: они познакомились еще в конце 50-х годов (фамилия Шевченко есть в Автобиографии, в уже упоминавшемся перечне ученых и литераторов), Мусоргский мог хорошо знать даже запрещенные стихи поэта — через близкого знакомого, русского и украинского писателя Д. Мордовцева, большого почитателя "бабки Тараса".

По началу "Гопак" — типичная украинская плясовая песня, что, казалось бы, подтверждается авторской ремаркой в рукописи: "Старик поет и подплясывает". Но по мере развертывания обнаруживаются иные грани образа, а в центре — острый ладовый сдвиг, словно гримаса боли и тоски исказила поддурманенное и разогретое вином лицо. И сквозь облик "разбуженной, развеселой, разухабистой бабы", какой героиня песни представлялась Стасову и многим последующим критикам⁵, проступают черты совсем иного персонажа, танцующего с горя и отчаяния... Так зарождается новая жанровая разновидность плясовой песни.

В лирических романсах на стихи Гейне "Желание", "Из слез моих выросло много" Мусоргский еще отчасти в плену традиций. Прорыв в новое качество — песня-романс "По-над Доном сад цветет" на стихи А. Кольцова. По общему мечтательно-светлому тону, по внутренней гармонии его можно было бы отнести к тому "идеальному направлению", которое Римский-Корсаков противопоставлял "реальному направлению" в творчестве Мусоргского.

Но, вероятно, наиболее смелое откровение в вокальной музыке этих лет — песня "Светик Савишна" на собственные слова. Не случайно даже Серов, весьма скептически относившийся к Мусоргскому, прослушав песню,

⁵ Уже в наше время один из биографов пишет: «...Кобзарь, „подплясывая гопака“, изображает в лицах забавную историю о старом рыжем козаке и его молодой, своенравной и гульливой жене (излюбленный мотив украинского юмора), весело высмеивая, вышучивая „сюжет“ своей песни-пляски» (Хубов, 1969; 252).

был потрясен и сказал Н. Компанейскому: "Ужасная сцена! Это Шекспир в музыке, жаль только, что пером плохо владеет" (Компанейский, 1989; 127). Поражал новизной для музыкального искусства уже сам персонаж, обрисованный в тексте, — униженный, сознающий свою убогость, но настойчиво молящий о любви. Мусоргский здесь дает свое — в духе новой эпохи — толкование традиций гоголевской "Шинели".

Песня "Светик Савишна" — и это главное — являет нам ту совершенно новую звуковую реальность, которой Мусоргский обогатил мировое музыкальное искусство.

...Лето 1867 года Мусоргский провел, как и предыдущие два, с семьей брата в деревенском имении. Они жили в этом году на мызе Минкино в Лужском уезде.

Каковы были стимулы творческого подъема, испытанного композитором в июне — июле? Крепнущее сознание своих художественных возможностей, растущая уверенность в себе? Избавление от постылой службы, осложнившее материальное состояние, но зато даровавшее драгоценное чувство свободы? Деревенская природа и бодрящий сосновый воздух, упоминаемые в одном из писем? Другие обстоятельства, быть может интимного свойства, о которых мы можем лишь строить догадки (среди музыкальных занятий — фортепианные переложения отдельных частей бетховенских квартетов, посвященные Надежде Петровне Опочининой; напомним, что через год Мусоргский поселяется в семействе Опочининых)?

Как бы то ни было, но Мусоргский вслед за "Еврейской песней" в короткие сроки пишет "прямо набело без черновых" партитуры "Ивановой ночи на Лысой горе" и "Intermezzo in modo classico", задуманных и отчасти начатых ранее; а затем тут же, с ходу набрасываются темы "Подибрада Чешского". Увлечение сочиняемым было столь захватывающе, что, закончив партитуры, композитор чувствует неодолимую потребность поделиться пережитой им радостью творчества. В письмах к Римскому-Корсакову и В. Никольскому подробный рассказ о "Ночи" (и сравнительно более краткий — об "Intermezzo") с не вполне обычным для Мусоргского

перечислением достоинств вещей ясно ошутим ответ неотгоревшего еще пламени: «За „Ивановой ночью“ ночь не спал... так и кипело что-то во мне, просто не знал, что со мной творится...» (Письма, 1984; 74).

Показательно, что делится радостью Мусоргский не с наставником, "старшим", а с людьми, с которыми он чувствовал себя на равных. Это и понятно: в счастливые часы завершения работы, когда нет ни малейших сомнений в успехе, так хочется услышать чье-то суждение с неперменными словами одобрения и поддержки — в позитивном же отношении Балакирева Мусоргский почему-то сомневается. И он читает столь необходимые ему слова в ответных письмах Римского-Корсакова, который с искренним нетерпением ждет возможности заглянуть в партитуру друга (ответ Никольского не сохранился).

А предчувствия по поводу балакиревского приговора сбываются. Во время краткого наезда в Петербург, композитор показывает "Ночь на Лысой горе" Балакиреву и выслушивает весьма скептический отзыв, что не могло не задеть самолюбие молодого автора. Вернувшись в Минкино, Мусоргский пишет письмо, которое оказывается рубежным в их переписке с Балакиревым (после него — редкие послания делового характера). Вслед за благодарностью по поводу предложенной коллективной финансовой помощи (она отвергается) идут такие строки: "Хандра на меня напала не от деревенской осени и финансовых дел, а от других причин. Это была авторская хандра, хоть и стыдно сознаться, но это верно, что то было авторское окисление от Вашего условного отзыва о моих ведьмах. Я считал, считаю и не перестану считать (таких интонаций до сих пор еще не было в переписке! — Г. Г.) эту вещь порядочной и такой именно, в которой я после самостоятельных мелочей впервые выступил самостоятельно в крупной вещи... Согласитесь Вы, друг мой, или нет дать мне ведьм, т. е. услышу я их или нет, я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины и выполненных искренно, без притворства и подражания" (Письма, 1984; 80—81). И хотя в дальнейшем Балакирев готов был высказать и добрые слова по поводу вещи, но, как всегда,

вмешивался в сочиняемое (на этот раз — в уже сочиненное!) и требовал переделок в листовском духе, на что Мусоргский не соглашался (Письма, 1984; 82).

Приговор Балакирева имел роковые последствия для "Ночи на Лысой горе", — оконченные в одно и то же время две симфонические партитуры имели разные судьбы. "Intermezzo" было расценено как удача, исполнялось (хотя и после смерти автора) в том виде, в каком его сочинил автор, и, по словам Стасова "все друзья Мусоргского всегда глубоко любовались на эту прелестную и могучую вещь" (Стасов, 19526; 171). Вторая же пьеса, как верно писал А. Римский-Корсаков, "с легкой руки Балакирева сохранила навсегда клеймо неудавшейся вещи, не заслужившей даже исполнения в концертах Бесплатной музыкальной школы" (Письма и документы, 1932; 134). Отсюда — неоднократные переделки "Ночи" в попытках "пристроить" ее: сначала в коллективную "Младу", а затем в "Сорочинскую ярмарку" ("Сонное видение Паробка"); издана же и исполнялась она — и исполняется в наши дни! — в редакции, а по существу в переработке, Римского-Корсакова (авторская партитура издана лишь в 1968 году).

Отъезд брата Филарета с семейством в Москву не только лишил композитора петербургского пристанища, — прерываются также регулярные и весьма продолжительные "деревенские каникулы", во время которых всегда хорошо работалось. Последнее лето — лето 1868 года — Мусоргский живет в имении брата, деревне Шилово Тульской губернии. Видимо, еще до отъезда (в конце июня) существовала договоренность о новом петербургском жилье — во всяком случае в июле Мусоргский успокаивает встревоженную Шестакову известием о том, что с осени он будет жить в семействе Опочининых, в Инженерном (Михайловском) замке. Под одной крышей с Надеждой Петровной Опочининой Модест Петрович прожил почти три года — с августа 1868 по конец мая 1871 года. Увы! об их отношениях нам известно еще меньше, чем о предыдущем периоде, — исчезают даже посвящения произведений, столь обильные в 1863—1867 годах...

Своим чередом идет служба. В мае 1870 года Мусоргскому присваивают очередной чин: из титулярного советника он произведен в коллежские асессоры (пятый чин от конца в действовавшей табели о рангах). Годовой оклад его в 1868 году — 450 рублей, в 1871 году — 700 рублей (Труды и дни, 1963; 184, 234). Много это или мало? Сравним: А. Рубинштейн как директор столичной консерватории получает в те же годы 3500 рублей, Чайковский — профессор Московской консерватории — 1674 рубля, а в середине 70-х годов — 2323 рубля.

Приведенные выше суммы составляли, видимо, основу бюджета композитора. Разумеется, по службе бывали еще сторублевые "денежные награды" (премии, выражаясь по-современному); что же касается доходов с имения, то они были, как можно судить, нерегулярны и невелики: в силу характера Мусоргского очень уж своеобразные отношения сложились у него с управляющим. Чего стоит хотя бы такое начало "барского" письма: "...Около года уже я не беспокою Вас присылкою мне денег, но на основании Вашего последнего письма теперь прошу Вас не позабыть обо мне (NB!) и прислать к декабрю, сколько можно будет, денег..." (Письма, 1984; 238). Гонорары за издаваемые при жизни отдельные сочинения были малы; так, за сочиненные на протяжении 60-х годов шесть песен и романсов Мусоргский получил от издательства Бессель в 1871 году 162 рубля 90 коп., а за издание цикла "Детская" в 1872 году 23 рубля 60 коп. (Письма и документы, 1932; 246)⁶.

Полную картину расходов композитора сегодня вряд ли возможно реконструировать, но один из более или менее регулярных видов затрат все же обозначим: посещение Мариинского театра. Билет в театр стоил (в зависимости от типа спектакля): в кресла партера от 6 до 12 рублей, в ложу 1-го яруса от 20 до 40 рублей, в закрытую ложу бенуара от 18 до 36 рублей.

⁶ Приведенные цифры гонораров свидетельствуют лишь о размерах доходов композитора — расценки были обычными в то время. Так, Римский-Корсаков в 1879 году получил от П. Юргенсона за четыре романса 80 рублей (Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка. М., 1938—1952. Т. I. С. 93).

Таким образом, Мусоргский отнюдь не был столь беден, как гоголевский Акакий Акакиевич (хотя еще недавно был в том же чине титулярного советника и получал в отличие от героя "Шинели" не "четыреста рублей в год жалованья или около того", а несколько более). Однако среди людей его круга он был, безусловно, малообеспеченным человеком, что и вынуждало его служить.

Весною 1868 года кучкисты сближаются с Даргомыжским и начинают регулярно бывать на его музыкальных вечерах. Причиной перемены отношения (еще в 1867 году, как и прежде, оно было несколько иронически-насмешливым, а со стороны Балакирева — с оттенком снисходительного пренебрежения) послужил новаторский "Каменный гость" на полный текст пушкинской маленькой трагедии. Перемены происходили и с самим композитором. «Сочинение „Каменного гостя“ было на всем ходу», — вспоминал Римский-Корсаков. «Первая картина была уже окончена, а вторая доведена до поединка, прочее же сочинялось почти на наших глазах, приводя нас в великое восхищение. Даргомыжский, окруживший себя до этого времени почитателями из любителей или из музыкантов, стоявших значительно ниже его..., предавшись сочинению „Каменного гостя“, произведения, передовое значение которого было для него ясно, почувствовал потребность делиться выливавшимися новыми музыкальными мыслями с передовыми музыкантами и, таким образом, совершенно изменил состав окружавшего его общества» (Летопись, 1955; 52).

Даргомыжский выделял Мусоргского как композитора, наиболее близкого своим творческим устремлениям, оценивая некоторые произведения очень высоко. И действительно, поздние романсы и особенно "Каменный гость" ошутимо повлияли на направленность музыкально-речевых поисков Мусоргского.

На музыкальных вечерах у Даргомыжского кучкисты знакомятся с двумя молодыми девушками, скоро ставшими их верными помощницами и горячими сторонницами нового направления в русской музыке. Это были сестры Пургольд — двадцатичетырехлетняя Александра, певица, ученица Г. Ниссен-Саломан, и двадцатилетняя

Надежда, пианистка, ученица А. Герке, прошедшая теоретический курс в консерватории. Большое влияние на музыкальное развитие сестер оказал Даргомыжский, друживший со всей семьей Пургольдов, — он приохотил их к музыке Глинки и всему тому лучшему, что уже было в русской музыке. Сестер отличала исключительная музыкальная одаренность, способность быстро схватывать намерения композитора — даже в новой, непривычной для слуха музыке. Надежда, кроме того, поразила новых знакомых богатейшей музыкальной памятью. Знакомство перерастает в подлинное творческое содружество: многие вокальные произведения кучкистов сочинялись в расчете на звучное меццо-сопрано, особо выразительную дикцию, всю артистическую манеру Александры Николаевны; Надежда Николаевна играла оркестровые партии ("милый Оркестр", как называл ее Мусоргский), нередко перекладывая симфонические партитуры для четырехручного исполнения.

Познакомившись с композиторами, сестры свое восприятие индивидуальности каждого выразили в данных прозвищах: Искренность (Римский-Корсаков), Юмор (Мусоргский), Едкость (Кюи).

Мусоргский в тот период относился к сестрам с одинаковой симпатией, отмечая чуть-чуть более классицистские музыкальные склонности младшей. Композитор произвел на сестер сильное впечатление, — они сразу были покорены обаянием гения. Александра Николаевна в первые годы знакомства испытывала к Модесту Петровичу нечто большее, чем восхищение только музыкальным даром. Но, не встречая взаимности — Мусоргский придерживался шутливо-дурашливого тона общения с нею, — чувство "донны Анны-Лауры" постепенно трансформировалось, и между ними установились теплые дружеские отношения (впоследствии такие же отношения были у Мусоргского с ее мужем, Николаем Павловичем Моласом).

Обе сестры оставили воспоминания, в которых говорится и о первых впечатлениях от знакомства с Модестом Петровичем. Есть смысл их сопоставить, учитывая различие натур мемуаристок — тонкий и пронизыва-

тельный ум младшей, более непосредственную эмоциональность старшей, а также ее более длительное и тесное общение с композитором. Сравнение поможет нам представить себе облик тридцатилетнего художника.

Надежда Николаевна: "Личность Мусоргского была настолько своеобразна, что, раз увидев ее, невозможно было ее забыть. Начну с наружности. Он был среднего роста, хорошо сложен, имел изящные руки, красиво лежащие волнистые волосы, довольно большие, несколько выпуклые светло-серые глаза. Но черты лица его были очень некрасивы, особенно нос, который к тому же всегда был красноват, как Мусоргский объяснял, вследствие того, что он отморозил его однажды на параде.

Глаза у Мусоргского были очень мало выразительны, даже можно сказать, почти оловянные. Вообще лицо его было малоподвижное и невыразительное, как будто оно таило в себе какую-то загадку. В разговоре Мусоргский никогда не повышал голоса, а скорее понижал свою речь до полголоса". Далее — сноска: "Мне так и представляется, как он говорил, будто про себя или себе под нос какое-нибудь остроумное или пикантное словечко или нарочно, посмеиваясь, называл бранными словами кого-нибудь из своих друзей — именно, когда явно было, что он их хвалит" (Римская-Корсакова, 1989; 96).

Александра Николаевна: "Модест Петрович был очень некрасив собой, но глаза у него были удивительные, в них было столько ума, так много мыслей, как только бывает у сильных талантов. Среднего роста, хорошо сложенный, изящный, воспитанный, прекрасно говорящий на иностранных языках, он прелестно декламировал и пел, хотя почти без голоса, но с замечательным выражением. Везде, где он ни появлялся, он был душой общества. Он очень любил детей и старался изучить их, но самых маленьких боялся: ему все казалось, что он им сделает больно. Дети понимали это и также очень любили Мусоргского" (Молас, 1989; 98—99).

Между тем в музыкальном мире продолжалась ожесточенная борьба партий. Длительная интрига консерваторских "немцев" (Заремба, Фаминцын и другие) привела к желанному результату: весной 1869 года Балакирев был отстранен от управления концертами Русского музыкального общества. Этот факт вызвал ликование одних и возмущение других. Едва ли не первым откликнулся только начавший свою критическую деятельность в Москве Чайковский, в дальнейшем — постоянный оппонент Новой русской школы. В статье "Голос из Московского музыкального мира" (4.V.1869), указывая на круп-

ные заслуги Балакирева — музыкального деятеля, на успех его как дирижера, он пишет: "Было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составившего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов. Берем на себя смелость утверждать, что наш скромный голос есть в настоящем случае выразитель общего всем русским музыкантам тяжелого чувства" (Чайковский, 1953; 29). В разгоревшейся далее ожесточенной полемике было даже судебное разбирательство (Фаминцын обвинил Стасова в клевете), тем не менее решение Дирекции РМО уже действовало: в качестве дирижера был приглашен Э. Направник.

Балакирев решил дать бой РМО и объявил пять концертов руководимой им в то время Бесплатной музыкальной школы с очень интересной программой, куда были включены первые исполнения в России крупных произведений Шумана, Листа, даже А. Рубинштейна. "Публики в Музыкальном обществе было не особенно много, не было ее много и в Бесплатной школе", — вспоминал Римский-Корсаков. "Но у Музыкального общества были деньги, а у Бесплатной школы их не было. В результате — дефицит в ее концертах и полная невозможность предпринять концерты в следующем сезоне" (Летопись, 1955; 64). Балакирев прилагал отчаянные усилия как-то выправить финансовое положение школы, но потерпел фиаско. В это же время у Балакирева умер отец и он был вынужден взять на свое иждивение двух незамужних сестер.

Результатом всех невзгод — примем во внимание взрывчатую, крайне самолюбивую натуру художника — стал нервно-психический надлом, имевший серьезнейшие последствия. Вряд ли прежние соратники осознавали всю глубину кризиса, они судили по внешним проявлениям: постепенно утрачивался интерес к музыкальной "злобе дня", нарастала замкнутость и отчужденность, "из безусловно неверующего человека образовался религиозный мистик и фанатик" (Летопись, 1955; 75). В 1872 году Балакирев надолго отходит от дел БМШ и поступает на службу в управление Варшавской железной дороги.

Наиболее эмоционально реагировали, ужасаясь и негодуя на происходившие с Балакиревым перемены, Стасов и Мусоргский, хотя у последнего были более чем серьезные основания для обиды на бывшего учителя...

Перед отъездом на летний отдых, в июне 1868 года Мусоргский набрасывает первую сцену новой оперы "Женитьба" по Гоголю и знакомит с набросками Даргомыжского и Кюи, подсказавших ему сюжет. Замысел был необычен и смел — написать оперу на *прозаический* текст комедии, взяв его целиком. Не исключено, что одним из стимулов явился "Каменный гость", где в основе также лежал полный текст сценического произведения, однако не прозаического, а стихотворного. Но различие между операми Даргомыжского и Мусоргского выступит ярче, если учесть, что "проза" и "поэзия" в данном случае есть не только определение разных видов литературного творчества, но и характеристика содержания: исполненная высокой поэзии пьеса Пушкина — и нарочито заземленная, погруженная в "тину мелочей" (если вспомнить выражение писателя) гоголевская комедия.

В. Васина-Гроссман справедливо видела в "прозаических" опытах Мусоргского отражение важных художественных тенденций новой эпохи: внедрение в музыкальное искусство "прозы жизни", открытой для искусства гоголевской "натуральной школой", и стремление к прозе как к "естественной речи", непосредственному отражению действительности (Васина-Гроссман, 1979; 12—18).

Музыкальная идея "Женитьбы" — Мусоргский разъясняет ее в письмах к разным корреспондентам — заключалась в том, чтобы запечатлеть эмоциональное состояние действующего лица, уловив его в речевой интонации, то есть в мелодике речи, темпе, ударениях, паузах (как учит современная лингвистика).

Работалось композитору, как всегда в деревне, хорошо, с увлечением, и он в короткие сроки закончил I действие оперы. Творческое горение было столь захватывающим, что выйти из состояния "разгона" было нелегко. "Я живо сработал, — писал он Римскому-Корсакову, — так случилось, но живая работа сказала: ка-

кую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работается музыкальное изложение такой речи. Теперь отдохнул — этого уж нет, а то просто беда — покоя нет” (Письма, 1984; 89).

Композитора не покидает ощущение удачи, сознание новаторского характера сделанного (“Рубикон перейден”). Но продолжение — опера задумывалась в трех действиях — записано не было, хотя “внутренняя работа” над II действием продолжалась еще более месяца и многое уже существовало в “мыслях и планировке”.

По возвращении осенью в Петербург Мусоргский многократно показывал сочиненное друзьям и знакомым. Все единодушно восхищались новизной, интонационной меткостью, юмором; но в целом I акт “Женитьбы” был высоко оценен лишь Стасовым, остальные видели в нем своеобразный курьез (Балакирев, Кюи), неудачную и невозможную для исполнения вещь (Бородин).

Однако осенью композитор уже целиком во власти нового, гораздо более значительного замысла, — он работает над “Борисом Годуновым”: работает над трагедией Пушкина, переделывая ее в либретто, и сочиняет музыку оперы. 4 ноября, как значится в автографе, была закончена запись либретто и музыки 1-й картины, “Двор Новодевичьего монастыря”, 14 ноября — 2-й картины, “Площадь в Кремле”, следующая картина, “Келья в Чудовом монастыре”, закончена 5 декабря. Быстрота окончательной — и по порядку сцен — записи и музыки, и текста свидетельствовала о том, что многое к тому времени было уже сочинено “в уме”. И действительно, в упоминавшемся автографе (ГПБ, ф. 502) есть пометка: “Задумано в (зиму 1867) осень 1868 г.; работа начата в октябре 1868 г.”. Еще одно, косвенное свидетельство — в рукописи “Детской песенки”, сочиненной в апреле 1868 года, находится 5-тактный набросок партий хора “На кого ты нас покидаешь” из 1-й картины оперы.

Думается есть определенная логика внутреннего развития художника, которая привела его к “Борису Годунову”, ибо за идею он ухватился, по свидетельству Стасова, с невероятным воодушевлением, “он уже ни о чем

другом не мог думать и все другое оставил” (Стасов, 19526; 195). Действительно, в творческой биографии Мусоргского осень 1868 и весь 1869 год — уникальный случай полного сосредоточения на одном-единственном сочинении!

Можно было бы даже сказать — рискуя впасть в патетический тон, — что “Борис Годунов” был предначертан Мусоргскому. Опера как бы резюмировала, с одной стороны, новаторские поиски музыканта, а с другой стороны — размышления и самого художника и многих близких ему людей над историческим прошлым России. Это последнее обстоятельство, видимо, и породило сомнения в том, что первоначок был дан Никольским, хотя существует бесспорное свидетельство в Автобиографии: «Дружеское сближение в доме Шестаковой с профессором В. Никольским было причиной создания большой оперы „Борис Годунов“ на сюжет великого Пушкина» (Письма и документы, 1932; 422—423)⁷.

В новой опере сошлись, соединились многие темы, до тех пор существовавшие в творчестве порознь, многие художественные идеи — и реализованные, и нереализованные. Это прежде всего тема обездоленного, голодного, бесправного человека, вызвавшая к жизни “народные картинки” с их метким запечатлением отдельных типов, отдельных эмоционально-психологических состояний — мольбы, жалобы, издевки, иронии. Сам Мусоргский в упоминавшемся письме Стасову ставит в прямую последовательность “народные картинки” — “Борис”, что, впрочем, не дает оснований биографам рассматривать их в качестве “пробы”, подготовительной работы.

⁷ Зарождение замысла оперы вряд ли сегодня поддается окончательной датировке. Судя по стасовской биографии, это произошло в сентябре (Стасов, 19526; 195), однако приведенная выше датировка в автографе (зима 1867 года) колеблет стасовское утверждение. А. Римский-Корсаков считал, что ни о моменте зарождения, ни о периоде сочинения первой редакции оперы мы ничего достоверного — кроме дат записи последовательно появляющихся картин — не знаем (Письма и документы, 1932; 13). С другой стороны, уже осенью 1866 года Мусоргский был с Никольским в приятельских отношениях, а в январе 1867 года они — соучастники коллективного письма Балакиреву (Письма, 1984; 61).

Далее — уловление тончайших оттенков в перемене настроения действующего на сцене лица посредством речитатива, поддержанного оркестром ("Женитьба"). Мысль о возможности воплощения в опере — и именно в оркестре — сцены галлюцинаций, родившаяся после знакомства с "Юдифью" Серова.

И наконец, давний художнический интерес к народной массе на сцене, к толпе, захваченной мощным душевным порывом, интерес, уже нашедший воплощение в хоровых сценах "Эдипа", а особенно в "Саламбо".

Разумеется, теперь все эти разнородные мотивы и творческие устремления были подчинены генеральной идее оперы, внушенной творческим прочтением пушкинской драмы, — идее Трагедии. Трагедии горестной судьбы народа и трагедии мучимого совестью царя-преступника, вступающего, помимо своей воли, в конфликт с народом.

Не менее важно и то, что "Борис Годунов" предоставил композитору возможность реализовать свой интерес к русской истории, воплотить в образах свое "чувство истории", чувство кровной связи с Россией, ярко выплеснувшееся еще десятилетием раньше. В письме Балакиреву Мусоргский описывает свои первые впечатления от Москвы. Читая это письмо, мы ощущаем, как слегка скептическое отношение двадцатилетнего петербуржца ко всяческой старине отступает, давая место совсем иным, более глубинным и порою неожиданным для него самым эмоциям и мыслям. «Подъезжая только к Иерихону (полушутливое название Москвы, принятое в кружке. — Г. Г.), я уже заметил, что он оригинален, колокольни и купола церквей так и пахнут древностью. ...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... В Архангельском соборе я с уважением осматривал гробницы, между которыми находились такие, перед которыми я стоял с благоговением, таковы Иоанна III, Дмитрия Донского и даже Романовых, — при последних я вспомнил „Жизнь за царя“ и оттого невольно остановился...

Вообще Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности (мир хотя и грязный, но, не знаю почему, приятно на меня действующий) и произвела на меня очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское, и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить ее» (Письма, 1984; 19—20).

В "Борисе Годунове", как показывает М. Рахманова, отразились концепции крупных русских историков от Карамзина, которого он изучал, до Костомарова, с которым был близко знаком.

15 декабря 1869 года партитура оперы, состоявшей в этой первой редакции из четырех частей, была закончена и через некоторое время представлена в дирекцию театров. Устные переговоры с директором С. Геденовым протекали весьма вяло; ясно было, что в сезоне 1870/71 года опера поставлена не будет, но официального решения еще не было — его должен был вынести специальный "Музыкально-театральный комитет", состоявший в основном из дирижеров действовавших в то время театральных трупп. Заседание комитета состоялось лишь 10 февраля 1871 года. Опера была отклонена. 17 февраля партитура была возвращена автору.

Мотивы, по которым опера была отклонена, приоткрывают нам фрагменты воспоминаний.

Римский-Корсаков: «Рассмотренный комитетом, состоящим из Направника — капельмейстера оперы, Манжана и Беца — капельмейстеров французской и немецкой драмы и контрабасиста Джованни Ферреро, он („Борис Годунов“. — Г. Г.) был забракован. Новизна и необычность музыки поставили в тупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии. Действительно, в партитуре первоначального вида не существовало польского акта, следовательно, роль Марины отсутствовала. Многие придирки комитета были просто смешны, как, например: контрабасы *divisi*, играющие хроматическими терциями при сопровождении второй песни Варлаама, сильно поразили контрабасиста Ферреро, и он не мог простить автору такого приема» (Летопись, 1955; 65).

Воспоминания Шестаковой добавляют многие эмоциональные штрихи. Как раз в день заседания комитета, когда решалась судьба оперы, Людмила Ивановна была приглашена

на обед по случаю бенефиса примадонны Мариинской оперы Ю. Платоновой. Туда должны были также приехать Направник с певцом и режиссером Г. Кондратьевым.

Шестакова: «Я встретила их словами: „Принят Борис“? — „Нет, — отвечали мне, — невозможно, что за опера без женского элемента! У Мусоргского большой талант, несомненно, пусть он вставит сцену еще, тогда Борис пойдет!“ Я знала, что это известие будет неприятно Мусоргскому, и хотела не сразу сообщить ему; тут же я написала ему и В. В. Стасову записки, прося их приехать ко мне к 6-ти часам вечера. Возвратясь домой, нашла их у себя и передала им слышанное. Стасов с горячим участием начал толковать с Мусоргским о вставных новых частях оперы, а сам Модест Петрович начал наигрывать разные мотивы, и вечер прошел очень оживленно. Мусоргский принялся за дальнейшую работу без отлагательств» (Шестакова, 1989; 103).

Действительно, отказ в постановке оперы огорчил Мусоргского, но не был воспринят им — вопреки опасениям друзей — как удар катастрофической силы. Неумная фантазия композитора, видимо, уже при сочинении первой редакции порождала интереснейшие, остававшиеся в наметках, отклонения от первоначального плана. Кроме того, существовал замысел и даже отрывки сцены у фонтана, вызывавшие восхищение Стасова и архитектора Виктора Гартмана (с которым Мусоргский сошелся очень близко), — сцена вводила к тому же необходимую женскую роль. Короче, композитор сразу с увлечением принялся за работу.

Увлечение было тем большим, что прошедший 1870 год был годом ожиданий и годом поисков: ожиданий решения судьбы “Бориса Годунова” театральным начальством и поисков крупной оперной темы. Он не пропал и для сочинительства: композитор пишет музыкальный памфлет “Раек”, ставший в течение ряда лет популярнейшей вещью в близких кружку домах, а также песни, вошедшие в цикл “Детская”. В поисках сюжета Мусоргский по совету Кюи пробует было пьесу А. Островского “Грех да беда на кого не живет”; затем берется за оперу “Боббель” по повести Шпильгагена “Ганс и Грета”, специально переделанной для него Стасовым, но дальше сцены гадания дело не пошло. Мысль художника обращается к истории, к раскольничьей теме — он читает, в частности, “Историю Выговской старообрядческой пус-

тыни” И. Филиппова, где содержатся описания само-
сожжений раскольников. Но ни на чем определенном
остановиться пока не может (в следующем году так же
отпадает — опять-таки пока! — замысел комической оперы
на гоголевский сюжет); таким образом, жажда круп-
ной работы оставалась неутоленной.

Начало второй редакции “Бориса Годунова” поло-
жил “сандомирский” акт, разносторонне рисующий но-
вый для оперы персонаж — Марину Мнишек (уборная в
замке Марины Мнишек и сцена у фонтана). О самоощу-
щениях композитора свидетельствует письмо к Стасову
от 18 апреля 1871 года. “Кончаю картину — иезуит не
дал спать две ночи сряду, это хорошо — я это люблю,
т. е. люблю, когда так сочиняется” (Письма, 1984; 115). А
осенью Мусоргский целиком захвачен еще одной карди-
нальной вставкой — развернутой и динамичной народ-
ной картиной для окончания оперы, отсутствующей у
Пушкина (сцена под Кромами). Здесь многое рождается
спонтанно, изумляя порою самого творца (там же; 119).

В более частных вставках реализуются советы Стасо-
ва (песня про селезня у шинкарки в корчме, идея ма-
ленькой сцены с попугаем), подсказка Д. Мордовцева —
текст разбойничьей песни “Гайда! Расходилась, разгуля-
лась сила молодецкая” для народного хора в сцене под
Кромами. А порою идут в дело непосредственные музы-
кальные впечатления. В конце 1871 года в Петербург
приезжают олонекские сказители былин. С голоса
Т. Рябина Мусоргский записывает напев былины “О
Вольге и Микуле” (“Жил Святослав девяносто лет”) и
через короткий срок использует его в сцене под Крома-
ми: напев звучит в устах Варлаама и Мисаила подобно
призыву к бунту против Бориса. Переделки коснулись
многих моментов оперы.

Партитура была завершена в июле 1872 года
(Антипов, 1989; 71). Последнее существеннейшее изме-
нение произошло примерно во второй половине 1873
года, в период подготовки премьеры “Бориса”: Мусорг-
ский поменял местами две последние картины оперы,
“он решил кончить ее не смертью Бориса, а сценою вос-
ставшего расхोлившегося народа, торжеством Самозван-

ца и плачем юродивого о бедной Руси. Насколько выиграло при этом заключение оперы в трагичности, потрясающей силе и грозном значении! Эту столько важную перестановку присоветовал Мусоргскому его приятель, В. В. Никольский. Мусоргский был в восхищении и в немного дней перестроил и приладил этот конец” (Стасов, 1952б; 198).

Чувство благодарности друзьям, советчикам и единомышленникам вылилось в посвящении, напечатанном позже, в первом издании клавира оперы: «Вам всем, что добрым советом и сочувственным делом дали мне возможность осуществить задачу, лежащую в основе оперы „Борис Годунов“, посвящаю мой труд. М. Мусоргский» (Антипов, 1989; 71).

По мере возникновения второй редакции оперы в 1871 и 1872 годах все вновь написанное исполнялось в домах Стасова, Шестаковой, Бородина, и особенно часто у просвещенного любителя музыки В. Ф. Пургольда, где жили его племянницы, ”музыкальные барышни”. Тому была особая причина — самого младшего кучкиста, Корсакова, в дом Пургольдов тянуло неудержимо.

После одного из показов Бородин писал жене: «...Е пятницу, у Пургольд исполняли „Бориса“ всего, кроме последнего действия. Прелесть! Какое разнообразие! какие контрасты! как все теперь округлено и мотивировано Мне очень понравилось» (Бородин, 1927—1928; 322) Новые фрагменты и сцены вызывали всеобщее одобрение, и это окрыляло Мусоргского.

В доме Кюи в декабре 1872 года кучкисты знакомили приехавшего из Москвы Чайковского с сочиненным и сочиняемым. Отношение к нему было сложным (и не вполне одинаковым у разных членов кружка): признание крупного дарования, опыта, мастерства, — но критическое отношение к консерватóрской выучке, к обильной продуктивности — якобы вследствие ремесленных навыков письма. Чайковский, в свою очередь, крайне негативно оценивал общее художественное направление кучкистов, отдавая должное незаурядным талантам Бородина и особенно Мусоргского (которого тем не менее сурово порицал за ”музыкальные безобразия”). Римский-Кор-

саков вызывал у Чайковского и музыкантскую симпатию, и огромное уважение.

На этот раз Чайковский отверг у Мусоргского исполненные для него цикл "Детская" и сцену под Кромами, но рассказ Феодора о попугае привел его в восторг. И Мусоргский, невзирая на весь свой скептицизм по отношению к московскому мастеру, не остается равнодушен к этим восторгам: в письме к Стасову он не упускает возможности подчеркнуть, что, встретившись с ним на другой день у нотоиздателя Бесселя, Чайковский «потребовал „попку“ и квасился до остервенения, до потери способности слушать» (Письма, 1984; 140).

Позицию Мусоргского на крайнем левом фланге Могучей кучки зафиксировала нашумевшая в начале 70-х годов карикатура художника К. Маковского, изображавшая Новую русскую школу, шествующую в "Храм Славы". Мусоргский представлен на карикатуре в виде задорного боевого петуха, идущего впереди всех.

В описываемые годы у композитора меняются местожительство и домашние обстоятельства. После летнего отпуска, проведенного в деревне у брата, он не вернулся в дом Опочининых. В августе 1871 года он поселяется в доме Зарембы на Пантелеймоновской улице (ныне улица Пестеля), а с 1 сентября снимает в том же доме вместе с Римским-Корсаковым меблированную комнату.

Об этой удивительной совместной жизни двух одаренных композиторов сохранилось несколько воспоминаний. Одно из них принадлежит В. Стасову и не лишено восторженности тона, не покидавшей критика и на склоне лет: "Я, бывало, приходил к ним рано утром, застал их спящими, будил их, поднимал с постели... мы пили вместе чай... И тотчас после этого чая принимались за наше главное и любезное дело, музыку, начиналось пение, фортепиано, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня" (Стасов, 1989; 60—61).

"Летопись" рассказывает о том же с присущей автору деловитостью и поразительной памятью на подробности: "Как мы могли друг другу не мешать? А вот как.

С утра до 12 часов роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению... В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями” (Летопись, 1955; 72).

Последняя фраза раскрывает целую главу в истории взаимоотношений великих художников. Неполный год, прожитый вместе, был вершиной их дружбы. А началось более тесное сближение несколькими годами ранее, когда еще малоопытный Римский-Корсаков писал музыкальную картину ”Садко”, а Мусоргский заканчивал ”Иванову ночь на Лысой горе”. Далее параллельно сочинялись симфоническая сюита ”Антар” и ”Женитьба”.

Сохранившаяся переписка — краткий по времени эпизод в непрерывном и длительном общении — приоткрывает многое: настоятельную потребность в частых встречах (”...Жду вас с нетерпением, ибо мне вас не хватает”, — пишет Римский-Корсаков в 1868 году), взаимную заинтересованность в критических суждениях и о целом, и о деталях партитур. Корреспондентом, активно высказывавшим различные пожелания и замечания, был Мусоргский, причем касались они симфонических сочинений, — то есть той сферы, которая в кружке считалась ”территорией” Корсакова, тогда как за Мусоргским утвердилась репутация несимфониста. Кстати, любопытно, что в воспоминаниях Шестаковой запечатлелся именно такой характер отношений в ту пору (хотя, вероятно, были и обратные случаи): ”Корсаков сядет за инструмент и исполняет Мусоргскому сочиненное им за те дни, когда они не видались; тот внимательно слушает и затем сделает ему замечание. Корсаков при этом вскакивает и начинает ходить по комнате, а Мусоргский в это время спокойно сидит и что-нибудь наигрывает. Успокоившись, Н. А. подходит к М. П., выслушивает уже подробно его мнение и часто соглашается с ним” (Шестакова, 1989; 101—102).

Переписка обнаруживает пробуждающуюся индивидуальность каждого, проглядывающую сквозь ”родовую”

кучкистскую общность, и — тем самым — различие музыкально-художественных натур. А потому замечания Мусоргского иной раз отклоняются (об одном из них, связанном с гармонией, шла речь в главе II), а иногда принимаются как бы скрепя сердце. Примером может служить упоминавшийся "Антар".

Мусоргский — сторонник резких, внезапных контрастов, в частности регистровых, фактурных, тональных, он предпочитает сопоставления "прямо в лоб", как он напишет через несколько лет, сочиняя "Картинки с выставки". И потому он резко бракует идею связки — перехода между III и IV частями для подготовки новой тональности Des-dur после D-dur. Он опирается на собственный опыт симфонического творчества: год назад, закончив "Иванову ночь на Лысой горе", он не без гордости писал тому же адресату: "...Связи плотны, без немецких подходов, что значительно освежает" (Письма, 1984; 71). А вот для более гармоничной музыкальной природы Римского-Корсакова плавный модуляционный переход из далекой тональности весьма желателен; к тому же повторение аккордов волшебницы Гюль-Назар из I части, в чьи чертоги вновь возвращается действие, придаст логическую закругленность всему музыкальному повествованию. Но Мусоргский так горяч, так убедителен в своих нападках на "немецкие" приемы — свидетельство рутинерства в глазах правоверного кучкиста (дело происходит в 1868 году!). И Корсаков выбрасывает связку, издавая без нее партитуру уже в середине 70-х годов. Однако в конце 90-х годов, делая новую редакцию "Антара", он восстанавливает связку почти в том же виде, в каком она была первоначально набросана в письме к Мусоргскому от 7 августа 1868 года. Природа художника берет свое!

В год совместного проживания параллельно завершались "Псковитянка" и вторая редакция "Бориса Годунова". Теснейшее общение двух художников шло на пользу каждому, ибо происходило *взаимное* воздействие, что вряд ли придет в голову читателю "Летописи" и воспоминаний В. Ястребцева. Это было ясно, например, Бородину, который писал жене (показательно, в чем со-

товарищ по кружку видит силу и слабость каждого из друзей): "Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее" (Бородин, 1927—1928; 313).

Нарастающая теплота и сердечность отношений сказывается даже на формуле эпистолярных прощаний, что особенно заметно у более эмоционально открытого Мусоргского: от "Крепко жму Вашу руку, милый" (1867) до "...Крепко целую Вас, дружок" (1870—1871 годы).

Увы! Идиллия заканчивается женитьбой Римского-Корсакова на Надежде Николаевне Пургольд и его переездом на новую квартиру⁸. Семья, служба в консерватории, руководство духовыми оркестрами Морского ведомства, но, главное, постепенная и неуклонная творческая эволюция отдаляли Римского-Корсакова от Мусоргского все больше и больше. Тяжело переживая угасание былой дружбы, наш герой — и это для него типично — резко меняет отношение к Надежде Николаевне, еще недавно "милому Оркестру" (хотя участвует в свадьбе в качестве шафера, "поручителя по жениху"). Оживают былые подозрения в музыкальной умозрительности и приверженности установленным канонам, и через несколько лет ему уже мерещатся "сухие шептания благоверной" бывшего друга, упрекающей мужа за чрезмерные музыкальные вольности в прежних сочинениях.

⁸ В документальном издании "М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников" (М., 1989. С. 239) ошибочно указание: "Мусоргский жил... с августа 1871 до августа 1872 года — с Н. А. Римским-Корсаковым". С начала лета Корсаков переехал в Парголово, чтобы находиться поблизости от невесты, 30 июня отправился в свадебное путешествие и в комнату на Пантелеймоновской больше не возвращался (Летопись, 1955; 75—76).

С осени 1872 года Мусоргский поселяется в меблированных комнатах в доме Синебрюховой на Шпалерной улице, где живет до лета 1875 года.

В эту пору Мусоргский через Стасова знакомится с живописцем Ильей Репиным и скульптором Марком Антокольским. Оба были немного моложе композитора и только недавно закончили академический курс, но уже громко заявили о себе первыми работами. Знакомство очень скоро перерастает в подлинную и прочную дружбу. Здесь были не просто приятельские отношения, которых у композитора в художественной среде было немало, — например, со скульптором М. Микешиним, "монументальным Мишей", как его слегка иронически-шутливо называли в переписке Мусоргский и Стасов. Композитор, быть может, впервые в "смежном цехе" встречает единомышленников на трудном пути радикального обновления искусства. Дружба и общение с ними в начале 70-х годов были для Мусоргского тем более дороги, что единомыслие с прежними музыкальными друзьями постепенно утрачивалось.

Все трое внимательно следят за работами друг друга и искренне восхищаются достижениями. Этот интерес сохраняется и впоследствии, когда они живут в отдалении, — вплоть до смерти композитора (он уходит из жизни первым). Стасов, вдохновитель и неутомимый пропагандист творчества своих любимцев, называл их "своей тройкой".

Для Мусоргского Репин в "Бурлаках" и Антокольский в горельефе "Инквизиция застигает врасплох евреев, собравшихся праздновать Пасху" — «...пионеры в новые страны „к новым берегам“» (Письма, 1984; 138). Композитора особенно привлекает в "Бурлаках" мощная хватка разнообразнейших народных типов — задача, которую он ставил и перед собою, а потому он возвращается к картине неоднократно; в "Протодиаконе" он улавливает родство с собственным созданием — бродячим монахом Варлаамом в "Борисе", и более того — с образной сферой, в которую уже погружался: грозная стихия, до поры до времени скрытая. Он легко разгадывает сущность репинской картины, далеко не очевидную с пер-

вого взгляда: "Да ведь это целая огнедышащая гора! А глаза Варлаамищи так и следят за зрителем. Что за страшный размах кисти, какая благодатная ширь!" (там же; 252).

Репин отвечал Мусоргскому взаимностью и столь же острым восприятием замысла. Узнав о задуманной сцене "любовного отпевания" в сочиняемой "Хованщине", он писал: "Новый мотив раскольницы у Мусорянина мне ужасно нравится, такая сила лежит в задаче!! мотив этот был тронут в более нежных сферах, но здесь в этом кровавом мясе!!!" (Репин, 1948; 69).

В том же 1873 году в письме Стасову из Парижа читаем: "Быть может, теперь Вы уже наслаждаетесь оперой Модеста Петровича — счастливец! А мне теперь так хотелось бы послушать русской музыки и особенно музыку М. П. Мусоргского, как экстракт русской музыки (смею думать)" (там же; 81).

Вернемся, однако, к творчеству. Музыкальным памятником содружеству кучкистов могла бы стать коллективная опера-балет "Млада", которую им предложил написать зимой 1871/72 года тогдашний директор императорских театров С. Геденов. Программу сценического представления из жизни древних славян, где соединялись и фантастика, и быт, написал он сам. Мусоргскому достались массовые народные сцены и фантастическая картина служения Черному козлу (Чернобогу) — таким, по-видимому, виделось его оперно-композиторское амплуа и товарищам, и театральному начальству. Ввиду сжатости сроков Мусоргский воспользовался уже сочиненной, но на тот момент "не пристроенной" музыкой. Для "Праздника Чернобога" он переделал "Ночь на Лысой горе", а "Марш князей и жрецов" написал заново. Используя в этом последнем народную мелодию из сборника Балакирева, композитор — как делал это не раз — дает собственную композиторскую версию ее окончания (Головинский, 1994; 80—81).

К сожалению, постановка задуманного пышного спектакля-феерии оказалась технически сложной и чрезмерно дорогостоящей, и дирекция от него отказалась. К тому же и Геденов через пару лет оставил свой пост.



В. В. Стасов.
Портрет работы И. Репина (1873)

Июнь 1872 года, когда дописываются последние страницы второй редакции "Бориса", был наивысшей точкой творческого подъема. Именно в это время у Мусоргского окончательно оформляется идея новой большой оперы, посвященной расколу, идея, видимо постепенно вызревавшая еще с 1870 года, а забрезжившая,

быть может, еще раньше. Основная художническая задача выражена кратко и емко: "Прошедшее в настоящем — вот моя задача" (Письма, 1984; 126).

А в июле уже многое проясняется. «К Вашему возвращению, дорогой *généralissime*, — пишет он находящемуся в отъезде Стасову, — вероятно, уже будут собраны все материалы к нашей будущей опере. Соделал тетрадку и назвал ее „Хованщина“, народная музыкальная драма — материалы; на заглавном листе пометил источники — 9-ть — зело недурно: купаюсь в сведениях, голова, как котел, знай — подкладывай в него... На такой канве можно много поделать: и картинно, и мистично, и карикатура на историю восхитительная. Много сути в материалах» (Письма, 1984; 129—130).

Выражение "наша будущая опера" — не дежурная дань вежливости или благодарность за предложенные наброски сценария (от которого композитор, по-видимому, очень скоро уходит). Отныне и до конца Владимир Стасов становится художественным советчиком и вдохновителем, особенно во всем, касающемся новой оперы. Через два дня, обосновывая посвящение Стасову еще не существующего произведения, Мусоргский писал: «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“, потому что помню еще живо: я жил „Борисом“, в „Борисе“, и в мозгах моих прожитое время в „Борисе“ отмечено дорогими метками, неизгладимыми. Теперь закипит новая, Ваша работа, уже начинаю жить в ней — сколько богатых впечатлений, сколько новых земель к открытию, славно!» (Письма, 1984; 134). Выражение «наша „Хованщина“» присутствует в переписке со Стасовым до самого конца...

В 1873 году работа над оперой идет уже полным ходом. Творческая мысль композитора работает в разных направлениях. Но характерно, что острые драматургические "узлы" будущего сценического произведения завязываются в воображении сразу. Одна из первых идей — сцена самосожжения раскольников и совершенно необычное предсмертное "любовное отпевание", которое

поет Марфа своему возлюбленному Андрею Хованскому (видимо, было сочинено, показывалось многократно, но автограф не сохранился). Другой фрагмент — песня-исповедь Марфы "Исходила младшенька" на народной мелодии, записанной от И. Горбунова, и последующая сцена с яростной фанатичкой — раскольницей Сусанной и мудрым Досифеем. В голове уже сложилось вступление к опере: "...Рассвет на Москве, заутреня с петухами, дозор, снимающий цепи" (Письма, 1984; 152), а также многое иное.

Одновременно выверяется музыкальный стиль воссоздаваемых в опере старинных раскольничьих напевов. Упоминание как о высшем авторитете о Д. Разумовском, известном исследователе русской духовной музыки, незадолго до этого выпустившем свой капитальный труд "Церковное пение в России", лишний раз свидетельствует о пытливости композитора, его умении быть в курсе новейших работ по интересующему предмету.

Лето и осень 1873 года — темная полоса в жизни Мусоргского. В. Стасов был в это время за границей и настойчиво уговаривал композитора бросить все дела и приехать к нему, чтобы повидаться с Листом (Мусоргский незадолго до этого был приятно изумлен известием о том, что Лист пришел в восторг, ознакомившись с его циклом "Детская"). Композитору очень хочется съездить, к тому же он убежден в необходимости для русских музыкантов более тесного общения с Европой. И все же... от поездки отказывается, хотя планы о ней строились еще с весны, объясняя отказ занятостью по службе и невозможностью подвести больного "приятеля и шефа", — доводами для Мусоргского вполне весомыми, но для Стасова совершенно неубедительными.

По всей видимости, в психике композитора происходит какой-то надлом и возвращаются приступы алкоголизма. Бородин пишет жене в октябре о Мусоргском: "Он стал крепко попивать. Почти ежедневно он заседает в трактире Малоярославец на Морской и напивается иногда до положения риз. Сорокины летом видели его совсем пьяным в Павловске: он там поднял шум; дело дошло до полиции. Мне сообщили, что он уже допивался

до чертиков и ему мерещилась всякая дрянь... Это ужасно жаль! Такой талантливый человек и так опуститься нравственно. Теперь он периодически запропадает, потом появляется угрюмый, несловоохотливый, против обыкновения. Через несколько времени опять приходит в себя — мил, весел, любезен и остроумен как всегда” (Бородин, 1936; 63—64).

Тезис о ”нравственном падении” (Римский-Корсаков), имевший в той или иной форме хождение в кружке, вряд ли объясняет происходившее с композитором. Речь, вернее, должна идти о надвинувшейся тяжелой болезни, с которой Мусоргский борется особенно энергично во время творческих подъемов, но чем далее, тем со все меньшим успехом.

Что было причиной кризиса? Вряд ли кто-либо может дать исчерпывающий ответ. Здесь была и острая неудовлетворенность чиновничьей службой, в которую композитор в силу добросовестности натуры поневоле втягивался, отдавая ей массу времени. И невозможность бросить ее из-за денежных затруднений. И неудержимая тяга к творчеству, к погружению в ”Хованщину” — для чего требовалось и время, и спокойствие, и возможность полностью отвлечься, сосредоточиться, ”засесть в свою коробочку и оттуда посматривать на действующих лиц: какие они такие?” И потрясение в связи с внезапной смертью в расцвете сил близкого друга — ”милого Витюшки Гартмана”. И, вероятно, многое другое, нам неизвестное...

Тем временем ”Борис Годунов”, во второй редакции представленный театральному начальству, совершал свой скорбный путь по чиновничьим инстанциям. Однако многочисленные успешные показы в частных домах уже создали опере определенную музыкальную репутацию. У ”Бориса Годунова” появились поклонники и среди артистов Мариинской оперы. Это прежде всего друг Мусоргского, патриарх русской оперной сцены бас О. Петров и влиятельная примадонна, пропагандистка новых русских опер, лирико-драматическое сопрано Ю. Платонова. Воздействуя через благорасположенного к ней видного чиновника дирекции Н. Лукашевича, певица доби-

лась разрешения на исполнение отрывков из оперы, а певец и режиссер Г. Кондратьев взял три картины для своего бенефиса.

5 февраля 1873 года свою сценическую жизнь начали "Корчма на литовской границе" и обе "польские" картины (у Марины Мнишек, у фонтана). Успех был громадный, после сцены в корчме автор и артисты вызывались шесть раз, и изрядно переволновавшийся композитор, ожидавший "комьев грязи" со стороны консервативной части публики (как он писал), был счастлив. После спектакля все друзья собрались у Римских-Корсаковых, живших по соседству с Мусоргским, на той же Шпалерной улице, и пили шампанское за грядущий успех оперы в полном виде.

Отзывы прессы, как обычно после постановок новаторских русских опер, были разноречивы. Необычной была лишь рецензия Лароша, критика, приобретавшего все больший авторитет, недавно сменившего профессию в Московской на профессию в Петербургской консерватории. На этот раз непосредственная реакция чуткого слушателя взяла верх над "партийной" предубежденностью, еще усиленной знакомством с опубликованными романсами Мусоргского. Критик признается, что был поражен совершенно неожиданными для него красотами прослушанной музыки, особо отмечая сцену в корчме, где блистал Петров в роли Варлаама; высокую оценку заслужило даже мастерство инструментовки (свойство, в котором после смерти композитора на протяжении почти столетия напрочь отказывали его сочинениям!).

Замечательно окончание статьи — общий взгляд на художника со стороны его идейного противника, противника умного и высокопрофессионального: «Опера эта („Борис Годунов“. — Г. Г.) обнаружила, что в кружке, образующем *крайнюю левую* нашего музыкального мира, есть качества, которыми кружок этот до настоящей поры не отличался: самобытное изобретение, самостоятельное содержание... При многих хороших качествах, кружку постоянно недоставало индивидуальной, сильно очерченной физиономии. Теперь этот недостаток восполнен Мусоргским, и весьма характеристично именно, что это

высокое положение в кружке занял наименее сведущий и искусный из его членов. Ничто не может лучше обрисовать стремление и дух кружка: в нем окончательный перевес должна была взять не полнота знания, не многосторонность развития, не художественное изящество, а грубая, могучая натура...

Говорят, знание — сила. В гораздо большей степени справедливо, что талант — сила. Спектакль 5 февраля убедил меня, что сила эта в крайней левой нашего музыкального мира несравненно значительнее, чем можно было предполагать по ее напечатанным произведениям. Вместе с тем, конечно, я должен был удостовериться, что все недуги, все пороки этого кружка несравненно заразительнее, чем я считал их до сих пор. В союзе со смелым и оригинальным талантом партия наших музыкальных радикалов может пойти далеко и не спотыкнуться» (Ларош, 1976; 123—124).

Подобных слов в свой адрес Мусоргский от Лароша более не слышал. Используемые критиком художественные принципы диктуют жесткий негативизм оценок.

Успех исполненных им трех картин "Бориса Годунова" еще ничего не менял в судьбе оперы. Тогда Платонова решила взять "Бориса Годунова" для своего бенефиса, и дирекция вынуждена была (артистка "вывозила" основную часть репертуара) дать согласие на премьеру. Оперу разучивали на квартире Платоновой при непосредственном участии композитора.

Легко понять волнение Модеста Петровича накануне первой в жизни премьеры своего крупного сочинения, "продиравшегося" на сцену с такими муками. Он ждал предстоящего события как публичного экзамена, и все для него было исполнено значения. Например, он сфотографировался у А. Лоренса (одно из наиболее известных изображений), чтобы таким образом отметить состоявшуюся первую оркестровую репетицию, затем дарил фотографии с соответствующей надписью. В этом состоянии он вел себя порою не столь авантажно, как хотелось бы Стасову (подозревавшему его в трусливых уступках дирижеру Направнику и исполнителям, в частности, в согласии на купюры), чем вызывал гневные упреки со стороны друга.

И вот наконец в городе появились афиши, извещавшие, что "Борис Годунов", опера в 5-ти действиях, будет дана "На Мариинском театре в воскресенье 27 января в пользу г-жи Платоновой в 1-й раз". За четыре дня до премьеры билетов уже достать было нельзя, хотя продавались они почти по тройной цене (Яковлев, 1930; 173). Пять действий оперы были озаглавлены: "Зов Бориса на царство" и "Корчма" (I), "У царя Бориса" (II), "Уборная Марины" и "У фонтана" (III), "Смерть Бориса" (IV), "Самозванец под Кромами" (V)⁹. Партию Бориса пел известный баритон И. Мельников, Самозванца — Ф. Комиссаржевский, Марины Мнишек — Ю. Платонова, Шуйского — В. Васильев (2-й), Варлаама — О. Петров.

Успех оперы, как о том свидетельствуют и поклонники, и хулители оперы, был потрясающим. Однако весьма показательно сообщение присутствовавшего на премьерке Стасова: «Во всей зале едва ли не один Константин Николаевич (великий князь, брат царя, вице-президент РМО. — Г. Г.) остался недоволен (он вообще не любит нашу школу), и даже, говорят, запретил среди театра сыну аплодировать. Впрочем, может быть, тут не столько виновата музыка, сколько либретто, где „народные сцены“, его бунт, плач с упрашиванием царя на царство из-под палки полицейского и т. д. иных коробят и сердят» (Стасов, 1954; 209). Догадка Стасова верна и подтверждается другими источниками, например "Летописью" Римского-Корсакова.

Успех у публики весьма мало влиял на оценку новой русской оперы критикой. Уже обращалось внимание на примечательный факт: "Борис Годунов" был встречен прессой гораздо более враждебно, чем показанные годом ранее три картины из той же оперы (Хохловкина, 1930; 138). Это и неудивительно: во весь голос впервые заявлял о себе новаторский оперный театр Мусоргского, что и побуждало консервативных критиков, а таких было большинство, высказаться более определенно, причем в обсуждение включались даже далекие от чисто музыкальных дел литераторы (например, Н. Страхов, близкий

⁹ Таким образом, сцены в келье Чудова монастыря (у Пимена) и у Василия Блаженного не исполнялись.

сотрудник Достоевского, выступил с тремя статьями в газете "Гражданин"). Дискуссия, начавшись сразу же после премьеры, продолжалась в феврале и марте.

Важнейший пункт критики — направление, которого придерживается композитор, с наибольшей полнотой обнаружившееся именно в "Борисе Годунове". Направление это аттестуется как грубый реализм, антихудожественное стремление к правде любой ценой и полнейшее игнорирование законов своего искусства, в чем Новую русскую школу обвиняли давно. Отсюда — по мнению критиков — переработка пушкинского текста, как слишком бедного правдой, и частичная замена его собственным, крайне слабым. Отсюда — стремление к внешним эффектам и карикатурность создаваемых персонажей; по словам Страхова, "уродливость и чудовищность — вот удивительный результат стремления к правде и реальности".

Крайне упрощенное понимание реализма Мусоргского можно показать хотя бы на таком примере. Сцена в корчме, почти единодушно признанная удачной (по мнению некоторых критиков — единственная удача), сцена эта, не только рисующая неведомые прежде грани народного характера, но и развивающая оппозицию на народ и власть, трактуется как *чисто комическая*¹⁰. Один из немногих сочувственно отнесшихся к Мусоргскому критиков, "Фома Пиччикато" (псевдоним В. Баскина), столь увлекается юмором и остроумием композитора, что провидит в нем... будущего "русского Обера" (в прессе попадаются сравнения даже с Оффенбахом русского пошиба).

¹⁰ Интересно сравнить суждения о данной сцене Лароша в рецензиях 1873 и 1874 годов. И для него "Корчма" — "превосходный этюд в комическом роде", но в первой рецензии критик видит в образах Варлаама, шинкарки и пристава "способность автора к индивидуальной характеристике, столь трудно достижимой в музыкальной сфере", а в общем настроении песни Варлаама — "нечто дикое и грозное, переданное автором с поэтическим воодушевлением". Во второй рецензии (на оперу в целом) успех сцены приписывается интересу сюжета и обаянию пушкинской поэзии, ловко и бойко составленному сценарию и превосходной игре артистов, — куда-то исчезает лишь собственно музыка! Ужесточение позиции налицо.

Задача, которую осознанно ставил перед собою художник и о которой мы теперь так много знаем из его писем, — чисто кучкистская, но в таком объеме еще не ставившаяся задача воссоздать на сцене народную массу в ее живой жизни, в ее покорстве и забитости, смутном брожении, грозном гневе и мощном порыве, причем воссоздать нелицеприятно. О существовании такой задачи многие критики даже не догадываются: их мысль движется в иной плоскости, ибо опирается на утвердившиеся оперные каноны.

Народные хоровые сцены были оценены лишь немногими. Кюи в своей рецензии выделяет как лучший в опере последний акт, "Кромы" (широта замысла и превосходная музыка), а также меткость и правдивость хоровых речитативов 1-й картины; того же мнения придерживается критик "Орфей" (псевдоним В. Михневича). Что же касается общих художественных целей, то речь о них заводят лишь крайние противники оперы — Страхов и Ларош.

Первый громит Мусоргского в силу полярности занимаемой позиции, в частности воззрений на историю, на народ, на способ его изображения в искусстве: "Направление всей оперы *обличительное*, очень давнишнее и известное направление: старая Русь выставляется здесь в тех темных красках, в которых видят ее и многие наши ученые. Фон оперы составляет народ; этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным. На таком фоне можно было бы еще построить какое-нибудь правильное движение. Но народ выставлен вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным, ни к чему не способным. Что же из этого можно построить?.. Невозможно найти в опере той центральной точки или того основного контраста, который бы составлял ее руководящую нить, ее главный интерес. Народ — вот единственный общий пункт. Но так как народ выставлен совершенно бессодержательным, опера сама собою расплзается на клочки" (Труды и дни, 1963; 386).

Ларош глубоко проникает в замысел, быть может глубже всех остальных, но делает это скрепя сердце, ибо

и сам замысел противоречит эстетике критика. «Будучи реалистом в том смысле, который это слово приобрело у нас в России в новейшее время, Мусоргский разделяет, по-видимому, симпатии реальной школы к бедному люду, к его горемычной жизни, к его нравам и языку... Не честолюбие Бориса, не приключения Лжедмитрия, не надменная красота Марины оковали фантазию художника: последнее слово его драмы, последнее впечатление, с которым он выпускает зрителей из залы, — вопль наболевшего сердца: „плачь, русский люд, голодный люд“. Хотя только в намеке, но в веском и чувствительном намеке, нам показывают бедствия и страдания народа, пред громадностью которых мельчают и исчезают отдельные исторические фигуры с их судьбой и характерами» (признаём, что ни Кюи, ни Стасов, оценивавшие заключительный Плач Юродивого очень высоко, не связывали его с общим художественным замыслом).

Критик вынужденно отступает перед крайне несимпатичной ему тенденциозностью: «...Терпя уже много лет социальные мотивы в лирическом стихотворении и драме, мы не должны особенно вооружаться против появления их в романсе и в опере, как бы оно ни показалось грубо, резко и оскорбительно. Другое дело — способ осуществления идеи, форма, техника, в которой эта идея проявляется. Форма „Бориса Годунова“ (и поэтическая и музыкальная) не нравится многим не только из обычных противников той школы, к которой причисляется г. Мусоргский, но даже из ее друзей и сторонников» (Труды и дни, 1963; 374—375).

Последние фразы могли бы служить своего рода обобщением, резюме: они обозначают ту сферу, в которой нападки на Мусоргского на редкость дружны, почти единодушны, — это пресловутая техническая безграмотность композитора, прежде всего гармоническая. Здесь сходятся и Н. Соловьев („Какофония в пяти действиях и семи картинах“), и А. Фаминцын (опера отличается „блестящим отсутствием музыкальной логики в ведении голосов и гармонии“), и М. Раппопорт („пристрастие к колокольному трезвону и шумным хаотическим эффектам“),

и тот же Ларош ("г. Мусоргскому свойственно игнорировать законы гармонии, писать диссонанс для диссонанса, куриоз для куриоза, какофонию для какофонии. Наряду с проблесками таланта, порою довольно сильными, у него царствует не только ненависть ко всему, что просто (это общее свойство его школы), — но и вражда к благозвучию вообще").

Думается, именно здесь — в гармоническом новаторстве языка Мусоргского — кроется одна из главных причин неприятия оперы большинством профессиональных музыкантов и записными оперными меломанами. (Кстати, у этих последних эталоном служил популярный тогда Гуно, в сравнении с которым Мусоргский казался почти лишенным мелодического дара.) Большая же часть публики приняла оперу горячо, хотя о музыке при этом не задумывалась, восторгаясь лишь игрой всех актеров. Впечатление это возникало и в дальнейшем, при иных постановках и самых разных актерских качествах исполнителей. Верное объяснение дал Н. Компанейский, указавший, что даже "посредственные артисты казались гениальными актерами только потому, что они исполняли гениальные мелодии речи, полные художественной правды и драматизма" (Компанейский, 1989; 128). Впрочем, умница Бородин еще задолго до премьеры подметил: «Замечательно, что на немусыкантов „Борис“ положительно действует сильнее „Псковитянки“, чего я сначала не ожидал» (Бородин, 1927—1928; 293).

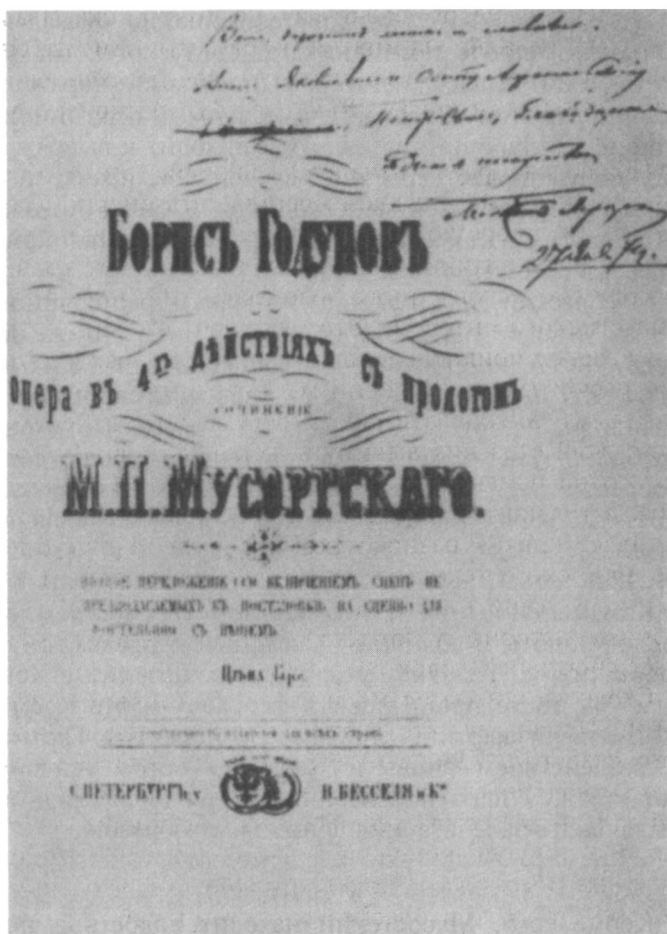
Подобно тому как в откликах на исполнение трех сцен в 1873 году неожиданностью были многие признания Лароша, премьеры 1874 года тоже принесла нечто неожиданное. Такой неожиданностью — ошеломляющей для композитора и самых близких его друзей — явилась критическая статья Кюи, не столько непосредственный отклик на событие, сколько результат обдумывания (она была опубликована через 10 дней после премьеры, когда многие рецензенты уже высказались). Статья поражала прежде всего общим брюзгливым тоном и резкостью критических замечаний, — и то, и другое до сих пор было в арсенале средств, направляемых обычно на противников кружка. Разумеется, критик многое и хвалил:

что-то действительно было ему по нутру, сказывались также "партийные" симпатии к развернутым народно-хоровым сценам, хоровым диалогам, сочной жанровости; хвалебная в целом статья 1873 года тоже несколько сдерживала.

Показательно уже начало статьи: при том, что большинство критиков признает сценичность оперы, удачу в построении либретто, по мнению Кюи, «либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен, имеющих, правда, некоторое прикосновение к известному факту, но ряд сцен расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных... Можно эти сцены перемешать, переставить; можно любые из них выкинуть, вставить новые, и опера от этого не изменится, потому что „Борис Годунов“ не опера, а только ряд сцен, пожалуй, музыкальная хроника». Далее критик разносит композитора за отступление от пушкинского текста, присоединяясь тем самым к общему хору защитников поэта, хотя, казалось бы, ему, оперному авторитету кружка, должна была быть ясна неизбежность переделок.

Столь же показательны и итоги, к которым приходит критик. Признавая, что в опере "много бесподобного и много слабого", Кюи считает, что основные недостатки "Бориса Годунова" происходят вовсе не от творческого бессилия, — он ссылается на народные сцены, корчму, рассказ о попугае, конец любовного дуэта. "Недостатки произошли именно от незрелости, от того, что автор не довольно строго критически относится к себе, от неразборчивого, самодовольного, спешного сочинительства, которое приводит к таким плачевным результатам гг. Рубинштейна и Чайковского"¹¹. Право, трудно было придумать что-либо оскорбительнее такого сопоставления — если вспомнить широко распространенные в кружке обвинения в адрес названных композиторов.

¹¹ Кюи Ц. А. "Борис Годунов", опера г. Мусоргского, дважды забракованная водевильным комитетом // СПб. Ведомости, 6 февр. 1874 года, № 37.



Прижизненное издание клавира
оперы М. П. Мусоргского “Борис Годунов” (1871)

Более подробный разговор о статье Кюи еще впереди. Сейчас же отметим, что статья вызвала ликование в стане противников Кучки. Они расценили ее как открытое отступление от когда-то провозглашенных коллективных принципов: «...Посягательство автора „Бориса“ на основные законы искусства имело следствием то, что

г.*** (т. е. Кюи. — Г. Г.) вдруг совершенно оказался, в сущности, заодно с противниками г. Мусоргского» (Соловьев), Кюи "сдался и потерпел постыдное поражение, доставив полное торжество своим антагонистам" (Раппопорт). Ларош, иронизируя, приходит к выводу, что Кюи "почувствовал сердечное влечение к правде и что поэтому он становится менее одинок и более похож на многих других". Как мы увидим, проницательный критик оказался в своем прогнозе прав.

Мусоргский был в ярости, гнев и растерянности. "Что за ужас статья Кюи!" — пишет он в тот же день Стасову. — "А это рискованное нападение на само до-вольство автора! Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут, пока у меня мозги в голове еще не совсем выгорели. За этим безумным нападением, за этою заведомою ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предметы застилает" (Письма, 1984; 182).

Как всегда, выручала увлеченность творчеством. Едва отошли хлопоты и волнения, связанные с премьерой, как Мусоргский с головой уходит в сочинение "Хованщины". А после прошедшей в феврале—марте посмертной выставки картин, рисунков и проектов Гартмана, под воздействием вновь и особенно остро увиденных работ друга, у него уже возникают, по-видимому, идеи музыкального запечатления зрительных образов.

Кроме того, Мусоргский находит радость в новой дружбе — с поэтом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым. Они познакомились в 1873 году и сразу почувствовали взаимную симпатию. Мусоргский безусловно переоценивал художественную одаренность своего нового знакомого. На первых порах композитор немного опекал молодого, еще только жаждавшего известности поэта, — ввел в стасовский круг, где произведения его понравились, и Стасов очень скоро стал считать Кутузова "своим". Для этого были веские основания: в стихах и поэмах той поры явственно звучит осуждение войны как



М. П. Мусоргский (1874)

величайшего бедствия; поэт интересуется русской историей, и он, не без воздействия Мусоргского, работает над драматической хроникой "Смута" ("Василий Шуйский", 1879). Правда, в 80-е годы, уже после смерти композитора, Голенищев-Кутузов значительно изменил свою позицию, теперь он считал, что стремления Мусоргского к правде, к решительному обновлению искусства были тем

ложным путем, на который его толкали "руководители", в первую очередь Стасов. В "Воспоминаниях", открыто полемических по отношению к стасовскому биографическому очерку, он, в частности, пишет: "...Природа Мусоргского влекла его постоянно, вопреки навязанным ему убеждениям, к чистой идеальной поэзии и красоте, к миру духовному и высшему, в котором единственно и может найти истинное удовлетворение и успокоение художник" (Голенищев-Кутузов, 1989; 152).

Но все это потом, в далеком будущем. Сейчас же Кутузов активно сотрудничает с композитором, якобы находившимся "под гнетом чуждых его природе теорий и тенденций". Видимо, их обоих поразила высокая человечность и антимилитаристская сущность ряда картин Верещагина, показанных на выставке в марте 1874 года. Во всяком случае, после неудачного стихотворного отклика на картину "Забытый" музыканта и поэта Н. Щербачева, раскритикованного Мусоргским, именно Кутузов пишет балладу "Забытый", гениально воплощенную затем композитором.

Параллельно с "Хованщиной" и "Картинками с выставки" возникает еще одна совместная работа — вокальный цикл "Без солнца". Для Мусоргского то был очередной шаг в неведомое: удивительное сочетание психологической тонкости, детализации оттенков настроения — и постепенно возникающей широты, масштабности, особенно впечатляющей в финальной части; образы неуловимых призрачных видений, предвещающих импрессионистов; выход из замкнутого, "комнатного" пространства начальных частей в загадочный и бескрайний мир с его размеренным ходом времени. "Поэту — музыкант" написал в посвящении композитор; сегодня очевидно, сколь несопоставим вклад соавторов в художественное целое. Цикл не вызвал особых восторгов даже у Стасова и был, естественно, обруган в прессе.

В то лето Мусоргский переживает горестную утрату — в конце июня умирает Надежда Петровна Опочина, уходит навеки еще один близкий человек. Ни в письмах, ни в воспоминаниях мемуаристов нет ничего, что приоткрывало бы состояние композитора. Един-

ственное свидетельство — незаконченный вокальный фрагмент "Надгробное письмо" ("Злая смерть") на собственные слова. В этом в целом неудавшемся сочинении впечатляет центральная краткая тема, проникнутая удивительной возвышенностью и доверчивой чистотой ("ваш образ светлый, любовью правды озаренный"). Сопоставление покойной с горячо любимой матерью, упоминание о родном очаге — еще один штрих к загадочной истории двух сердец...

Тем дороже становились отношения с Голенищевым-Кутузовым. Мусоргский делится с ним — с той же мерой подробности, что и со Стасовым, — всеми новостями в сочиняемой "Хованщине", радуется успехам друга (публикация поэмы "Гашиш", посвященной В. Стасову). Нередко темой писем становятся кардинальные вопросы современного искусства, соответствия его духу времени, — тема, постоянно занимавшая Мусоргского.

С осени друзья живут вместе на Шпалерной: "Я нанял две комнаты рядом с ним, — вспоминал Кутузов. — Двери, разделявшие наши помещения, отворялись так, что образовалась небольшая квартирка, в которой мы и завелись общим хозяйством. Все утреннее время до 12 часов (когда Мусоргский уходил на службу) и все вечера мы проводили вместе и большей частью дома" (Голенищев-Кутузов, 1989; 148). Так протекает конец 1874 и значительная часть 1875 года.

И вновь — как это уже было с Римским-Корсаковым — казавшаяся нерушимой мужская дружба, налаженный совместный быт и, главное, полное творческое взаимопонимание (не единомыслие, ибо различие художественных натур сказывалось, но именно взаимопонимание), в чем теперь, в середине 70-х годов, особенно остро нуждался композитор, — все это рушилось! И рушилось из-за такой вздорной выдумки поэта (с точки зрения Модеста Петровича), как женитьба.

Известие о предстоящем событии глубоко поразило Мусоргского. Его декабрьское письмо к Кутузову (с многозначительной пометкой — ночью, "без солнца") — почти стихотворение в прозе (по форме), тихий, горест-

ный упрек (по тону), реквием гибнущей дружбе (по сути). Приведем его начало и конец: «Друг мой Арсений, тихо в теплом уютном жилье, за письменным столом — только камин попыхивает. Сон — великий чудотворец для тех, кто скорбь земли отведал, царит — могучий, тихий, любящий...

...Простым, бесхитростным несчастным другом хотел бы я пребыть. Ты избрал путь — иди! Ты презрел все: пустой намек, шутовскую скорбь дружбы, уверенность в тебе и в помыслах твоих — в твоих твореньях, сердца крик ты презрел — презирай! Не мне быть судией; я не авгур, не прорицатель. Но, на досуге от забот, тебе только предстоящих, не позабудь

„Комнатку тесную, тихую, мирную“
„и меня, мой друг,
не прокляни“¹²

Навсегда твой *Модест*»

(Письма, 1984; 220—221).

В написанном спустя шесть дней письме Стасову на ту же тему, более трезвом и деловитом по тону, все разъясняется окончательно: и отрицательное отношение к женитьбе вообще, губящей творческую личность, и гнев на друга, и предощущение неминуемого одиночества: “Такие дела меня еще больше работать нудят”, — заканчивает он. “Один останусь, — и останусь один. Ведь умирать-то одному придется; не все же со мною прейдут” (там же; 222).

Случайное недоразумение (Кутузов уехал в деревню и увез с собою ключ от квартиры) приводит к тому, что Мусоргский переезжает летом 1875 года в семью старого приятеля, отставного морского офицера П. Наумова и остается там на годы. Жить одному в его нынешнем нервно-психическом состоянии уже не под силу. В новой семье его любят, о нем заботятся, — но это совсем иной, далекий от непосредственных занятий искусством круг людей, иной уровень общения...

¹² Строки из стихотворений Кутузова; первая открывает цикл “Без солнца”.

К 1875 году Могучей кучки как сплоченного, тесного содружества художников, объединенных общими идеалами, общей борьбой против "враждебной партии" и (что особо важно!) известной "артельностью" творческого процесса, — то есть сочинением музыки едва ли не на глазах друг друга с показом и обсуждением только что увидевшего свет фрагмента, — такой Могучей кучки уже не существовало. Разумеется, музыкальные вечера у членов содружества и в близких к ним домах (Л. Шестаковой, В. и Д. Стасовых, Моласов, Петровых) по-прежнему проходили регулярно, так же как и показы вновь сочиненных произведений. Но изменилась суть взаимоотношений, иной стал их удельный вес в жизни каждого, и причины тому были многообразны...

Распад балакиревского кружка произошел не сразу. Начало положил Балакирев, утративший — под воздействием переживаемого им глубокого внутреннего кризиса — всякий интерес к творчеству товарищей, что с грустью, возмущением или вполне объективно (в зависимости от темперамента) констатировалось ими уже в 1871 году. В следующем году, как мы знаем, бывший глава кружка полностью на несколько лет отошел от музыкальных дел.

В том же 1871 году Римский-Корсаков был приглашен профессором "практического сочинения", инструментовки и оркестрового класса в Петербургскую консерваторию. Этот акт имел значительные последствия и для самого композитора, и для русской музыки, но и они сказались не сразу. Обнаружив в ходе занятий со студентами отсутствие необходимых теоретических знаний («...Я — автор „Садко“, „Антара“ и „Псковитянки“ — я был дилетант, я ничего не знал», — скажет композитор со свойственной ему суровой прямоотой четверть века спустя в "Летописи"), Римский-Корсаков не только усаживает себя в 1873/74 году за изучение теоретических предметов, но и пишет множество фуг и канонов, и даже сочиняет струнный квартет с контрапунктическим кунштюком в финале. Но и этого мало: вступив в руководство Бесплатной музыкальной школой вместо Балакирева-

ва, он дает весной 1875 года первый же концерт с программой из произведений Палестрины, Генделя, Баха и Гайдна.

Товарищи по кружку были поражены, и, как констатирует сам Римский-Корсаков, на первых порах несколько стеснявшийся своего "отступничества", "на меня стали посматривать с некоторым сожалением, как на катящегося вниз, под гору. Занятия же мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле" (Летопись, 1955; 88)¹³. Больше всех негодовал Мусоргский.

Еще летом 1873 года дружеские взаимоотношения сохранялись, хотя подспудные расхождения накапливались давно, и Мусоргский уже в 1872 году писал о "хмурых днях", наступивших для кружка. Резкий перелом происходит в начале 1874 года, в радостную пору премьеры "Бориса". Он был связан с пресловутой рецензией Кюи.

Кюи был известен своим острым, насмешливым пером, саркастическим тоном, проявлявшимся не только в критических статьях; не случайно сестры Пургольд прозвали его "Едкость". Да и во внутренних взаимоотношениях кучкисты не церемонились резкостью и безапелляционностью суждений, особенно "старшие" — Балакирев и Кюи (Римский-Корсаков неоднократно с осуждением вспоминал об этом впоследствии)¹⁴. Но ведь то были дружеские споры в тесном кругу. Совсем иное

¹³ Поддерживал Римского-Корсакова в избранном им для себя направлении лишь антагонист кучкистов Чайковский.

¹⁴ В беседах с В. Ястребцевым в середине 90-х годов композитор прямо говорил "о вреде, причиненном им (Кюи. — Г. Г.) Римскому-Корсакову, так как Цезарь Антонович первый высказал мнение, что Римский-Корсаков прежде всего симфонист и, стало быть, не оперный композитор, что он лишен ширины и дара мелодической изобретательности, что его музыка почти исключительно внешняя (другими словами, малосодержательная); наконец, что Николай Андреевич как композитор вполне лишен страстности и юмора (то же думал и В. Стасов)" (Ястребцев, 1959; 250).

О категоричности и пристрастности оценок Балакирева уже шла и еще будет идти речь. Ограничимся одним примером: о первой песне Левко из "Майской ночи" он сказал: "...Это не музыка, а так — куча навозу, усыпанная марципанами" (там же; 159).

дело — отзывы в печати. Здесь до поры до времени Кюи ревностно защищал творчество своих товарищей, неоднократно вызывая упреки в "партийной" преувеличенности оценок. Тем более удивил его отклик на "Бориса Годунова".

Но был ли общий тон критики оперы вызван лишь резкой переменой прежнего мнения рецензента? Думается, дело обстояло сложнее. Начнем с того, что Кюи и прежде не все принимал в гармоническом новаторстве Мусоргского, порою упрекая его в "гармонических странностях, экстравагантностях, хотя скоро проходящих, но во всяком случае некрасивых и неприятных" (Кюи, 1952; 211). Да и оценка оперы в целом была двойственной: "...В ней есть крупные недостатки, но есть и замечательные достоинства" (Труды и дни, 1963; 215), — напишет он в 1871 году. В рецензии на исполнение трех картин из "Бориса Годунова" в 1873 году критик формулирует тезис: Мусоргский "до такой степени драматический композитор, что, довольствуясь правдивым выражением слова, неукоризненной декламацией, верной передачей сценического положения, он подчас способен не обратить должного внимания на качество своей музыки" (Кюи, 1952; 225. Выделено мною. — Г. Г.). Именно этот тезис развивается в статье 1874 года: сцена в келье безупречна в сценическом отношении, но "музыки в ней очень мало, и ее речитативы не мелодические... отрывочные аккорды, подчас резко диссонирующие, а на них рубленый речитатив без музыкального содержания. Для создания подобных речитативов не нужно вдохновения, нужна только рутинная привычка" (Труды и дни, 1963; 357).

Свою роль сыграла и столь свойственная Кюи-критику мелочная придирчивость, потребность — по его собственным словам — "разыскивать и указывать самым тщательным образом и мельчайшие недочеты". Большая опера давала для этого больше материала, чем три картины.

На общую оценку, по-видимому, повлияли и мотивы личного свойства. Вряд ли это была зависть, хотя бытовало и такое мнение: "Бориса Годунова" публика принимала несравненно горячее, чем в свое время "Вильяма

Ратклифа” Кюи (Труды и дни, 1963; 360). Но вспомним особенно болезненно поразивший Мусоргского упрек в отсутствии самокритичности и ”самодовольстве”. Ведь здесь Кюи лишь оглашает в печати и заостряет вердикт, вынесенный Мусоргскому коллективно и повторявшийся неоднократно и Балакиревым, и Стасовым, и — позже — Римским-Корсаковым в период написания ”Летописи”. Всем им трудно было смириться с тем, что, казалось бы, всегда покладистый, деликатный, готовый на уступки ”Модинька”, к тому же больше других (по сложившемуся мнению) нуждавшийся в советах, вдруг — когда дело касалось некоторых фрагментов и особенно законченных произведений — становился непреклонным и не соглашался ни на какие исправления¹⁵.

У Кюи в этом плане могли быть и личные претензии: два года назад после исполнения в концерте РМО финала I действия ”Бориса Годунова” (сцены коронации) он высказал ряд критических замечаний и даже конкретных предложений, которые композитор оставил без внимания. В статье 1874 года все упреки по поводу этой сцены повторены, но в более жестких тонах. Шестакова вспоминает, что и во время работы над ”Борисом” Кюи делал замечания, но далеко не все из них автор принимал.

Мусоргский, видимо, воспринял статью Кюи как предательство общих идеалов. Но оставались ли прежние идеалы по-прежнему общими?

Есть в этой роковой статье и несколько неожиданный для критика-кучкиста упрек композитору ”в низведении художественного реализма до антихудожественной действительности (в первой народной сцене хохочут, а перед последней галдят без определенных нот, следовательно, без музыки)”. Здесь парадоксальным образом слышатся интонации Лароша, неумолимого обличителя музыкального реализма.

¹⁵ Например, Стасов пишет Балакиреву в декабре 1869 года: «Вы теперь уперлись, точно Мусоргский со своим Борисом. „Хорошо“, говорит, да и только. Хоть кол на голове теши» (Балакирев—Стасов, 1970; 275).

Еще более показательным неприятием новаторской драматургии оперы, часто опирающейся на быструю смену положений, ситуаций, психологических состояний внутри одной протяженной, непрерывно развивающейся картины, акта, где особую роль играют сценически-смысловые цезуры, не всегда совпадающие с чисто музыкальными. Таково, к примеру, II действие: плач — игра — отцовская любовь — внутренняя драма царя — столкновение с хитрым и жестоким противником — поражающее известие о внешней угрозе — кошмары. По мнению Кюи, это действие не удалось, "потому что одно впечатление сейчас же заменяется другим, и они взаимно изглаживаются"; в целом же "разрозненность музыкальных мыслей, делающая местами оперу попуриобразной" (NB!), — один из недостатков.

Вряд ли здесь все дело в индивидуальном вкусе либо в расхождении между декларируемой кучкистами оперной программой (замена "отдельных номеров с условными формами" свободно текущей сценой, выдвижение на первый план речитатива, в котором слово не просто сливается с музыкальной фразой, но и определяет ее форму), — и практикой, то есть оценкой конкретного произведения.

Нет, что-то начинает меняться даже в словесных формулировках. В 1876 году, в статье-ответе читателю, защищавшему "прежнее направление", Кюи пишет: новая "школа не изменяет ни одного своего принципа, но взгляд на способ их применения несколько изменился. Драматические сцены в операх не могут быть написаны иначе, как мелодическим речитативом, но нельзя из них составить всю оперу; не обходимы *лирические моменты* (NB! — Г. Г.), допускающие более широкую мелодичность, желательны рационально мотивированные ансамбли..." (Кюи, 1952; 267. Курсив мой. — Г. Г.).

Что же касается собственных творческих устремлений, то они раскрываются в письме 1877 года к издателю и журналисту А. Суворину в связи с просьбой порекомендовать ему сюжет для оперы: «...Я бы желал сюжет прочувствованный, теплый, но без выворачивания кишков, как „Ратклиф“ и „Анджело“, сюжет более *лириче-*

ский, чем драматический, ради более широкого и закругленного пения; сюжет с ансамблями толково мотивированными; сюжет не русский» (Кюи, 1955; 90. Выделено мной. — Г. Г.).

Подобная эволюция происходила не только с Кюи. В 1878 году Римский-Корсаков закончил свою вторую оперу — "Майскую ночь". Здесь, как он пишет в "Летописи", "впервые мною были введены большие нумера совместного пения (ансамбли)... Нумера, когда только это позволяет сцена, всегда закруглены¹⁶. Певучая мелодия и фраза заменили прежний, наложенный поверх музыки, безразличный речитатив" (Летопись, 1955; 120).

Знаменательное свидетельство перемен — история со "Снегурочкой" Островского, рассказанная в той же "Летописи": «В первый раз „Снегурочка“ была прочитана мной около 1874 года... В чтении она тогда мне мало понравилась; царство берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов, или требования сюжетов из так называемой ж и з н и, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путах? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно и то, и другое, и третье. Словом — чудная, поэтичная сказка Островского не произвела на меня впечатления. В зиму 1879/80 года я снова прочитал „Снегурочку“ и точно прозрел на ее удивительную красоту» (там же; 131).

И наконец, еще один ценный документ — письмо Бородина Л. Кармалиной от 1 июля 1876 года с автохарактеристикой создаваемого тогда "Князя Игоря". Бородин, занимавший в кружке особую позицию, в частности в "оперном деле", пишет: «...По направлению опера моя будет ближе к „Руслану“, чем к „Каменному гостю“, за это могу поручиться». Следующие далее краткие и по-бородински меткие характеристики кучкистов подчеркивают серьезные различия их устремлений: «...На моем „Игоре“ сходятся все члены нашего кружка: и ультраинноватор-реалист Модест Петрович, новатор в области

¹⁶ Напомним, что в 1869 году (рецензия на "Нижегородцев" Направника) Римский-Корсаков был уверен, что эти формы неприменимы в современной опере.

лирико-драматической музыки Цезарь Антонович, и строгий относительно внешних форм и музыкальных традиций Николай Андреевич, и ярый поборник новизны и силы во всем Владимир Васильевич Стасов. „Игorem“ пока все довольны, хотя относительно других вещей они во многом сильно расходятся» (Бородин, 1936; 109—110).

Суммируя все сказанное, мы вправе сделать вывод: провозглашенные когда-то общие для членов кружка эстетические принципы утрачивают свое прежнее значение. Разумеется, родовые кучкистские черты стиля, некоторые особенности музыкального мышления (ладогармонические и ритмосинтаксические в первую очередь) сохраняются до конца, словно бы впечатавшись в саму натуру. Но доведись до формулировки эстетической программы, она к концу 70-х годов (а тем более позже) у каждого была бы своя.

Меняется, в частности, и отношение к таинству творческого процесса: его бывшая едва ли не публичность представляется уже изжившей себя.

И вновь свидетельство Римского-Корсакова: разговор с Балакиревым в сезон 1876/77 года. „Я говорил ему, что считаю вредными чужие советы во время сочинения и что предпочитаю, чтобы сочинение вышло хуже, но, по крайней мере, было бы оригинально и всецело принадлежало автору“. По мнению же Балакирева, „самый лучший способ сочинения будет тот, когда во время творческого процесса композитор будет руководствоваться советами людей с хорошей критической способностью, которые не должны спускать ему и малейшей безделицы до тех пор, пока сочинение не будет их вполне удовлетворять“ (Летопись, 1955; 107).

Здесь важно даже не столько то, что нечто похожее на подобный „способ сочинения“ действительно прежде существовало, хотя Римский-Корсаков приписывает критический надзор одному лишь Балакиреву. Гораздо важнее, что „индивидуалистом“ выступает теперь „младший“ и — по его собственным признаниям — охотно слушавший „чужие советы“ в начале своего пути кучкист...

Итак, Могучая кучка в своем прежнем виде прекращает существование. О причинах лучше всего с присущей ему объективностью и трезвостью сказал Бородин в другом и также многократно цитирувавшемся письме к Л. Кармалиной 1875 года. Он видит причину в естественном ходе вещей: "...Пока все были в положении яиц под наседкою (разумею под последнею Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные; а когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его... Так должно быть, когда художественная индивидуальность сложится и окрепнет" (Бородин, 1936; 89).

Укажем еще на одну, чисто имманентную грань эволюции кучкистов (хотя и не всех в равной мере). В процессе "взросления" они интуитивно открывают для себя самоценность лирики в качестве важнейшей сферы музыкального искусства — причем не только в камерной вокальной музыке (это широко практиковалось и прежде), но и в опере, и в симфоническом, и в квартетном (как у Бородина) творчестве. Лирика же неизбежно влечет за собой широту мелодической линии и закругленность форм (выражаясь терминологией той эпохи), то есть опору на принципы формообразования, третиравшиеся в прежнее время из-за их "рутинности".

Острее других переживал распад кружка Мусоргский — прежде всего ввиду занимаемой им позиции, но также в силу особенностей своего характера и жизненных обстоятельств. Он воспринимал происходившее как едва ли не самый тяжелый удар среди тех больших и малых бед, которые обрушились на него в середине 70-х годов.

Позицию композитора в какой-то мере проясняет уже его отклик на разительные внутренние изменения в Балакиреве, о которых ему сообщает Стасов. Размышляя над причинами, композитор пишет: "...Разочарование! что же. — может быть и это, но где же тогда мужественность, а пожалуй, и сознание дела и художественных целей, которые без борьбы никогда не достигаются" (Письма, 1984; 115). Эти строки относятся к 1871 году. Самому Мусоргскому в эти годы были предельно ясны

”художественные цели”, к которым он стремился, мужественно преодолевая внутренние и внешние препятствия.

Главный мотив его творческой деятельности, сохраняющийся до конца, — решительное обновление музыкального искусства, сознательное раздвижение границ доступного ему и интуитивная уверенность в том, что новые цели неизбежно влекут за собой новые, неизвестные прежде средства выражения. Художественные цели чуть-чуть конкретизируются в письмах ближайших лет (Письма, 1984; 138, 146, 155).

И действительно, сцена под Кромами из второй редакции ”Бориса Годунова”, вокальные циклы ”Детская” и ”Без солнца”, ”Картинки с выставки”, первые фрагменты ”Хованщины” (песня Марфы, сцена Марфы с Сусанной, Рассвет на Москве-реке) — каждое из этих творений представляло собой крупный шаг в новом и неожиданном — по сравнению с предшествующим — направлении. Но шаги эти вводили его от прежних товарищей.

Расхождения легко обнаруживаются при сравнении высказываний по общеэстетическим вопросам, но также и конкретных оценок. Приведем лишь несколько примеров. В статьях Кюи наряду с прежними требованиями правды, драматизма, сценичности все более начинают фигурировать такие понятия, как красота и мелодичность. Бородин, восторгаясь услышанным во второй редакции ”Борисом”, утверждает: «Как опера „Борис“ — по моему мнению — сильнее „Псковитянки“, хотя последняя более богата чисто музыкальными красотами» (Бородин, 1927—1928; 322).

Мусоргский, описывая встречи кучкистов с Чайковским в декабре 1872 года, пишет Стасову: «...Все эти дни приходилось встречаться с поклонниками безусловной музыкальной красоты и испытывать странное чувство пустоты в беседе с ними; это странное чувство пустоты сменялось еще более странным, но неотвязчивым чувством — назвать его не умею: это то чувство, которое испытываешь при потере очень близкой и дорогой личности, с которой, как говорится, „дни делил и ночи коротал“» (Письма, 1984; 138—139). Употребленное компо-

зитором множественное число и особенно окончание фразы убеждают в том, что он имел в виду не только Чайковского, но и товарищей по кружку¹⁷.

Тон горестного сожаления, видимо, вызван неожиданно открывшейся истиной: давние друзья оказываются едва ли не единомышленниками — пусть по некоторым позициям — антагониста кружка, Чайковского, исповедующего, по выражению Мусоргского, "религию безусловной красоты".

Сам Мусоргский в данном вопросе был категоричен: "Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, — грубое ребячество — детский возраст искусства" (Письма, 1984; 138).

Еще один пункт расхождений, и весьма острый, — отношение к технике искусства. Пренебрежение правилами из-за их незнания, нарушение логики музыкального мышления, неумение сделать "как надо" — основное поле обвинений, причем не только из вражеского лагеря, но и со стороны друзей. Однако Мусоргскому ненавистна сама мысль о кем-то навечно установленных законах, которым обязан следовать и нередко следует художник; он воспринимает их как оковы творчества и убежден в их преходящем значении. А потому столь уверен в избранном пути: «Нам скажут: „Вы попрали законы божеские и человеческие!“ Мы ответим: „Да!“ и подумаем: „То ли еще будет!“» (там же; 141).

Композитор полагает, что музыканты слишком много внимания уделяют технике и это отвлекает их от более важных — художественных — задач. Он делится все с тем же Стасовым, постоянным собеседником и наиболее близким в 70-е годы другом: "Отчего... когда я слушаю нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью — технику и музыкаль-

¹⁷ По нашему мнению, Мусоргский подразумевал прежде всего Римского-Корсакова, с которым еще весной проживал совместно. А. Римский-Корсаков в комментариях к письму колеблется между Чайковским, Балакиревым и Римским-Корсаковым (Письма и документы, 1932; 237).

Напомним, что и в молодые годы для Римского-Корсакова желанная "правда" в музыке обычно была неотъемлема от столь же желанной "красоты".

ные вокабулы?” А через абзац — явный отголосок споров и прямых упреков в свой адрес: “Быть может, я боюсь техники, ибо плох в ней? Однако же за меня кой-кто постоит в искусстве и по этой части” (там же; 131).

Разочарование в товарищах вначале выражено глухо, но по мере того как разногласия нарастают, упреки все более обретают форму обвинений. В августе 1875 года уже обозначен их точный адресат: Кюи и Римский-Корсаков (письмо о 16 фугах Римского-Корсакова и III действии “Анджело” Кюи приводилось в главе II). А в октябре всю грохочет гром и сверкает молния: «„Могучая кучка“ выродилась в бездушных изменников... Безучастнее к сущности жизни, не надобнее для современного творчества их — этих художников — я думаю, в небесной империи не сыщешь». Измену Мусоргский характеризует как позорное возвращение за “шлагбаум” традиций, к “мертвой букве закона”. И вывод: “Гробокопатели!” (там же; 213, 214).

В начале следующего, 1876 года, когда происходит, по всей видимости, открытое столкновение в доме Л. Шестаковой, Мусоргский пишет ей: «Но не подвигнемся на Ц. Кюи и Н. Римского-Корсакова: „мертвые бо сраму не имут“» (там же; 225).

Мусоргский не может смириться с ретроградными — по его мнению — музыкальными вкусами Корсакова (вспомним программы из произведений старых мастеров в концертах Бесплатной музыкальной школы), а в многочисленных фугах и канонах он видит вовсе не путь к преодолению, но главную причину творческого кризиса бывшего соратника.

Мусоргский возмущен отступлением от прежних принципов в критических статьях Кюи¹⁸, да и законченная опера “Анджело” вызывает у него крайне скептическое отношение. Тому были веские причины. Наиболее явно противоречие между “кучкистскими” драматургиче-

¹⁸ Добавим к ранее приведенным еще один факт: в рецензии на “Аиду” Верди (25 XI 1875), говоря об обновлении оперных форм, захватившем всю Европу, Кюи признает: “...Мы в этом деле подчас стремились уже слишком радикально”, ибо в разгар борьбы “легко перешагнуть через должные границы” (Кюи, 1952; 260).

скими намерениями и музыкальным даром Кюи, "женственной" природой его музыки (по меткому определению Лароша), обнаружилось в III действии — и более всего в специально введенной сцене народного возмущения против тирана Анджело, отсутствующей в драме Гюго. Поражала неспособность автора выразить крупное и всеохватное чувство, энергию и мощный порыв, объединяющий народную массу. Точно уловил это противоречие Ларош в рецензии на премьеру оперы: «В минуту величайшей опасности и высшего напряжения восставший народ, услышав от Родольфа „Нельзя нам больше медлить ни минуты; с отрядом войска Анджело идет!“ принимается исполнять большое *Amoroso* (*ит.* — любовно, нежно) в 9/8 на героические слова... Особенно забавна роскошная, страстная доминантовая педаль в шумановском роде, послужившая для изображения окровавленной Brenty» (Ларош, 1976а; 189).

И все же, несмотря на предельно резкие выражения в письмах, до полного разрыва отношений дело не доходит. Темперамент Мусоргского, буквально захлестывающий его порою, когда он в эту минуту обращается к перу и бумаге, в другие минуты умеряется не покидавшей его мягкостью и деликатностью в общении, неспособностью обидеть другого человека; но также живущей еще в душе памятью о прошедшем; но также сознанием грозно надвигавшегося одиночества и бесприютности...

Явные свидетельства намерения сохранить все, что можно еще сохранить, — письмо к Корсакову, работавшему над сборником народных песен, с выражением полной готовности повидаться, и отзыв для дирекции театров об "Анджело" (и то и другое в мае 1876 года). Вполне доброжелательный и в то же время вежливо-корректный тон достаточно красноречив — особенно в сравнении с иными высказываниями той же поры...

Расхождения — и художественные, и чисто человеческие — были, естественно, обоюдными. Римский-Корсаков, разумеется не читавший гневных выпадов в свой адрес, записывает в "Летописи": "Сохраняя со мной, так же как с Кюи и Бородиным дружественные отношения (NB! — Г. Г.), Мусоргский, однако, глядел на

меня с некоторым подозрением. Мои занятия гармонией и контрапунктом, начинавшие меня заинтересовывать, не понравились ему” (Летопись, 1955; 86)

Чуткий к мнению музыкальных друзей композитор был глубоко задет весьма прохладной оценкой, которую дал Мусоргский появившейся после долгого перерыва и оттого особенно дорогой ”Майской ночи”. А если присо-вокупить сюда известные строки ”Летописи” о разросшемся самолюбии и самомнении автора ”Бориса Годунова” после премьеры оперы, о его начавшемся нравственном и умственном падении, то можно сделать вывод: во второй половине 70-х годов два великих художника, бывшие друзьями, отдаляются окончательно.

Происшедшее можно было бы назвать драмой взаимного непонимания. Устремляясь ”к новым берегам”, непонятый Мусоргский не хотел и не умел понять совершавшегося в ином направлении, но бесспорного движения к *своему* новому в творчестве прежних друзей.

Среди музыкантов теплые отношения у Мусоргского сохраняются лишь с Бородиным. Но особой близости так и не возникает. И дело здесь не только в перегруженности профессора-химика научными и педагогическими занятиями, его увлеченности общественными начинаниями, что вместе взятое почти не оставляло времени для музыки. Уж слишком разными были художественные натуры. Бородин искренне восхищался ”Борисом Годуновым”, хотя и отдавал первенство в ”чисто музыкальных красотах”, как упоминалось, ”Псковитянке”, но не принял более поздних пяти романсов (по мнению биографов — цикл ”Без солнца”). Он писал: «Все это напоминает „Бориса“ или плод чисто головного измышления, производит впечатление крайне неудовлетворительное» (Бородин, 1936; 81).

Мусоргскому, высоко ценившему многое у Бородина (особенно Вторую симфонию, которую он называл ”героической”, приравнивая к Третьей Бетховена), были совершенно чужды некоторые свойства бородинского таланта. Ему представляется чересчур отстраненной авторская позиция, порою излишне уравновешенным сам

тон бородинского повествования; ему не хватает сжимающей сердце жалости, острой боли, сарказма, гнева, иначе говоря — страстно поднятого "указующего перста" (если воспользоваться известным выражением Достоевского)...

Таким образом, из прежнего обширного художественного содружества у Мусоргского оставался лишь один единомышленник. То был Стасов с его постоянным, ничуть не ослабевавшим с годами интересом ко всему новому, антитрадиционному в искусстве, с его неистощимой творческой инициативой, способностью подсказать тему произведения, разыскать исторический или литературный источник, придумать эффектный поворот сюжета. Он, кстати, и разделял в эти годы резко критическое отношение Мусоргского к Римскому-Корсакову и особенно к Кюи, называя их ренегатами, упрекая в неспособности понять творения композитора середины 70-х годов — "Хованщину", "Картинки с выставки", вокальные циклы (Стасов, 1954; 268, 294).

Для Модеста Петровича Стасов был к тому же внимательным, заботливым другом, вникавшим в трудные, порою запутанные, далеко не всегда респектабельные житейские обстоятельства композитора. Но и эта дружба не могла спасти от страха одиночества, от остро переживавшегося дефицита музыкально-творческого общения, от бытовой неустроенности и бездомности...

Глава IV

Камерное вокальное творчество

Романсы, песни, камерные вокальные пьесы — жанровая сфера, постоянно на протяжении всей жизни привлекавшая внимание Мусоргского, в отличие, скажем, от музыки симфонической или фортепианной, к которой он обращался спорадически. В то же время здесь наблюдается неравномерность: увлеченность крупными оперными сочинениями порою полностью поглощала композитора. В интересующий нас период — середина 60-х — середина 70-х годов — "неромансовыми" были 1869—1870 годы: время окончания первой редакции "Бориса Годунова", поиски новой оперной темы. Зато необыкновенно урожайными оказались 1866—1867 годы — Мусоргский сочиняет целых 15 камерных вокальных вещей, что, учитывая неслыханную новизну большинства из них и совершенно необычную несхожесть между собой, следует признать числом весьма значительным.

Наиболее очевидное — и не раз отмечавшееся исследователями — в радикальном новаторстве Мусоргского заключалось во введении персонажей "народных картинок", которые расширяли социальные рамки доступного музыке. Перед слушателем возникали типы, в совокупности представлявшие доселе темные, закрытые "нижние этажи" общественного здания неизмеримо полнее, чем удалось в свое время сделать Даргомыжскому ("Червяк", "Титулярный советник", "Мельник"). Это несчастный деревенский блаженный, скорбный разумом, умоляющий о любви молодую женщину ("Светик Савишна"), пьяная

баба, забывающая свою беспросветную долю в пляске ("Гопак"), голодный, одинокий и бездомный ребенок ("Сиротка"), парень, безжалостно издевающийся над немощной старухой ("Озорник"), великовозрастный бурсак, долбящий латынь, но греховными помыслами устремленный к поповской дочке ("Семинарист"). При соединим сюда созданную позже балладу "Забывтый": погибающий в ожесточенной битве солдат, его растерзанный вороньем труп — и сельская идиллия в далеком родном краю.

Не менее важна — и нова для искусства! — та *психологическая ситуация*, в которой предстают перед нами многие персонажи, — экстремальная, "болевая", вызывающая острое сочувствие. Но ситуация не уникальная, не придуманная ("В двенадцать часов по ночам/Из гроба встает император..."), а как бы подсмотренная в *реальной, повседневной* жизни.

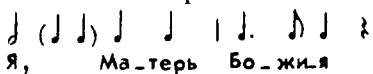
Разумеется, сказанным далеко не исчерпывается новаторство композитора, так же как не ограничено оно лишь "народными картинками".

Обновление камерной вокальной музыки готовилось постепенно на протяжении первой половины 60-х годов, и об этом шла речь в главе II. Можно считать в известном смысле рубежными 1865—1866 годы. Любопытная и весьма характерная деталь — авторские жанровые обозначения: в эти годы соседствуют подчеркнуто необычные ("Опыт речитатива" — в "Отверженной") с традиционными ("Романс" — в ряде пьес. В последующем Мусоргский в автографах определением "Романс" уже не пользуется).

Направление поисков и открытий, составляющих целую эпоху в развитии камерной вокальной музыки, легче уяснить, если сопоставить "Молитву" ("Я, Матерь Божия") Лермонтова, озвученную Варламовым в середине 40-х годов и через 20 лет Мусоргским.

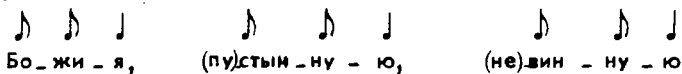
Для Варламова музыкальное воспроизведение "Молитвы", не имеющей, как известно, сложившихся жанровых примет, сводится в основном к ритмической формуле, отражающей двухстопный дактиль поэтической по-

лустроки в четырехдольном размере и удержанной почти без изменений в слоговом ритме



(пример 23 а). В остальном сохранены привычные, устоявшиеся нормы русского романса: синтаксическая периодичность (поэтическая полустрока диктует членение на двутакты), ладотональное единство и простота гармонии, строфичность-куплетность композиции.

Для Мусоргского главное — не передача *общего настроения* стихов, а выделение наиболее значимых фраз и даже слов, и для этого — активное расчленение текста; попутно разрушается инерция, автоматизм слухового восприятия. Видимо, "варламовская" ритмоформула была настолько органичной для музыкального прочтения текста при данной художественной задаче, что к ней приходит — безусловно, независимо от Варламова (вспомним кучкистское отношение к "варламовщине") — и Мусоргский. Но она целенаправленно нарушается, и именно в этих нарушениях — суть. Время от времени в концовках строк вводится особая ритмоинтонация, дающая не только четкую артикуляцию, но и предельно бережное, трепетное произнесение выделяемых слов —



(пример 23б):

23 а

Варламов



я, ма - терь бо- жия, ны - нес мо - лит - ва - ю

pp

Ритмоинтонация выполняет также важную конструктивную роль: она является более мощным разделительным средством, чем пауза у Варламова, и потому отчленяет замыкаемый фрагмент. В результате возникает аperiodическая, неквадратная синтаксическая структура (5т. + 10т. + 4т.).

Отходу от строфически-куплетной формы сопутствует и отказ от единого настроения, единой эмоциональной краски, столь свойственных лирическому романсу варламовского типа. Взамен возникает *камерная вокальная пьеса*, три раздела которой различаются по настроению, даже по способу вокализации текста, и грани этих разделов порой идут вразрез строфике стихотворения. В подобной трехчастной нестрофической сквозной форме достаточно характерны для Мусоргского краткое репризное замыкание (с собственной строкой текста, повторяющей начальную), тональная разомкнутость со сменой ключевых знаков (b-moll — Es-dur), так же как излюбленное непрочное окончание.


В отличие от Варламова, "положившего на музыку" лермонтовское стихотворение, композитор в своей вокальной пьесе (и это нам уже приходилось отмечать) вовсе не считает себя скованным избранным текстом. Он отсекает разъясняющие и уточняющие мысль строки первой строфы и полностью четвертую строфу, а также заменяет ключевое слово "деву невинную" на "душу невинную" — ведь произведение посвящено тяжелобольной матери незадолго до ее кончины.

Заметим в скобках, что сглаженно-печальная, "привычная" лирика Варламова мало отвечает возвышенно-молитвенному и в то же время сдержанно страстному тону лермонтовского стихотворения. Но у Мусоргского — иной крен: чрезмерная акцентировка деталей не дает выявиться общему и главному. Здесь очевидны еще издержки переходного этапа.

Найденное в "Молитве" и других вокальных пьесах "поискового" характера обнаруживает свои выразительные возможности в возникающих рядом шедеврах. К ним относится "Сиротка" на собственный текст.

Содержание произведения — не просто робкая просьба бедного ребенка о милостыне: данная тема была уже заявлена неутомимым "исследователем жизни" Шуманом в "Детских сценах" ("Bittendes Kind" — "Просящее дитя") и "Альбоме для юношества" ("Armes Waisenkind" — "Бедный сиротка"). У Мусоргского это почти в буквальном смысле вопль голодного, доведенного до отчаяния, до крайней черты маленького существа. Не случайно концертная история "Сиротки" еще при жизни автора знает и полные провалы, когда за дело брались рутинные певицы, и потрясавшее слушателей исполнение А. Воробьевой-Петровой или А. Молас.

Обратим внимание: *повышенная* экспрессия не в сфере любовной страсти или победного ликования, но в выражении страдания, боли, безумия становится достоянием камерной вокальной музыки XIX века (поздний Шуберт, Шуман). Мусоргский достигает здесь порою предельного напряжения. И в этом — одна из причин потребности в собственных текстах.

В "Сиротке" эмоционально насыщенная речь "не укладывается" в регулярную череду двутактов; в основе музыкальной конструкции, как это нередко бывает в особо экспрессивных образах Мусоргского, — повторяющаяся ритмоформула (здесь , выдержанная на всем протяжении в слоговом ритме). Впервые введенное четырехсложное слово "сироточкой" (до этого только двух- и трехсложные) размывает грани, превращая суммирующий четырехтакт в асимметричный пятитакт (см. пример 24). Регулярность полностью раз-

рушается дополнительным возгласом "Баринушка!", ритм которого как будто копирует речь¹.

Не менее важна интонационно-мелодическая сторона. Произведение начинается сразу с "высокой ноты": обращения-возгласы окрашивают музыку в пронзительно-жалобные тона; характерный штрих: минорная терция — первый звук мелодии, — по существу, утроена в тоническом трезвучии. Декламационность, которую вносит второй, дополнительный акцент (он уже встречался в

"Молитве")

» »
Ба-рин мой, ми-ленький

во-мелодических условиях усиливает настойчивость обращений. Последующие собственно просительные интонации с их типичным подъемом и спадом ("сжался над бедненьким...") несколько снижают тонус. А одиночный молящий возглас "Баринушка!" вновь приводит к минорной терции, возвращая мелодическую линию к исходному накаленному уровню, — не случайно он опять двухакцентен! Возглас этот в свое время поразил Кюи в его первом печатном отклике на "Сиротку" (Кюи, 1952; 175):

24 Довольно скоро (не затягивать темп)

The image shows a musical score for the piece 'Баринушка!'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment on the middle staff, and a bass line at the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a fermata on a whole note, followed by a melodic phrase with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures with dynamic markings *sf*, *f*, *p*, and *f*. The lyrics 'Ба-рин мой, ми-ленький; ба-рин мой,' are written below the vocal staff.

¹ Сравнение первоначального автографа с печатным прижизненным изданием показывает, что композитор стремился к максимальному отчленению попевки "Баринушка!" и его "речевому" ритмическому оформлению (впервые введенная триоль). Приведем для сравнения ритмическую схему последних тактов примера 24 по автографу:

The image shows a rhythmic scheme for the final phrases of the piece. It consists of two lines of rhythmic notation. The first line represents the phrase 'си - ро - точ - кой.' and the second line represents 'Ба-ри-нуш-ка!'. The notation uses vertical stems and beams to indicate the timing of notes and rests, showing a clear rhythmic pattern.

mf *p*
 доб-ренький, сжался над бед-неньким, горьким, без-

p *p*

pp *f* *p*

-дом-ным си-роточкой. Баринуш-ка!

pp *sf* *p*

В передаче различных оттенков просьб, жалоб, уговоров важная роль принадлежит ладу. Замечательно создается ощущение ледящей скованности — мотив "холода" — с помощью мелодии, разворачивающейся как бы в гипофригийском ладу от с, с напряженно-устойчивым тритоном в основе. Значительность мелодии подчеркнута ее двухоктавной дублировкой в сопровождении, где гармония сведена к минимуму, — и это обнажает речевое начало (пример 25а). Следующий далее иной, подчеркнута минорный по окраске ладовый вариант той же мело-

дии вносит оттенок тоскливой безысходности (пример 25б):

25 а

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия записана на одной системе с нотами и текстом. Фортепианная партия записана на двух системах (верхняя и нижняя октавы). Музыка в минорном ладе, 4/4 такт. Динамика вокала варьируется от *mf* до *f*. Фортепиано использует динамические оттенки *sfp*, *sf* и *p*. В фортепианной партии присутствуют аккорды с флажками, что придает музыке мрачный, тоскливый характер.

Хо - ло - дом, го - ло - дом гре - юсь, кормлюся я,

б

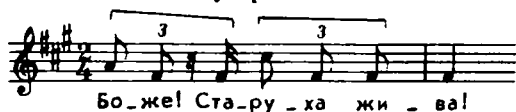
Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия записана на одной системе с нотами и текстом. Фортепианная партия записана на двух системах (верхняя и нижняя октавы). Музыка в минорном ладе, 4/4 такт. Динамика вокала варьируется от *mf* до *f*. Фортепиано использует динамические оттенки *p*. В фортепианной партии присутствуют аккорды с флажками, что придает музыке мрачный, тоскливый характер.

Брань - ю, по - бо - я - ми, стра - хом, у - гро - зой

Но Мусоргский отнюдь не чурается использования фундаментальных свойств ладового колорита — в частности, различных оттенков минорности, которые может дать минорное трезвучие. В сочетании с декламационно-речевой ритмикой ладовые средства способны к выражению острой экспрессии, что обнаружил еще Даргомыжский в "Старом капрале" (пример 26а). В самом деле, ведь и начальные возгласы и поразительное по силе

воздействия обращение "Баринушка!" — все они опираются не только на речевые интонации, но и на выразительные свойства III, наиболее ярко окрашенной ступени минорного лада. Той же природы и заключительная вспышка с повисшим, как бы замирающим в тишине окончанием (обратим внимание на знак \circ , поставленный над паузой)²:

26 а Темп весьма умеренный Даргомыжский



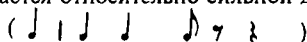
6 [Довольно скоро] Мусоргский



Приведенное окончание пьесы — яркая вспышка и краткий спад — не случайная деталь, а закономерность зрелого вокального стиля. Мусоргский избегает волнового принципа организации динамического профиля произведения с постепенным нарастанием, центральной кульминацией и медленным спадом напряжения, принципа, естественно ассоциирующегося с именами таких драматических гениев, как Бетховен и Чайковский. Композитор опирается на иные закономерности.

"Гопак" на стихи Шевченко мог бы — по первому впечатлению — служить типичным образцом удалой плясовой песни. Пружинящие синкопы и острые синкопирующие акценты аккомпанемента, его дробный, мотор-

² Здесь вновь показательно сравнение с автографом: в нем последний такт завершается относительно сильной долей



си_ро_точ_кой...

Кроме того, в печатном издании композитор снимает обозначение "Замедляя" над 3-м тактом от конца: совпадая с указанием *ff*, оно могло бы спровоцировать оттенок мелодраматизма.

ный ритм и скорый темп, лихие возгласы поддерживают динамический заряд на всем протяжении. Но композитор в полном соответствии с названием создает именно украинскую плясовую: "украинизмы" лежат глубже, чем это улавливается непосредственным восприятием. Для мелодии темы Мусоргский заимствует распространеннейшую в украинском песенном быту попевку, причем с близкой фольклору ладовой вариантностью ступеней (чередование IV высокой и IV натуральной):

27 [Скоро] *Старик поет и ф подплясывает*

Гой! Гоп, гоп,

го - па - ка! По - лю - би - ла ка - за - ка.

p sf sf sf f sf sf

Заимствование происходит, по-видимому, на интуитивном уровне, что неудивительно, если вспомнить о повсеместной распространенности украинской песенности в русских городах, — во всяком случае "Гопак"

сочинен задолго до замыслов малороссийской оперы и активных записей украинского фольклора (Ефремова, 1958; 50—52). В ходе экспонирования темы и ее дальнейшего развития активно используется характерная для украинского танца ритмическая фигура дробления сильной доли: $\text{♪} \text{♪}$ (Инструментальна музика, 1972; 27).

По мере развертывания сюжета Мусоргский раскрывает иные грани образа — усиливается возбуждение, пьяная экзальтация (пример 28), появляется сварливая скороговорка (пример 29а), затем, наоборот, возникает мягкая певучая колыбельность, "подтвержденная" колышущейся фигурой сопровождения (пример 29б). Концентрацию экспрессии и новую, неожиданную грань вносит ладовый перелом на вершине короткого подъема (показан скобкой):

28 *mf*

Баба в пляс пошла-ко-нец! а за не-ю

p *sf*

мо-ло-дец... Ста-рый, ры-жий ба-бу кли-чет,

sf *f*

толь-ко ба-ба ку-киш ты-чет:

Интонацию безысходной тоски создает болезненно искаженная попевка, подчеркивающая V низкую ступень возвратившейся основной тональности (сопоставление Fis-dur — fis-moll). Ее выразительность многократно усилена повтором, причем, как это нередко у Мусоргского (вспомним "Сиротку"), ладовая острота мелодии обнажается дублировкой сопровождения при минимальной гармонической вертикали — здесь двузвучиях! Прием настойчивого повтора в быстром темпе, найденный, вероятно, впервые в "Гопаке" (1866), имеет особое значение для экспрессивных образов Мусоргского.

Строфически-куплетная форма, в которую, казалось бы, естественно укладывается "Гопак", очерчивает лишь внешние контуры произведения. В основе развития — глубокие вариантыные преобразования темы, и хотя об искусстве "мелодической вариации" (Каратыгин) речь чаще заходит в связи с "Хованщиной", композитор обнаруживает уже здесь блестящее владение этим методом (ср. примеры 27, 28, 29):

29 а сварливо
mf cresc.

Коль женился са-та-на, да бывай жемнепшена. Вот как!

6 *мягко*

Толь-ко, ста-рый не гре-ши, вот так!
ко-лы-бель-ки ко-лы-ши,

p

Вариантная форма "Гопака" отличается свободным "дыханием" масштабов с удивительно естественным, органичным обособлением или, наоборот, интегрированием возгласа как тематического элемента³. Однако куплет-вариант в свою очередь базируется на внутренней микро-вариантности с характерной парной повторностью, периодичностью каждой вновь возникающей тематической ячейки. Этот идущий от фольклора принцип мотивного повтора можно обозначить: $a a a_1 a_1 a_2 a_2 \dots$ либо $aa bb vv$. Мы предложили обозначить возникающую структуру как вариантную цепь периодичностей. Это один из типов периодической структуры, широко используемый кучкистами, особенно Мусоргским. Он нередко образует низший уровень более крупных форм (в данном случае куплетной) и позволяет сохранять заданный эмоциональный тонус (Головинский, 1994; 123–126).

³ Заключительный размашистый возглас, как бы дополнительный к тексту первого куплета, но замыкающий его структуру, отсутствует у Шевченко — его вводит композитор. Далее возглас в обращенном виде "встраивается" в начальное зерно темы, исчезая притом из текста (пример 28), затем вновь появляется, обособляясь (пример 29а), а потом "утишается", свертывается — соответственно колыбельному характеру следующего куплета (пример 29б).

Вокальная пьеса "Светик Савишна" на собственный текст — характерный образец скрытой диалогичности, столь излюбленной Мусоргским. Персонаж раскрывается через захлебывающуюся, настойчивую речь-мольбу, мольбу о любви. Непрерывность этой речи, лишенной обычных цезур, — еще один штрих в характеристике ситуации: боязнь упустить, утратить внимание красавицы, и в той боязни — сознание своей неполноценности.

Найденная композитором ритмоинтонационная формула ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, которую он в письме специально отмечал как удачу, несет в себе речевое начало; ярко национальную окраску дает прямое (звук-слог) отражение пятисложника, распространенного и в народной, и в фольклоризованной русской поэзии. Задача воссоздания не обычной, но эмоционально напряженной речи, притом в художественно преувеличенном виде, не встречающемся ни в фольклоре, ни в реальной жизни, решается с помощью остигатного на длительном протяжении и бесцезурного повтора. Вслед за Мусоргским и, вероятно, независимо от него равномерное пятидольное остигато используют в иных художественных целях и Римский-Корсаков в "Псковитянке" (дуэт Ольги и Тучи "Ах, желанный мой"), и Бородин в "Князе Игоре" (хор девушек "Ты помилуй нас") и в скерцо Третьей симфонии. Таким образом, перед нами чисто кучкистское открытие 60—70-х годов, корни которого — в "Руслане" Глинки (Головинский, 1981; 74—78).

Образец пятидольности, созданный Мусоргским, выделяется из названного ряда и предельно высоким эмоциональным тонусом, и особым жалобно-молящим характером. Композитор опирается на речевую интонацию просьбы, уговоров с типичным для русской речи конечным понижением основного тона (термином "основной" в лингвистике обозначается тон, доминирующий в речевом высказывании). Эта речевая интонация передается ступенчатым мелодическим рисунком как в начальном тематическом зерне (пример 30а), так и в его бесконечно разнообразном развитии (пример 30б, в). Усиливает выразительность интонации ее повтор — либо прямой, либо

в виде секвентного нисходящего варианта⁴, — так вариантная цепь периодичностей в скором темпе оказывается ярко экспрессивным средством:

30а Довольно скоро

Свет мой, Савишна,

со-кол яс-нень-кий, по-лю-би ме-ня не-ра-зум-но-ва,

⁴ Секвентным вариантом назван нами такой прием мелодического развития, при котором наряду с целостным перемещением мотива (признак секвенции) одновременно меняется мелодический рисунок и амбитус, что открывает возможность интонационного обновления. Прием распространен и в народных песнях позднего происхождения ("Под яблонью зеленою" из сборника Балакирева) и в русской профессиональной музыке, прежде всего у Мусоргского (Головинский, 1994; 177—181).

6 *f*

У - ро - дил - ся, вишь, на смех лю-дям я,

про за - ба - ву да на по - те - хи им.

ff

да - дут хле - буш - ка Ва - не скорб - но - му,

не за-быть что - бы Ва - ню бо - жье - го.

sf *mf* *sf* *p*

В создании образа основную роль играют именно речевые изгибы мелодии микротемы и ее буквальные либо понижающе-секвентные повторы; в этом убеждает сравнение с наиболее эмоционально напряженным среди названных кучкистских примеров остиной пятидольности — хором девушек из "Князя Игоря":

31 [Allegro vivo]

Ты по - милуй нас, не во гневе-бе, не в о - би - ду будь, э - го он же все наш

Длительный повтор в условиях активного интонирования, почти скандирования создает явные, хотя и опо-

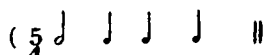
средствованные связи с жанром плача. Более прямые отголоски фольклорного голошения — в кратких экспрессивных вспышках с последующим резким падением мелодической линии и тихим проговариванием: *forte* "Ой ли, сокол мой..."; *piano* "Светик Савишна..."

Особое значение приобретает здесь ладовая сфера, раскрываемая более с *мелодико-интонационной*, чем с *гармонически-функциональной* стороны. Уже в микротеме (пример 30а) возникает столкновение II ступени в мелодии с тонической примой баса, разрешаемое в рамках той же тонической гармонии в унисон. В дальнейшем композитор избегает задержаний, причем басовый голос зачастую ведется параллельно мелодии (скобка в примере 30а), либо прямо ее дублирует (пример 30в), обнажая интонационное содержание. Перенос основного зерна на различные ступени сложного мажорно-минорного лада порождает все новые и новые оттенки единого эмоционального состояния, оттенки, с трудом выразимые словами (пример 30б).

Экстраординарность и самого содержания произведения, и использованных средств сказывается и в его окончании: повисающий, непарный однотокт мелодии на фоне сплошного потока двутактов, а в сопровождении взамен трезвучия брошенная в низком регистре заключительная кварта.

В известном смысле антиподом может рассматриваться вокальная пьеса "Озорник" на собственный текст. Не жаркая мольба, а, наоборот, дерзкая насмешка, издевка, ирония во всех возможных оттенках составляют содержание этого "мучительного скерцо", по удачному определению Кюи. Отталкиваясь от речевой "дразнилки" (Ручьевская, 1993; 149), Мусоргский переводит в чисто музыкальный план сопутствующие ей, так сказать, житейские "исполнительские приемы" — гримасы, жесты, ужимки. Художественная задача решается с помощью принципа непрерывной на всем протяжении *изменчивости* — в противоположность *удержанности* интонации, ритма и синтаксиса в "Савишне". Порою создается впечатление, что герой пьесы ведет жестокую игру со своим жалким, немощным "противником", увертываясь от воображаемых ударов и забегая с разных сторон.

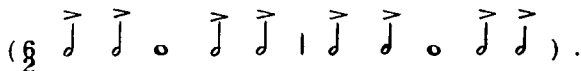
Лежащий в основе равномерный пятидольник беспрерывно нарушается: то сжимаясь с помощью внутри-слового распева или обрыва⁵



о-бер-нись

, то, наоборот, расширяясь в куль-

минационной вспышке до настойчиво-наглого провозглашения



Ой, под-жа-ра-я ба-ба ста-ра-я

Та же картина и в интонационном рисунке. Диапазон его — от предельно жестких, хроматически-колючих интонаций, подчеркнутых замедлением темпа (пример 32а), до ласково уговаривающих, диатонических, предвещающих "Детскую" (пример 32б), или почти голошения (пример 32в):

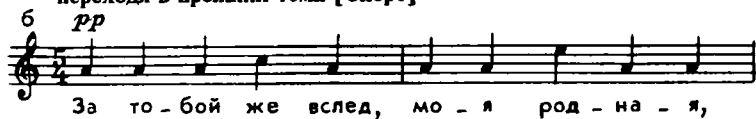
32а Сдержанно

По ле-сам бре-дешь - зве-ри ме-чут-ся;

по го-рам пол-зешь - дол-тря-сет-ся весь;

⁵ В ритмических схемах приводится слоговой ритм.

переходя в прежний темп [Скоро]



Прежний темп

торопливо



Неожиданности подстерегают слушателя на каждом шагу: вот восприятие настраивается на привычно-”школьную” гармонизацию, повторенную трижды (!), что совершенно необычно для стиля. И вдруг внезапный альтерированный аккорд (DD в G-dur? D в D-dur?) полностью ломает тональную настройку в As-dur: возникает гармонически проинтонированный ”знак ожидания”, усугубленный фермой (приводится схема):



Беспрестанные тонально-гармонические скольжения и смены приводят в результате к *тонально разомкнутой* композиции целого: первый и второй разделы трехчастной вариантно-куплетной формы начинаются в дорийском d, а заканчивается пьеса в G-dur. Весьма показательное и для пьесы, и для стиля многоточие!

Отметим также впервые найденную в ”Озорнике” шутивно ”пугающую” трактовку ”мягких”, но внушительных тритоновых шагов в басу (через несколько лет с иным, уже явно фантастическим оттенком сходные тритоновые шаги повторяются в трио из ”Бабы-Яги”).

Как и в других, уже знакомых сочинениях, композитор использует элементы модальности: различные звукоряды, начинающиеся от одного и того же звука, воссоздают тонкие оттенки внутри одной краски. И вновь дублировка

мелодии в сопровождении, вновь гармонически-функциональное начало сведено к минимуму (см. пример 32а).

Таким образом, мы вправе сделать вывод о принципиальных открытиях Мусоргского, составляющих основу "народных картинок". Вероятно, важнейшее из этих открытий можно определить как новую, ладоритмическую и тонацию, в которой "речевой" ритм синтезирован с выразительными свойствами лада (см. примеры 24, 26б, 28, 30а, б, в, 32б, в). Средствами усиления служат повтор, нередко многократный, притом в скором темпе, и октавная дублировка в сопровождении вокальной интонации.

Напомним: на протяжении ряда веков, с той поры как мир чувств человека становится целью искусства в европейской и далее русской музыке, средством выражения печали, страдания, а затем все более сильных эмоций выступает интонация нисходящего секундowego "вздоха". Интонация, почти непременно усиленная по вертикали задержанием. Можно было бы условно обозначить такую интонацию — для отграничения — мелогармонической. Дополнительные средства создания образа — минорный лад и красота плавного голосоведения. Подобные методы используют и Монтеверди в своих мадригалах, и Бах в мессе h-moll, и — пропуская промежуточные этапы — Верди (пример 34а), и поздний Чайковский (пример 34б) в операх:

Верди. "Травиата", д. II

34а [Allegro assai mosso]

ff

a - ma - mi, Al - fre - do, quan - t'lo t'a - mo,

ff

dim.

quan - t'io t'a - mo... Ad - di - o!

6

[Andante mosso]

Чайковский. "Пиковая дама"

Разумеется, отказ Мусоргского от мелогармонических средств не был ни безусловным (в иных целях они используются), ни, тем более, окончательным: в последующей эволюции, и в зрелый, и в поздний период художник вновь к ним обращается. Речь не идет и об уменьшении экспрессивной роли гармонии в стиле — гармоническое новаторство в этом направлении изначально присуще композитору, что было показано в главе II.

Именно необходимость создать новую звуковую реальность, "звуковую материю", которая только и могла дать жизнь невиданным и неслыханным прежде персонажам, побудила Мусоргского искать и находить новые средства выражения.

* * *

Различные формы гротеска, сатира, ирония, шутка — эта обширная область содержания мощно представлена в стиле Мусоргского, она соприкасается с улыбкой на одном полюсе, а на другом — с ощущением горькой безнадежности. Мусоргский — сатирик, мастер гротеска — "рождается" сразу, в камерном вокальном творчестве второй половины 60-х годов. Можно предположить общехудожественное воздействие на композитора творческого метода Гоголя, увлечение которым сказывается чуть позже в замысле "Женитьбы". Уже знакомые "Гопак" и "Озорник" представляют разные грани этой части наследия. Бесспорно свою роль сыграла и журнальная литература (а мы уже знаем о том, каким активным и заинтересованным читателем был Мусоргский). Конец 50-х — 60-е годы — время бурного расцвета русской сатиры, пародии, стихотворного фельетона: организуется сатирический отдел "Современника" под названием "Свисток", выходят сатирические журналы с карикатурами — популярнейшая "Искра", "Гудок", юмористический "Будильник" и другие.

Читателю, обращающемуся к музыкальной критике современной композитору эпохи, стоит иметь в виду: указанная нами область творчества Мусоргского нередко определялась словами "комизм" и "юмор", которые тогда имели более широкое значение, чем сегодня. В рецензиях того времени читаем: "В романсах получает особенное развитие комический талант Мусоргского... В них мы встречаемся со всеми видами, со всеми степенями комизма, начиная с легкой, игривой шутки и кончая глубоким юмором"; «...В „Савишне“ и „Озорнике“ Мусоргский доводит юмор до поразительного, потрясающего трагизма» (Кюи, 1952; 293). Не случайно сам Мусоргский в Автобиографической записке помечает: «Первая попытка комизма: „Калистрат“ Некрасова» (Письма и документы, 1932; 194).

Преобладание злой иронии, перемежающейся с сарказмом, — в песне "По грибы" на стихи Л. Мея. В трех строфах песни разворачивается типичный для фольклоризованной поэзии сюжет, противопоставляющий старого и немилого мужа молодому любовнику. Плясовой характер песни заложен уже в микротеме, с ее остигатной фигурой, удержанной в слоговом ритме ♪♪♪♪|♪♪♪ ; в музыкальном же ритме центральная акцентная доля чаще дается в виде слогового распева, открывающего широкое поле тонких интонационных оттенков.

Троекратностью обращения героини песни обусловлены варианты ее речей: мнимое послушание и ехидство, адресованные свекру и свекрови в первом куплете (пример 35а), откровенная издевка над старым и хилым мужем во втором (пример 35б) и, наконец, радость желанного свидания с "белым кудреватым" (пример 35в):

35а [Довольно скоро]

mf
Рыжичков, вол-ва - ночек, белых бе-ля - ночек

p

pp
на-бе-ру ско-ре-шенько я млада мла-де-шенька,

pp

p

А те - бе, не - ми - ло - му,

ста - ро - му да хи - ло - му,

♩ [Довольно скоро]

на по - сте - лю бра - ну - ю,
сва - хой ноч - кой стла - ну - ю

pp

Для зрелого стиля Мусоргского типичны совершенно особые оттенки экспрессии, которые он извлекает из гармонии. Таковы зловещие блики, возникающие благодаря неожиданным и мимолетным малосекундовым сдвигам в однотерцовый минор (B-dur — h-moll в примере 35б); мягкая полигармония, в которой как бы сглажены, стерты функциональные различия между аккордами (пример 35в).

Весьма характерно: счастье в эстетике Мусоргского (пусть воображаемое, пусть в представлении героини, далекой от прописной морали) неотделимо от ощущения свободы, нескованности, приволья. И потому антитеза постылому миру, которая возникает в заключительном куплете, решается через нивелировку заданного плясового ритма сопровождения, но прежде всего с помощью масштабного расширения и ритмического увеличения — “раскрепощающие” трехтакты после регулярного потока двутактов (см. пример 35в).

Противоположный полюс, краткая драматическая вспышка-кульминация — воображаемое отравление мужа мухомором (вспомним сюжет появившейся в те же годы “Леди Макбет Мценского уезда” Н. Лескова) — создается противоположным, уже известным нам способом. Настойчивый повтор как бы распрямляет мелодический рисунок, и двутакт микротемы звучит подобно повторенному однотакту:

36

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Музыка записана в 2/4 такта. Вокальная партия начинается с динамического обозначения *ff*. Музыкальное сопровождение начинается с *f*. В конце фрагмента динамическое обозначение усиливается до *ff*.

Старый ест, не спра- вит-ся - му-хо-мо-ром да - вит-ся.

Сарказмом совсем иного, менее жесткого, менее ядовитого толка окрашены нескончаемые упреки, кото-

рыми осыпает жена загулявшего мужа в вокальной пьесе "Ах ты, пьяная тетеря!" на собственный текст. Мусоргский, видимо, не придавал ей значения — пьеса никогда не включалась ни в один из составлявшихся автором сборников; затерявшаяся среди биографических материалов, она была найдена и опубликована лишь в 20-е годы. Произведение посвящено литератору В. Никольскому и являет собой "музыкальное свидетельство" игры в персонажи и маски, которую композитор вел со своим приятелем, — в данном случае тот изображен сильно подвыпившим Пахомычем (одна из кличек Никольского), явившимся в растерзанном виде домой.

Извилистая линия вокальной скороговорки, доминирующей в партии голоса, изображает речевые возгласы, почти взвизги сварливой речи разгневанной супруги. Упреки и угрозы сменяются увещаниями, званием к совести. В этот момент возникает широкая взволнованно-певучая фраза, продублированная в басах; через несколько лет она целиком вместе с секвентным повтором будет перенесена в сцену смерти царя из "Бориса Годунова"⁶: царь предостерегает юного царевича (приводится второе, более близкое опере проведение):

"Ах ты, пьяная тетеря!"

37а [Довольно скоро]

⁶ Сходство с оперой было отмечено Ю. Келдышем (Мусоргский М. Романсы и песни// Полн. собр. соч. Т. 5. Вып. 3. М., 1933. С. VI.). Указание (с отсылкой к Стасову) на оперу "Саламбо", где якобы впервые появилась цитированная фраза, известными источниками не подтверждается.

де - ток ма - - лых

6 Allegretto

"Борис Годунов"

Не_ве_ряй_ся на_ве_там бо_яр крамоль_ных

Иронией особого рода окрашена "Колыбельная Еремушки" — шедевр зрелого Мусоргского. Привычное восприятие песни, давно ставшей хрестоматийной, мешает в полной мере оценить новаторство художника.

В 1868 году композитор вновь, через четыре года после "Калистрата", обращается к поэзии Некрасова, причем из многогранного творчества популярного поэта вновь избирает ту же тему, тот же угол зрения. Видимо, и настоящее, и будущее крестьянина было для Мусоргского предметом раздумий и вызывало у него горькие чувства. А потому он, вслед за поэтом, "опровергает" предрека-

ния счастливого грядущего для народа. Однако в "Колыбельной Еремушки" это сделано и гораздо тоньше, и путем радикальных преобразований поэтического текста.

В некрасовском "Калистрате" "предсказания матушки" не сбываются и герой сам повествует о своей удручающей нищете. Искусно варьируя напев, композитор лишь подчеркивает откровенно иронический тон речи героя. В "Песне Еремушки" Некрасова вслед за холопски-нравоучительной колыбельной, которую поет нянюшка, следует иная песня, ее поет сам поэт: он гневно и даже плакатно отвергает житейскую мудрость, внушающую покорность и смирение в качестве рецепта счастья:

В пошлой лени усыпляющий
Пошлых жизни мудрецов,
Будь он проклят, растлевающий
Пошлый опыт — ум глупцов!

Мусоргский отсекает вторую, авторскую колыбельную, оставляя лишь прямую речь крестьянки, — и, таким образом, ставит перед собой еще никем не испробованную задачу: создать живую сцену, "народную картинку", в которой смысл музыки существенно расходился бы со смыслом стихотворного текста.

В "Колыбельной" Мусоргского два художественно равноценных, хоть и не равных по масштабу, слагаемых (см. пример на с. 264). Это строфы-куплеты, излагающие "правила поведения" для бедной сиротинушки и рисующие гарантируемую ими "сладкую жизнь" (с проверенным традицией тональным планом: минор в первом куплете — одноименный мажор в репризном третьем). Другое слагаемое — традиционный для жанра колыбельной припев "баю-бай", введенный композитором в качестве рефрена (в стихотворении он отсутствует).

Припев открывает "Колыбельную", создавая тихое, неизбежно горестное настроение. И это настроение, периодически возвращаясь, не только подрывает логику развертываемого в строфах сюжета, ставя под сомнение

38 Довольно медленно

Ба - ю - бай, бай,

”мажорность” мажорного окончания. Припев, несмотря на краткость, обладает емкостью обобщения: это один из предвестников того образа страдающей и покорной этому страданию Руси, который вскоре воплотят Вступление и финал ”Бориса Годунова”.

Природа рефрена представляет значительный интерес. Давно было замечено сходство его с хоровыми причитаниями из Пролога ”Бориса Годунова” (Васина-Гроссман, 1956; 186); отсюда делался излишне прямолинейный вывод о плачевой, а не колыбельной родословной составляющих припев интонаций (Фрид, 1981; 40). Суть, однако, в том, что нисходящие хореические интонации — и секундовые, и терцовые, и более широкие — типичны как для фольклорных колыбельных, так и для плачей. На этой основе Мусоргский создает индивидуальную интонационно-ритмическую формулу

”три хорая” ($\overset{\text{>}}{\text{♩}} \overset{\text{>}}{\text{♩}} \overset{\text{>}}{\text{♩}}$), которая выступает в качестве

своеобразного и многозначного ”слова” в музыкальной речи композитора. Диапазон значений ”трех хореев” — от горестных вздохов (”Колыбельная Еремушки”), причитаний (вступление к песне Юродивого) — до безмятежно светлого баюканья (”С куклой” из ”Детской”):

39a Andantino

"Борис Годунов"

Musical score for "Борис Годунов" (39a), marked Andantino. The score is in 3/4 time and features a piano (*p*) accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

6 Медленно, спокойно

"С куклой"

Musical score for "С куклой" (6), marked Медленно, спокойно. The score is in 3/4 time and features a piano (*p*) accompaniment. The right hand has a melodic line with lyrics: "Тя_па бай, бай, Тя_па спи, у_сни,". The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Гениально найдено завершение песни. И заканчивающаяся неустойчиво, полувопросительно мелодия финального куплета на слова "жизнь покатится шутя", и восходящие — вместо ниспадающих — интонации рефрена, — все это порождает ощущение неопределенности, создает смысловое многоточие, венчающее "Колыбельную":

40

Musical score for "Колыбельная" (40), marked *pp*. The score is in 3/4 time and features a piano (*pp*) accompaniment. The right hand has a melodic line with lyrics: "жизнь по_ка_тится шу_тя. Баю_бай, бай,". The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The score includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked *pp*.



Еще одна "народная картинка" на собственный текст — "Семинарист"; в автографе подзаголовок "Картинка с натуры". Ее герой изображен сатирически: он усердно, с полной готовностью одолеть книжную премудрость, зубрит слова латинской грамматики. Но мысль его, помимо воли, каждый раз упрямо сворачивает в сторону. Из подобных отклонений от дела постепенно выстраивается сюжет, причем узнаем мы о происшедшем в обратном порядке: сначала о постигшей семинариста суровой трепке, которую задал ему поп, затем о предмете воздыханий — поповской дочке, и, наконец, о самом прегрешении — заигрывании с красавицей Стешей во время богослужения в храме. Именно подобная "обращенная" реконструкция событий с большой точностью отражает нынешнее состояние героя: ему прежде всего хочется пожаловаться.

Комично изображена зубрежка — быстрое речитирование латинских слов, то в виде монотонного долбления на одном звуке, то на "отчаянных" квинтовых скачках, — семинарист как бы взбадривает себя (находка окончательной редакции пьесы). С темой зубрежки чередуется певучая тема воспоминаний; многократно возвращаясь, она варьируется с поразительным разнообразием, сжимаясь и разрастаясь, меняя интонационный рисунок — через много лет подобную вариантную технику разовьет Стравинский.

Начальный вариант вбирает в себя речевой тембр: жалоба великовозрастного и грубоватого парня звучит с некоторым подвыванием, комически заостренным (пример 41а). Посвященный поповской дочке следующий вариант, наоборот, приподнят и даже чуть-чуть наивно восторжен (остроту придают любимый Мусоргским большой мажорный септаккорд и лидийское ладовое наклонение — пример 41б). А далее мажорный вариант выступает уже в качестве субтемы: новый вариант, воспевающий прелести красавицы, — по-мусоргски привольный, единственный раз вводящий "широкий" размер 3/2, — основан на развитии одной попевки субтемы (пример 41в — ср. с отмеченным скобкой в примере 41б). Наконец, следующий вариант — пылкое изъяснение в любви — строится вокруг квартовой интонации предыдущего (пример 41г — ср. с отмеченными скобкой тактами примера 41в):

41а [Не очень скоро]

Ах ты го-ре, мо-е го-ре!

6

У по - па Се - ме - на доч - ка

The first system consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

ЗНАТ - НА - Я ТА - КА - Я:

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes a fermata over the final note. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the right hand.

грудь ле - бя - жа - я да по - ка - та - я

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* in the right hand and a fermata over the final note.

p
 под ру - ба - шеч_кой вско_лых_ну - ла_ся.

p

ff
 Ах ты, Сте_ша, мо - я Сте - ша,

ff

Произведение интересно также широкой разработкой "церковных" гармоний, впоследствии прочно укореняющихся в стиле композитора. Отметим, в частности, в одном из эпизодов опору на обиходный звукоряд в мелодии с соответствующей натурально-ладовой гармонизацией, — этот прием будет широко использован в последующих сочинениях.

"Семинарист" был издан в Германии — Мусоргский, предвидя осложнения, воспользовался поездкой сестер Пургольд и поручил им опекать свое детище. Однако цензурный комитет запретил пьесе "к обращению в публике", выдавая лишь отдельные экземпляры по представлению автора. Вернувшись в Россию, сестры Пургольд, видимо, сумели тайком провезти тираж. Мусоргский был даже горд цензурным запретом: музыка начи-

нала затрагивать темы, находившиеся в поле внимания правительственных учреждений. Он писал Стасову: «До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет „Семинариста“ служит доводом, что из „соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих обществ» (Письма, 1984; 111).

Композитор отдает дань и социальной сатире, особенно популярной в те годы. Но в вокальной пьесе „Козел“ на собственные слова он находит мало затронутый ракурс: девица, устраивающая жизнь в браке по расчету (в литературе и живописи той поры девушка чаще оказывается лицом страдающим, принуждаемым к браку; карьеру с помощью женитьбы делает молодой человек).

Весьма необычно для метода композитора драматургическое решение. Две строфы текста, в первой из которых происходит встреча с отвратительным, безобразным козлом (от него девица убегает), а во второй — с будущим мужем, столь же отвратительным, старым и злым (его девица ласкает и уверяет в любви), озвучены почти буквально повторяющейся музыкой, что для Мусоргского редкость. Воздерживаясь от вариантности, композитор, по-видимому, надеялся на разящий, уничтожающе сатирический эффект внезапной подмены словесных образов. К сожалению, шедевра не получилось... Но само возникновение подобного замысла свидетельствует: художник уже в 1867 году рассчитывает на *особую*, отнюдь не традиционно романсовую манеру исполнения, в основе которой — среди прочих требований к певцу — не просто четкая артикуляция, но предельно выразительное донесение текста до слушателя.

Героиня „Светской сказочки“ (авторское название) обрисована введенным, быть может, впервые стилистическим приемом, используемым и в дальнейшем при характеристике внешне благовоспитанных и благопристойных, приобщенных к европейской цивилизации персонажей, — например, князя Голицына в „Хованщине“. Это ясный, прозрачный трезвучный мажор с частыми плавными отклонениями, как бы „Моцарт в эпоху Шумана“. Вторгающийся контрастный образ — сфера уродливо-безобразного — строится на испытанных романти-

ческих средствах создания драматического перелома, внезапного обрыва, вообще экстраординарной ситуации: на уменьшенном септаккорде и интонации падения на тритон. Однако благодаря нарочитой подчеркнутости, в частности опоре на гулкий нижний регистр, они обретают саркастический оттенок. Обратим внимание на сонорную находку Мусоргского — *регистрово разорванный аккорд*, составные части которого разделяют целых две октавы, что в сочетании с громкостной динамикой дает почти шумовой эффект:

42 [Скоро]

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия написана в ключе два диэза (F# и C#) и 2/4 такта. Текст песни: «бо - ро - да - тый, су - щий черт!». Музыкальные знаки включают динамические обозначения (ff, f, sf, mf) и различные артикуляционные знаки (акценты, штрихи).

”Сближение музыки с публицистикой” (В. Васина-Гроссман), что было ново и необычно, используется также для полемики с врагами Могучей кучки. В вокальных пьесах ”Классик” и ”Раек” (обе на авторский текст) Мусоргский создает сатиру на современных ему музыкантов, иначе говоря, вводит новую жанровую разновидность — ”музыкальный памфлет”, согласно собственному определению.

В ”Классике” дана остроумная пародия на любителя классического стиля: музыкальная речь героя изобилует типичнейшими интонациями и гармониями моцартовской эпохи, включая непременно заключительную трель. Новейшая музыка, вызывающая ужас и гнев ”классика”, врывается в виде бурных пассажей и сумрачных гармоний; предел ”музыкальных безобразий” комически изображен нисходящим скачком на нону, па-

дающим на слово "гроб" ("В них гроб искусства вижу я"). Памфлет имеет конкретный адрес: авторский подзаголовок гласит "По поводу некоторых музыкальных статей г-на Фаминцына". Римский-Корсаков вспоминает даже о конкретной статье консервативного критика, разносившего музыкальную картину "Садко", что дало повод Мусоргскому использовать в среднем разделе мотив, напоминающий тему моря.

Вдохновленный успехом у друзей, особенно у Стасова, композитор через несколько лет вновь обратился к тому же жанру, сочинив более развернутый "Раек". Перед нами как бы проходит представление народного театра, в котором артист-раешник выводит на сцену различные персонажи. В отдельных разделах своеобразной слитной сюиты предстают многие противники Новой русской школы: ретроградный профессор консерватории Заремба, критики Ростислав (Ф. Толстой) и Фаминцын, Серов и даже великая княгиня Елена Павловна, опекавшая РМО и консерваторию.

Музыкальным материалом служат типические мелодии, ритмы, гармонии, даже жанры, свойственные популярным в то время стилям, а также произведения некоторых персонажей "Райка", без сомнения хорошо знакомые тогда слушателям. Так, Заремба изображен подобием ариозо в подчеркнуто величественном стиле ("Подражание Генделю" — помечает автор)⁷, а известный своей безудержной увлеченностью итальянской оперой Ростислав — комическим вальсом, текст которого сводится к тезису "Чудная Патти" и вдобавок полностью обесмысливается повторением слогов ("Па-па, па-па, па-па, ти-ти, ти-ти, ти-ти") — эта особенность колоратурных арий была предметом постоянных насмешек. Для характеристики Серова избрана "Песня дурака" из его оперы "Рогнеда" (в которой цитируется народная песня "Из-под дуба, из-под вяза"), в глазах кучкистов — образец упрощенной до примитива обработки фольклорной мелодии.

⁷ Мусоргский цитирует в сопровождении начало хора юношей из генделевской оратории "Иуда Маккавей".

Использовавшийся и прежде прием несовпадения характера музыки и смысла слов здесь предельно заострен. Торжественные фанфары возвещают приход "Титана" — Серова, но затем незамысловато-простодушная мелодия плясовой разительно противоречит словам, живописующим деятельность героя: "Вот он мчится, несется, метется, рвет и мечет, злится, грозит!" Еще больший контраст — в финальном разделе: таинственно-возвышенная прелюдия готовит появление "музы", "прославленной богини", а затем все герои поют гимн Евтерпе (дочери Зевса, покровительствовавшей музыке) на... все тот же плясовой напев:

43 Умеренно (Гимн музы)

О пре-слав-на - я Ев-тер-па,

о ве-ли-ка - я бо-ги-ня,

Еще при жизни автора "Раек" вызывал к себе различное отношение даже у музыкальных друзей Мусоргского. Бурно восторгался Стасов, назвавший "Раек" в своей биографии "chef-d'oeuvre'ом талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности" (Стасов, 19526; 203). Кюи в том же 1881 году, высоко оценивая

сатирическую яркость вещи, все же полагал, что "Раек" "утратил свое полемическое значение, но он еще долго сохранит свое музыкальное значение" (Кюи, 1952; 294). Наиболее суров был Римский-Корсаков, однако есть смысл выслушать его аргументацию. В 1874 году, когда возник замысел следующего музыкального памфлета под названием "Крапивная гора" (он не был реализован) и Стасов, многоопытный журнальный боец, заранее ликовал, предвкушая новый удар по врагам, Корсаков писал ему: «Я пришел к тому, что вещи, подобные „Райку“, суть вещи одного дня и очень тесного кружка, требуют объяснений, комментариев и т. д., а главное, знакомства с изображаемыми личностями. Не подготовленной таким образом публике они нравятся всурьез, например: „О Патти, Патти“» (Римский-Корсаков, 1963а; 356).

Думается, что в наше время тем более многие фразы текста, на обыгрывании которых основаны ирония и сарказм, вряд ли понятны даже музыканту, — и это относится в равной мере к "Классику". Кроме того, сам музыкальный смысл пародий требует для распознавания немалой эрудиции, "слухового багажа": ведь пародируются типичные приметы того или иного стиля, а также известные во времена Мусоргского авторские темы. Но это означает лишь, что резко сужается возможная слушательская аудитория музыкальных памфлетов, в чем особой беды нет...

* * *

В камерном вокальном творчестве второй половины 60-х годов заметное место занимают разнообразнейшие формы лирики.

Несколько особняком стоит "Пирушка" на стихи А. Кольцова. Светлый, размеренно-спокойный тон, не нарушаемый на всем протяжении вокальной пьесы, а также распевное "выговаривание" текста (принцип звук-слог) создают характер неспешного повествования, что подтверждается авторским обозначением "Рассказ". В сравнении с ранним опытом обращения к данному жанру, "музыкальным рассказом" "Листья шумели уныло", здесь совсем иной, уже сформировавшийся уровень на-

ционального мышления и реализуется он прежде всего через метроритмику.

”Пирушка” в равной мере интересна в качестве явления и индивидуальной творческой биографии автора, и ”коллективной биографии” кучкизма. Вещь эта свидетельствует об исключительном разнообразии устремлений Мусоргского, но также — в не меньшей степени — о первых шагах Новой русской школы на пути создания эпически окрашенной музыкальной речи — позднее неотъемлемого слагаемого массовых хоровых сцен ”Снегурочки” (заключительный хор), ”Садко” и ”Китежа” или их ”сольно”-инструментального аналога, главной темы *Andante* Богатырской симфонии. Фольклорные корни — прежде всего в нерегулярности метрики, отражающей народное стихосложение.

В письме к Римскому-Корсакову осенью 1867 года композитор сообщает о своем новом ”кольцовском” произведении, посвященном Л. Шестаковой. В нотном примере приводится первоначальная запись (пример 44а), а далее — любопытное разъяснение: «Изволите видеть, 6/4 и 5/4 составляют весь шик этой штучки и сложились так же естественно, как 5/4-й ритм „Савишны“. Это я нахожу приличным для милой и хлебосольной Людмилы Ивановны — и по-русски, и, дерзаю думать, — музыкально» (Письма, 1984; 82—83). В окончательной записи (”Пирушка” опубликована при жизни автора) Мусоргский — как он это нередко делает — уточняет метрику, заменяя 6/4 на 3/2 (пример 44б). В результате формируется более слитная фраза, в которой ”парные” хореические интонации замыкаются трехдольной, дактилической, — и те, и другие органически присущи стилю художника:

44а Не очень скоро - спокойно

Во - ро - та те - со - вы рас - тво - ря - ли - ся,
на ко - нях, на са - нях гос - ти вье - ха - ли.

6 Не очень скоро, спокойно

Во - ро - та те - со - вы рас - тво - ри - ли - ся,
на ко - нях, на са - нях гос - ти вье - ха - ли.

Вспомним, что в следующем, 1868 году Бородин создает свой вариант эпического сказа, выдержанного на этот раз в легендарно-богатырских тонах. В "Песне темного леса" тринадцатисложный размер строки авторского же текста получает следующее метроритмическое музыкальное истолкование:

Темный лес шу - мел, тем - ный лес гу - дел, песню пел;

Таким образом, кучкисты открывают одну из выразительных возможностей, таящихся в *переменных размерах*, — возможность в соответствующих условиях создавать широту, величавую степенность, естественно ассоциирующиеся с уверенностью, силой, эпическим размахом. И хотя данная возможность отнюдь не единственная (иные, более динамические свойства переменных размеров открываются в подвижно-плясовых темах), именно она оказывается принципиально важной в строительстве всего художественно-образного мира Новой русской школы. Учитывая же тесное дружеское общение, регулярные показы всего вновь написанного в 60-е годы, можно смело считать эпические переменные размеры *коллективным* открытием, в котором вклад Мусоргского был едва ли не первым!

На грани "музыкального описания" (Ю. Келдыш), присущего "народным картинкам", и обобщенного лирического самовыражения стоит "Спи, усни, крестьянский сын" на слова из пьесы "Воевода" А. Н. Островского. Эта "колыбельная песня" (авторское обозначение) — один из первых и наиболее совершенных образцов целой

серии самостоятельных колыбельных и "колыбельных" эпизодов, жанра, к которому Мусоргский испытывал постоянное влечение (Васина-Гроссман, 1956; 182). Появление "Колыбельной" в сентябре 1865 года обозначило рубеж творческой зрелости.

Песня отличается удивительной ровностью эмоционального тона, тона глубокой и сдержанной печали, объемлющего и обычный для жанра баюкающий припев, и куплеты-строфы. Ладовые "подсветки" вносят лишь мимолетные штрихи: оттенок отстраненности в дорийском миноре начальной фразы припева (он открывает произведение — пример 45а), ощущение — на миг! — светлого приволья в мажорной зачинной фразе куплета, уже при повторе возвращающей к основному минору (пример 45б — обратим внимание на текст!):

45а

Музыкальный пример 45а представляет собой вокальную мелодию и фортепиано-сопровождение. Мелодия начинается с фразы припева: "Ба - ю, ба - ю, мил вну - чо - нолек!". Музыкальный язык характеризуется дорийским минором, что придает произведению оттенок отстраненности. Ритмический рисунок основан на равномерном движении четвертой доли.

б

[Медленно]

Музыкальный пример б показывает вокальную мелодию в мажорном ладе, отмеченную темпом [Медленно]. Мелодия начинается с фразы куплета: "До - преж де - ды не знава - ли бе - ды,". Этот контраст с предыдущим примером подчеркивает эмоциональную динамику произведения.

Песня завораживает присущим автору мелодическим даром, свойством, которому в печати не слишком много уделялось внимания. Вслед за начальным звеном (пример 45б) льется кажущийся бесконечным мелодический ток, постепенно обновляясь, обогащая образ новыми нюансами, ни разу не повторяя в точности того, что уже

прозвучало. И как органична песенность каждой фразы, словно позаимствованной из фольклора:

46

1-й куплет (продолжение)



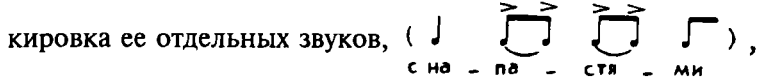
2-й куплет (начало)



Значительна художественная роль мажорного заключения песни — оно порождает ощущение воздуха, света, парения (лидийские ладовые интонации здесь дают эффект почти бесплотности).

В сочетании с текстом ("белым тельцем лежишь в люлечке, твоя душенька в небесах летит") содержание коды получило устойчивую "похоронную" трактовку, что представляется лишь одним из возможных толкований многозначного образа.

"Колыбельная песня" предоставляет редкую возможность заглянуть в творческую мастерскую художника и проследить путь реализации замысла. Произведение задумывалось, по всей вероятности, как одна из "народных картинок", что нашло отражение в первых автографах: вокальная партия снабжена указаниями, предписывающими определенное состояние персонажа: "Дремлет", "Сквозь сон", "Просыпается", "Засыпает". В стремлении разграничить "пение наяву" от "пения сквозь дрему", композитор прибегает к столь крайним средствам динамизации, как хроматический излом народно-песенной по

природе фразы ("за немилой, чужой, непокладною") и маркировка ее отдельных звуков, (), что совершенно несвойственно лирической мелодике зрелого стиля.

Однако суть возникшего образа получилась иной и вовсе не требовала персонификации, обычной для "народных картинок". Именно поэтому, подготавливая через несколько лет песню к изданию, Мусоргский совершенно отказался от всех ладовых и динамических преувеличений, сняв также ремарки, определяющие состояние. В результате обобщенно лирический характер "Колыбельной" (посвященной памяти недавно скончавшейся матери) обнаруживается с предельной отчетливостью, — она вводит в оригинальнейший мир лирики художника.

Главная особенность этого мира — "закрытость" в проявлении наиболее сокровенных, интимных душевных движений, а также отсутствие бурных, страстных порывов, что несомненно связано с типом художественной личности. Отсюда — известная объективированность, опосредованность лирического самовыражения и некоторая приглушенность, "камерность" (в противоположность "оперности"!) эмоционального тона. Подчеркнем, что речь идет о произведениях центрального периода.

Не случайно Мусоргский в своих лирических вещах начиная с более ранней "Ночи" (о ней речь уже шла) столь охотно опирается на красочную романтическую гармонию листовского типа. Примером может служить романс "Желание" (один из последних, снабженных этим жанровым определением) на стихи Гейне "Хотел бы в единое слово". Посвящение Надежде Петровне Опочининой и многозначительная приписка в одном из автографов "В память ее суда надо мной" с точным указанием даты "С 15-го на 16-е апреля 1866 г. Питер (2-й час ночи)" позволяют увидеть в романсе непосредственный отклик на конкретное и глубоко волнующее событие в той сфере жизни, которая навсегда осталась неведомой биографам композитора.

Но "единое слово" любви и печали, о котором поется в тексте, и здесь оказывается словом отнюдь не бурным, как, скажем, у Чайковского, но, наоборот, мечтательно-неторопливым, проникнутым мягкой лаской. В художественном образе важна роль гармонически-фактурных средств, вносящих элемент статики: длительно удерживаемая начальная педаля с гармонической перекраской првторяющегося звука, большетерцовые сопоставления аккордов.

В том же эмоциональном ключе выдержан и сочиненный вскоре второй романс на гейневские слова "Из слез моих выросло много". Отметим своеобразие двухчастной композиции с разомкнутым тональным планом (Es—Des) и сменой типа движения, отнюдь не предусмотренной текстом: первый раздел — медлительная кантилена, второй — оживленная вальсовость (здесь композитор, как бы прощаясь, последний раз использует эту распространеннейшую примету русского музыкального быта). Постепенно совершенствующаяся в недрах камерного стиля оперная манера письма обнаруживает себя в фактурно-регистровых находках: мажорная аккордовая пульсация (позже, в "Борисе Годунове" — тремоло струнных), звучащая в верхнем регистре *над* голосом певца, — один из способов передать настроение возвышенной просветленности. Типично для стиля и превращение нижнего голоса аккордовой фактуры в мелодию, дублирующую вокальную партию:

47 Довольно медленно *p*

Из

pp

Ио.

слез мо - их вы - рос - ло

мно - го

Весьма своеобразна миниатюрная "Детская песенка" на слова Л. Мея из "Руснацких песен". Благодаря мягкой округленности мелодического рисунка и плавному колыбельному колыханию сопровождения возникает характер идиллии, но картинка словно бы едва намечена и очертания расплываются в бликах солнечных лучей. Импрессионистское ощущение света, воздуха и нематериальности, невесомости предметов порождает гармония: зыбкие полусмены прозрачных аккордов при абсолютном господстве ладовой периферии⁸; тонкие колористические детали, вроде повисающей на слабой доле незаполненной кварты в крайних голосах сопровождения; тональность Fis-dur, столь плавно и почти незаметно периодически включающаяся в основной A-dur, что кажется органически ей принадлежащей (и здесь — заметное отличие от типичных романтических ярких красок, которые дают терцовые тональные переходы):

⁸ Парадоксальность окончания на доминантсептаккорде в свое время отмечал еще В. Каратыгин.

Тя - тя е - е лю - бит, ма - мень - ка

Сходный образ, также связанный с миром детства, но чуть-чуть более "земной", близкий фольклору, — в "Вечерней песенке", еще одной вокальной миниатюре, на этот раз на тексты А. Плещеева.

Особое место в ряду лирических произведений принадлежит шутке — по авторскому определению — "Стрекотунья-белобочка". Соединив воедино два стихотворения Пушкина "Стрекотунья-белобочка" и "Колокольчики звенят", композитор создал текст, в котором искрящаяся живописность носит намеренно бессюжетный и слегка загадочный характер. Поэтический образ, воплощенный в музыке мимолетными, мгновенно меняющимися ладогармоническими бликами, выражен в строках:

Колокольчик небывалый
У меня звенит в ушах,
Луч зари играет алый,
Серебрится снежный прах.

В этом легком вокальном скерцо есть своя конструктивная идея: дробности и изменчивости увлекающего движения противопоставлены широта и приволье заключительной песенной фразы (в тексте — едва намеченный силуэт пушкинской цыганки).

Во второй половине 60-х годов, времени, о котором идет речь, кучкисты активно занимаются строительством своего особого "восточного мира", первоначальный чертеж которого они видели в глинкавском "Руслане". Этот новый для музыкального искусства мир (о нем шла речь

во Введении) включал в себя и воинственность, и негу, и действие, и томление. Напомним о балакиревских "Исламее" и "Тамаре"⁹, об "Антаре" Римского-Корсакова, Первой симфонии Бородина с ее "восточным" Andante, о "Саламбо" Мусоргского. Ориентальной теме принадлежит заметное место и в камерном вокальном творчестве. При общности основных стилистических приемов (прихотливость и нерегулярность ритмики, певучая мелодия, часто расцвеченная фиоритурами, тонический органнй пункт — фундамент изысканных гармонических переливов, дающих особый эффект "динамической статики") каждый художник находил индивидуальный ракурс.

Своеобразие Мусоргского — в яркой, но внутренне сдержанной экспрессии и в свободе от явных фольклорных реминисценций вроде подражания в сопровождении восточному наигрышу или ритму ударных ("Грузинская песня" Балакирева). В "Еврейской песне" на слова Л. Мея чувство любовного томления и состояния полной погруженности в это чувство передается эмоционально насыщенной мелодией, которая разворачивается с подчеркнутой медлительностью. Ориентальный образ строится в основном с помощью ладовых нюансов — композитор вполне обходится без столь привычных попевок с увеличенной секундой. Важным средством служит высотное варьирование ступеней лада, как бы воссоздающее нетемперированный строй восточных наигрышей и напевов (в примере отмечено овалом):

49 Медленно, страстно



⁹ Законченная значительно позже, "Тамара" была в основном наимпровизирована, как вспоминает Римский-Корсаков, в 1866—1867 годах.

Показательно сравнение с Римским-Корсаковым, который в "Еврейской песне" (также сочинена в 1867 году и, кстати, посвящена Мусоргскому) и "Встань, сойди! давно денница..." обратился к тому же циклу Л. Мея — поэтическому переложению библейской "Песни песней". Корсаков избирает тип восточного романса-серенады (Васина-Гроссман, 1956; 233), где обаятельно грациозный и изысканный напев звучит в бесконечно разнообразном гармоническом освещении на неизменном басу, а фиоритуры вкраплены либо в вокальную партию, либо в сопровождение.

Чистая и светлая лирика — лирика воспоминаний о былом счастье — царит в песне-романсе "По-над Доном сад цветет" на стихи А. Кольцова. Мусоргский ставит перед собой задачу, никогда прежде не возникавшую в камерной вокальной лирике: воссоздать процесс постепенного погружения в воспоминание и — одновременно — в состояние мечтательного, тихого блаженства. Здесь вновь, как и в "народных картинках", в центре художественного внимания — особое, дотоле не затрагивавшееся *психологическое состояние*.

Для решения подобной задачи стихотворение Кольцова не просто сокращается, но радикально путем сокращений изменяется. Отсекается все, что несет на себе отпечаток чувствительности, "папушеской пасторали" (Шлифштейн, 1975; 81)¹⁰. Вместо семи строф остаются лишь три, но и в них перекомпонованы строки — в результате намеренно разрушается связное развитие сюжета, оказывается ненужным описание любимой девушки, возникает смысловое "многоточие", на котором обрывается начавшееся повествование. Перед нами — творческий акт, который можно было бы назвать композиционной транскрипцией стихотворного текста, нередкой у Мусоргского.

"Медленный уход" в счастливое прошлое рисуют не слова, но музыка: параллельно действуют многие средства выразительности. Основная тональность F-dur по-

¹⁰ По мнению В. Белинского, стихотворение относится к переходному периоду от "подражательных опытов" к оригинальному творчеству.

степенно размывается и мягко соскальзывает в далекий Ges-dur, но к этому моменту слух уже утрачивает ощущение четких граней структуры в потоке "бесконечного" варьирования попевок. Одновременно в сопровождении возникает "упоительная", плавно кружащаяся цепь аккордовых фигураций, предвосхищающих Рахманинова:

50 [Не скоро]

Как с у - лыб - ко - ю люб - ви

pp < > < > pp < > < >

pp замедля В темпе

роб - ко от - ве - ча - ла, из

Обратим внимание: наиболее глубокая точка погружения в пригрезившийся мир находится, по замыслу автора, уже за пределами слышимого. Звучание постепенно полностью угасает, и этот момент продлен с помощью ферматы, совершенно необычно помещенной над тактовой чертой. В сочетании с непрерывностью гармонической пульсации и неизменностью фактуры возникает чисто смысловая цезура, почти не подкрепленная "материально", — открытие композитора.

В русле стилистики произведения — особый колорит гармонических сопоставлений, который возникает уже в фортепианном вступлении. Чередующиеся на расстоянии гармонии VI низкой и VI натуральной ступеней создают эффект различия не столько самих цветов, различия мажорных и минорных красок, сколько сменяющейся интенсивности тона: глубокого, "бархатистого" — и прозрачного, светоносного.

Песня-романс создает впечатление умиротворенности, внутренней гармонии, нечастое среди творений Мусоргского. И в том немаловажна роль конструктивной и текстовой закругленности: вступление возвращается в конце, но оно приносит с собой и стихотворную репризу (повторяются начальные две строки, чего не было у Кольцова), и репризу вокальной темы романса, притом данную в инверсии, — это у "неполифониста" Мусоргского, да еще в чистой лирике!

* * *

Одна из вершин камерного вокального творчества — цикл "Детская" на собственные слова. История его создания типична для художника. Первая пьеса, пока еще как отдельное сочинение, была написана в 1868 году, в эпоху "Женитьбы" и близости с Даргомыжским, когда композитор стремился, чтобы его музыка была "художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее" (Письма, 1984; 87). Перечень, в котором пьеса упоминается ("Савишна", "Сиротка", "Еремушка"), свидетельствует о серьезности намерений. Мусоргский еще колеблется в выборе названия: "Ребенок", "Дитя", "Дитя с нянею", и лишь затем — "С няней". Вскоре наступает время полной поглощенности "Борисом Годуновым", но тема детства, видимо, требует продолжения, и в свободном от крупных работ 1870 году композитор сочиняет еще четыре пьесы: "В углу", "Жук", "С куклой" и "На сон грядущий". Мусоргский предпочитает называть свой цикл "Альбом" — как позже он называет и "Без солнца", и "Песни и пляски смерти" (там же; 199). Цикл из пяти пьес был издан в 1872 году с титульным листом по рисунку И. Репина под названием "Детская. Эпизоды из детской жизни".

Мусоргский собирался продолжить работу: Стасов вспоминает о замыслах песен "Фантастический сон ребенка", "Ссора двух детей" и ряда других. Однако сохранилась запись лишь двух пьес: "Кот Матрос" и "Поехал на палочке". Вскоре после смерти композитора они были напечатаны под общим названием "На даче". С начала XX века установилась традиция издавать и исполнять все семь пьес как единый цикл.

В своем цикле Мусоргский вновь — как в "народных картинках" — выводит на авансцену нового для музыки героя. Первооткрытие на этот раз связано не с социальным статусом (дети в пьесах не крестьянские, а господские), и даже не с возрастом (мир детства был уже введен в музыку Шуманом). Новизна была психологической и эстетической. Цель художника состояла не в обобщенном отображении детских игр и мечтаний, радостей и печалей, но в том, чтобы запечатлеть *характерный миг* в жизни ребенка. В результате перед слушателем раскрывается обширнейшая гамма тонких эмоциональных нюансов, а сам персонаж показан в бесконечной изменчивости душевных движений, в переходах от испуга к любопытству, от обиды к упрекам в адрес обидчика, от увлеченности рассказом к жалобе.

Психологическая доминанта цикла (то скрывающаяся в подтексте, то выступающая на передний план) — постоянная потребность ребенка в душевном тепле, в ласке, в любви старших, и эту естественную потребность с пронизательностью гения угадывает Мусоргский, впервые в музыке превращая ее в предмет художественного воплощения.

Потенциальная диалогичность многих "народных картинок" — речь, активно адресованная другому, причем достаточно конкретному лицу (барин, старый муж, деревенская красавица, дряхлая старуха), — здесь также имеет место. В пьесах неизменно, хоть и "беззвучно", присутствует собеседник маленького героя, в некоторых он наделен и "собственным голосом" (няня — "В углу", "На сон грядущий", мать — "Поехал на палочке"). Таким образом, каждая пьеса — в той или иной мере *сценка*, которую певец должен не только спеть, но и

разыграть перед слушателями. Один из горячих поклонников "Детской", архитектор В. Гартман, был убежден в том, что пьесы следует исполнять «в костюмах и среди декораций на сцене „Художественного клуба“» (Стасов, 1952б; 206).

Еще более существенное отличительное качество — запечатленная Мусоргским спонтанность хода мысли героев, непредсказуемость неожиданных эмоциональных поворотов, абсолютное отсутствие длительной регулярности, подчеркнута неизменных повторов. Многообразие живой, импульсивной детской речи, которая во всех ее изгибах (как писал композитор) должна превратиться в музыку, — такова очевидная художественная задача.

В решении задачи участвует прежде всего способ вокализации. Близость речи, активное использование речевых прообразов, отсутствие развитой кантилены при минимальных и редких внутрислоговых распевках — все это позволяет определить общее свойство мелодики "Детской" как декламационность. Однако соотношение певучести и "говорности" дает широкую шкалу градаций: на одном полюсе — мягкие напевные фразы (пример 51а, б), на другом — быстрая скороговорка либо краткие, отрывистые возгласы, порою опирающиеся на отдельные звуки (пример 51в, г). Чередование разных типов — непрестанное и почти мгновенное:

51а Довольно скоро

Музыкальный пример 51а, «Довольно скоро». Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия помечена *p* и содержит текст: «Рас-ска - жи, мне, ня - нюш-ка, рас-ска -». Фортепиано помечено *sfp*. Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано.

pp *mf* *p*

— жимнемилая, про го — го, про бу_кустраш_ного;

mf *pp*

как тот бу — ка по ле — сам бро — дил,

mf *pp*

6 [Умеренно]

Ма — ма! Ка_ка_я твер_да_я клет_ка

p

паль - цам так больно, ма - ма, ма - ма!

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The vocal line is in a treble clef with a soprano range. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music is in 4/4 time. The lyrics are written below the vocal line.

■ [Скоро, но не торопить]

я и.грал там на песоч_ке за бе.седкой, где бе.резки,

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The key signature is B minor (two sharps). The vocal line is in a treble clef with a soprano range. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music is in 4/4 time. The lyrics are written below the vocal line. A piano dynamic marking (*p*) is present at the beginning of the vocal line.

стро - ил до - мик

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The key signature is B minor (two sharps). The vocal line is in a treble clef with a soprano range. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music is in 4/4 time. The lyrics are written below the vocal line. A mezzo-forte dynamic marking (*mf*) is present at the beginning of the piano accompaniment.

г

свободно, почти говорком

Нет! Каков кот-то, ма-ма,... а?

p

Многообразие было запрограммировано уже на уровне текста, сочиненного композитором. Это, как отмечалось в литературе, по преимуществу ритмизованная проза, включающая стихотворные фрагменты (Дурандина, 1985; 128). Обратим внимание: основу текста, нередко его начальный раздел, составляют ритмически организованные и относительно протяженные построения — семисложники, десятисложники и т. д. Причем длина строки и внутреннее соотношение акцентов могут меняться, сохраняется лишь принцип протяженности и примерного равенства масштабов. Но возникающая повторность то и дело разрушается — ребенок перебивает сам себя обращениями, вопросами, утверждениями ("Знаешь, нянюшка", "Няня, а няня")¹¹.

Озвучивание текста, с одной стороны, еще более усиливает впечатление иррегулярности: например, в первой пьесе установившийся после семисложника девятисложник (см. пунктирную скобку в примере 51а) на слух при пении не воспринимается, ибо строка рассечена интерваликой и гармонией. С другой стороны, ритмизирующим началом выступают концовки строк, где повторяются столь излюбленные композитором дактилические или

¹¹ Поражает мастерство композитора, сумевшего столь метко и столь музыкально запечатлеть типично разговорный лексический оборот вместе с характерным понижением интонационной линии: "Няня, а няня!" (вспоминается зафиксированное чуть раньше "Борис, а Борис!").

хореические интонации (Мусоргский подбирает соответствующие слова либо метрически выделяет их окончания — см. примеры 39, 45, 51 а, б):

52 Вдвое медленнее *mf*

Я ни-че-го не сде-лал,

ня.нюш.ка, я чу - ло - чек не тро - гал,

ня.нюш.ка! Клу - бо - чек размо.тал ко.

те_но_чек, и пру_точ_ки разбрасал ко_те_но_чек.

Организация формы в условиях бесконечного интонационного разнообразия, почти "речевых" вторжений, непрерывных изменений ритмики и синтаксиса представляла огромные трудности. В крупных масштабах подобная задача оказалась невыполнимой, в чем композитора убедила работа над "Женитьбой". В камерных пьесах решение (и не одно!) было найдено, порою удивительное по смелости и оригинальности.

Опорой конструкции служит тематизм, естественно зависящий от художественного замысла данной пьесы и потому весьма различный.

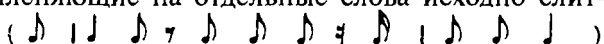
В "Коте Матросе", № 6 и "Поехал на палочке", № 7 Мусоргский явно опирается на жанр инструментального скерцо (непрерывность движения при единообразии ритма и фактуры в скором темпе) и потому тема поручена партии сопровождения. Вокальная партия, наоборот, расчленена и порою сводится к возгласам либо отдельным попевам:

53 [Довольно скоро, бойко] "Поехал на палочке"

Гоп, гоп! Гей, по-ди!

Приведенный пример раскрывает примечательную особенность стилистики "Детской": многообразие, пестрота всячески подчеркиваются, факторы, способствующие объединению, цельности, уводятся на задний план.

В двух названных пьесах чередование инструментальной темы с декламационно-аккордовыми эпизодами образует форму, сравнительно близкую традиционной, — трехчастную в № 6, рондообразную в № 7. Но и здесь не обходится без новшеств. Центральной гармонией коды в "Коте Матросе" является — вопреки всем нормам — не тоническое трезвучие, а построенный на тонике большой нонаккорд, которым кода начинается и заканчивается (примеры 51б, г). Мягкий, "зовущий" характер этого аккорда в сочетании с хореическими интонациями создаст в коротком заключении удивительно проникновенную атмосферу материнского тепла, ласки и утешения...

Композиционно более необычна пьеса "В углу", в которой два реально действующих персонажа — разгневанная няня и оправдывающийся, а затем "восстанавливающий свое достоинство" ребенок. Два контрастных раздела дают противопоставление гнева и смирения, кратких разрозненных возгласов, реплик и певучей связности мерно чередующихся фраз. Собственно о теме можно говорить применительно ко второму разделу: она возникает на наших глазах, разворачиваясь из последней реплики няни — *des—с*. В процессе развития темы (см. пример 52) композитор поистине гениально воссоздает плавный психологический переход от смиренного оправдания к самовосхвалению, а далее — к шаржированному изображению несправедливой няни. Показательны для стилистики произведения чисто речевые микропаузы, расчленяющие на отдельные слова исходно слитную фразу (),

Клу_бо_чек V раз_мо_талV ко_те_но_чек

Оба, казалось бы, ничем не связанные раздела пьесы имеют, однако, мощный объединяющий стержень — им оказывается основная тональность F-dur. Вопреки традиции весь первый раздел построен на одной лишь тонической функции (с мимолетными отступлениями). В вокальной партии тонику "подтверждает" резко очерченная нижняя грань диапазона — реплики неизменно упирают-

ся в звук *f*. В сопровождении тоника представлена не созвучиями, а остигательно повторяемыми однотоковыми тиратами от *f*, причем звуковой состав тират меняется благодаря переменной высотности второго и третьего звука (II \flat —II_{нат.}—II \sharp , III \flat —III_{нат.}). Подобная вариантность способствует живости, многообразию оттенков одной господствующей эмоциональной краски, фоническому разнообразию — в рамках одной гармонической функции. Во втором разделе варьированию темы сопутствуют ее секвентные тональные перемещения.

Таким образом, в высшей степени оригинальный тональный план пьесы объединяет, противопоставляя, тональную и гармоническую неподвижность ее тональному круговому, замкнутому движению. Чисто формальное истолкование первого раздела как развернутого вступления затемнило бы очевидную художественную цель — отображение двух контрастных эмоциональных состояний, в конечном счете — двух образов:

А	В
[Скоро]	[Вдвое медленнее]
тоника	доминанта
F-dur	F — d — C — A — G — F

Тот же тонально-гармонический принцип: неподвижность и устойчивость — активное движение положен в основу № 3, пьесы "Жук", построенной трехчастно.

Краткая тема в характере деловитой скороговорки (пример 51в) вводит пульсацию восьмых, которая далее переходит в сопровождение, поддерживая динамический уровень. Вся первая часть пьесы — оживленный рассказ о привычных, знакомых занятиях — дана в основном на тоническом огранном пункте, лишь в самом конце сменяемом доминантовой гармонией. И вновь, как в предыдущей пьесе, реальное звуковое наполнение тонической функции весьма разнообразно (здесь и кварто-секундовая модификация трезвучия, и гармонический оборот, чередующий VII натуральную и VII низкую ступени).

Резкий перелом знаменует начало пугающих и волнующих событий — появление огромного, страшного жука. С замечательной рельефностью передана целая гамма эмоций: испуг, скованность, тревожное ожидание, "взрыв" и постепенный возврат к первоначальному состоянию. В

среднем разделе включаются в действие разнообразные средства тонально-гармонической динамики. Разворачивается модуляционная цепь, ведущая от основного F-dur к далекому as-moll, причем модулирующим аккордом выступает увеличенное трезвучие — в ту пору еще мало освоенный способ создания атмосферы непривычности, чудесных превращений, фантастики... Следующий эпизод — секвенция на грозно тремолирующем тоническом басу as-moll, уводящая еще дальше от основной тональности в сумрачную сферу многобемольных миноров. И после обрыва на уменьшенном септаккорде — тихий, плавный возврат к F-dur.

Репризе сопутствует тонкий темповый штрих — после предшествовавшего замедления возврат к начальному темпу происходит через постепенное ускорение: ребенок не сразу приходит в себя. Реприза буквально возвращает музыку первой части (меняется лишь текст), что психологически оправдано: угроза миновала, испуг прошел, и живой, деятельной натурой теперь владеет единственное желание — понять, что же произошло? Что случилось с жуком? Текст и интонационный рисунок изобилуют вопросами, ими целиком заполнена кода — весьма несчастный композиционный раздел у художника, не склонного к прочным, "окончательным" завершениям. В данном случае кода построена "по всем правилам": тонический ограненный пункт, вопросоответные секвенции — все это не просто закрепляет основную тональность, но и подчеркивает незыблемую устойчивость ее тоники:

54

Что ж э - то, что же,

mf



Так создается заключительный противовес тонально-гармонической динамике среднего раздела. Однако секвентный повтор вопросительной попевки нивелирует ее интонационную остроту, размывая семантику вопросительности. И композитор, "бесформенность" творений которого стала притчей во языцех у его современников, идет на такие жертвы — ради уравновешенности художественной конструкции целого!

Рассмотренные пьесы позволяют сделать вывод: тонально-гармонический принцип, лежащий в основе композиции, тесно связан с вполне определенными семантическими сферами. Эмоционально-психологическая одноплановость, поглощенность героя одной эмоцией опирается на тональную неподвижность и гармоническую устойчивость (в частности, через посредство тонического органного пункта). И наоборот, в выражении эмоциональных смен и переходов существенную роль играет активное гармоническое и тональное движение. Мусоргский таким образом *поляризует* обычные средства разграничения экспозиционного и развивающего изложения.

Еще одним подтверждением установленной закономерности может служить пьеса "С куклой", № 4. Очаровательная колыбельная, целиком построенная, как уже упоминалось, на метроритмической формуле "трех хореев" (пример 396), дает разнообразнейшие интонационные варианты начальной микротемы. Первый раздел, где ласковое певучее баюканье то окрашивается в темные тона ("Серый волк возьмет"), то перебивается речитативным увещанием ("Тяпа! Спать надо"), базируется

в основном на доминантовой гармонии. Второй же раздел, целиком проникнутый мягкой мечтательностью, выдержан на неизменном тоническом органном пункте.

Наиболее оригинальна композиционная организация пьес "С няней", № 1 и "На сон грядущий", № 5. Здесь нет темы в общепринятом смысле, ее функцию выполняет относительно стабильный комплекс, периодически возникающий среди непрерывно меняющейся музыкальной ткани. В первом случае тематичны связные певучие фразы, в тексте которых сохраняется размерность, — они противостоят дробности реплик, разрозненности возгласов, подчеркнутых интерваликой и гармонией (ср. в примере 51а такты 1—3 с тактами 4—5). Общая мобильность находит отражение в "плывущем" и разомкнутом тональном плане (основные вехи: Ges-dur — Des-dur — B-dur).

Во втором случае тематичен одноктакт, в котором пунктирный ритм, озвучивающий ритуальное обращение "Господи, помилуй", сочетается с привычно-"школьной" гармонической последовательностью: I—III—SIV—D (пример 55а). Здесь композиция состоит из ряда построений, различных и протяженностью, и самим музыкальным содержанием, но начинающихся примерно одинаково. Однако в исходном одноктакте может меняться либо гармония (пример 55б), либо ритм (пример 55в), то есть, казалось бы, цементирующие компоненты:

55а [Довольно скоро, свободно]

Гос - по - ди, по - ми - луй па - пу и ма - му

и спа-си их, гос.по.ди!

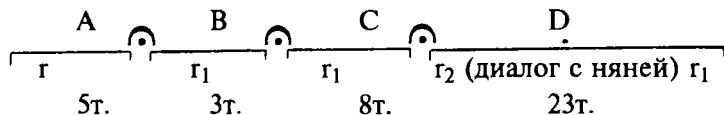
б 2-е построение (начало)

Гос-поди, по ми луй

в 4-е построение (начало)

И спа-си, боже наш

Абсолютную свободу пропорций, обусловленных лишь текстом и идеей постепенного перехода от чинного уставно-ритуального обращения к перечислительной скороговорке, демонстрирует схема (г — повторяющийся одноктак)¹²:



Найденную композитором в первой и пятой песнях форму можно определить как *свободно-рефренную*, имея в виду не только далекий от нормативного тип компози-

¹² Весьма характерны для Мусоргского ферматы над тактовой чертой, углубляющие цезуры между построениями.

ции, но и саму природу "плывущего", "рыхлого" рефрена, гибко меняющего свой состав. Открытие Мусоргского намечает пути далеко вперед, к XX веку...

Итак, богатейший и разнообразнейший эмоциональный мир "Детской" обнаруживает прочную конструктивную основу, далеко не столь очевидную, как интонационный ряд произведения. Естественно и различие приемов, к которым прибегает композитор. Здесь и четко откristализованная инструментальная тема скерцозного типа либо вокальная тема-скороговорка, — они влекут за собой репризные повторения ("Жук", "Кот Матрос", "Поехал на палочке"). Здесь и микротема, несущая в себе метроритмическую формулу, — она развивается вариантным методом ("С куклой", "В углу" — второй раздел). Здесь и только что упоминавшаяся свободная рефренность.

Не это ли свойство — композиционное новаторство и в то же время убедительность решений — было причиной того сильнейшего впечатления, которое музыка "Детской" произвела на Листа (он познакомился с ней, не зная текста). Ученица Листа А. фон Шорн писала нотоиздателю В. Бесселю, что "Детская" послужила великому венгерцу аргументом, притом весомым, впечатляющим аргументом в его споре с немецким критиком О. Лёссманом, порицавшим кучкистов "за странную форму их творений и, с известной точки зрения, варварские стороны их техники". Лист, вспомнив о нотах "Детской", лежавших у него на столе, начал играть ее со словами: "Вот еще одно из таких произведений без общеизвестных форм; я забыл о нем... но я бы удивился, если бы и оно не принесло нам какого-нибудь сюрприза..." (Письма и документы, 1932; 496—497)¹³. Восхищенный Лист написал Мусоргскому письмо, которое, по-

¹³ Любопытно, что фон Шорн, описывая собственное впечатление от "Детской" в исполнении Листа и отдавая должное музыке, добавляет: "...Конечно, оно (то есть произведение. — Г. Г.) порою приводило в недоумение, иногда даже шокировало своим отсутствием вкуса и совершенным презрением к формам" (Письма и документы, 1932; 497).

видимому, не дошло до адресата; композитор узнал о листовской оценке окольными путями.

Вокальный цикл "Детская" — не только замечательное художественное произведение. Это, кроме того, еще и замечательный памятник *русской* национальной культуры.

В искусстве пореформенной России складывается трактовка темы детства, которую можно было бы назвать остросоциальной. Художники горячо страдают голодному, нищему, бездомному ребенку — жертве общественной неустроенности. Наиболее яркие образцы здесь — "Сиротка" Мусоргского и знаменитая "Тройка" Перова.

Однако в отечественной литературе о музыке сравнительно мало замеченным остался тот факт, что в 50—70-е годы русское искусство дает совсем иную трактовку теме детства, — ее можно было бы назвать общечеловеческой. Детство предстает как удивительно многогранный целостный мир, непохожий на мир взрослых¹⁴, и в то же время как *счастливое* начало жизни, порождающее в маленьком существе ощущение устойчивости, надежности, защищенности; детство — залог полноценного развития личности. Мирочувствие ребенка Лев Толстой определяет так: "...Свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве"¹⁵. И, видимо, не случайно именно литература и музыка — виды искусств, достигшие в данное время наивысшего расцвета в России, — смогли глубоко запечатлеть подобные характерные для отечественной культуры представления. Имеются в виду прежде всего повесть Льва Толстого "Детство", первая часть известной трилогии (50-е годы), и вокальный цикл Мусоргского (конец 60-х — начало 70-х годов).

¹⁴ Вспомним автохарактеристику Мусоргского в письме к Стасову: "...Понимание детей и взгляд на них как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол" (Письма, 1984; 155).

¹⁵ Толстой Л. Н. Детство // Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 1. С. 45.

Итак, в результате творческой деятельности Мусоргского в рассматриваемый период (от рубежных 1864—1866 годов до начала 70-х) меняется само представление о камерной вокальной музыке — о ее возможностях, о ее границах. Камерной вокальной пьесе — такое название охватывает все модификации песни и романса — оказываются доступными прежде неведомые социальные типы и человеческие характеры, невероятные для предшествующих мастеров эмоционально-психологические ситуации, а также переходы — порою резкие, порою тончайшие — внутри одного, удержанного состояния.

Обновляется прежде всего ведущая, интонационно-мелодическая сторона вокального письма. Опора композитора на интонации речи — общеизвестный и давно установленный факт. Установлено также (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская), что речевые интонации не поддаются прямой и буквальной трансплантации в вокальную мелодию. Композитор с помощью различных средств может их изобразить, создать их функциональное подобие. Покажем на нескольких примерах технику, которую Мусоргский выработал раньше всего в камерной вокальной музыке (она предшествует операм).

Наиболее простой случай — бесхитростное произнесение ритуальных слов "Господи, помилуй..." ("На сон грядущий"). Центр речевой конструкции (центральный слог) выделяется не динамическим акцентом, а мелодическим подъемом с последующим спадом. Возникающая интонация — в условиях гармонической неустойчивости — отражает мелодику речи (примеры 55а, б). Другой случай — преобладание шумов над тонами в речевом выкрике, выражающем крайнее отвращение: "суший черт" ("Козел"). Мусоргский находит ему эквивалент в вокальной интонации нисходящего тритона, подкрепленной диссонантно-шумовыми аккордами, первый из которых регистрово разорван, а второй плотно уложен в гулкий низкий регистр (пример 42).

Напомним, что речевая интонация была композитору необычайно интересна прежде всего как индикатор тончайших душевных движений. Поэтому есть смысл

сравнить разную — из-за различия художественных заданий — трактовку некоторых типовых интонаций.

Интонация вопроса, как выяснено в современных лингвистических исследованиях, не имеет в мелодике речи постоянного рисунка; в различных комбинациях она может сочетать подъем от основного (среднего) тона речи и последующий спад¹⁶. Не случайно, видимо, во всей предшествующей Мусоргскому музыкальной традиции вопросительность создается не столько мелодическим рисунком, сколько прежде всего неустойчивой гармонией (хрестоматийный пример — песня "Куда?" из "Прекрасной мельничихи" Шуберта), либо, реже, наименее устойчивым тоном тоники, завершающей фразу ("Wagim?" Шумана).

Вопросами изобилует текст "Детской". В чистом, беспримесном виде вопросы, выражающие искреннее недоумение, составляют содержание коды в пьесе "Жук". Начальная вопросительная интонация, сопрягающая основной тон лада с квинтой на тонической гармонии, секвенцируется (пример 54)¹⁷ — в результате возникает развернутое построение, мелодия которого целиком "вопрошающа". Несмотря на господство тонической гармонии, необходимая композитору степень неустойчивости в завершении пьесы создается брошенной на слабой доле квинтой в вокальной партии (окончание текста: "Что ж это с ним случилось, с жуком-то?").

Более сложная эмоция, в которой вопрос является, по сути, формой осуждения, но, сверх того, в нем еще и уверенность в солидарности собеседника — все это присутствует в концовке "Кота Матроса" (пример 51г). Рас-

¹⁶ Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. Рига, 1974; Брызгунова Е. А. Звуки и интонации русской речи. М., 1977. Среди факторов, определяющих интонационный рисунок вопросительного высказывания, — его лексический состав (например, наличие или отсутствие вопросительного слова), его эмоционально-смысловое содержание (вопрос-сообщение или вопрос-волеизъявление).

¹⁷ Здесь, в ниспадающей кварте, с замечательной точностью уловлена суть конкретной речевой интонации: "Что ж это, что же..." По наблюдениям лингвистов, чем ближе центральный, ударный слог к началу вопросительной конструкции, тем выше уровень его тона — при последующем снижении (Брызгунова Е. А. Цит. соч. С. 26).

члененные паузами звуки-возгласы интегрируются гармонией в единую мелодическую фразу (все звуки — тоны аккорда), богатство речевых тембровых модуляций воссоздается септимальным взлетом и падением. В то же время особый характер вопросительности передается построенным на тонике большим мажорным нонаккордом, четыре верхних тона которого в вокальной партии как бы вознесены над гармоническим фундаментом сопровождения.

Наконец, робкий полувопрос, полуутверждение — облегчающая душу догадка о том, почему страшный бука съел детей, — в пьесе "С няней". В фразе "Ведь за то он съел их, нянюшка?.." интонирование вопроса изображается квартовым спадом с последующим равноступенным повтором; яркое большетерцовое сопоставление (параллельные октавы выделяют речевой акцент) приводит к долго длящейся доминантовой гармонии, — в результате "вопросительность" как бы постепенно уступает повествовательности:

56 [Довольно скоро]

Речевую интонацию просьбы относят к побудительным, или (по другой терминологии) к волюнтаривным, волевым. Вряд ли нужно обращаться к специальным исследованиям, чтобы представить себе диапазон эмоционально-смысловых различий сопряженных с просьбой высказываний¹⁸. Естественно поэтому и различие интонационных рисунков, в основном извилисто-волнообразного характера в нешироком диапазоне. Спектр художе-

¹⁸ Установлено совместное интонационное выражение волевых и эмоциональных процессов, а отсюда — сочетаемость эмотивных и волюнтаривных интоном: испуг-просьба, нежность-просьба, печаль-просьба, радость-просьба и т. д. (Щепитис Л. К. Цит. соч. С. 200—201).

ственных воплощений просьбы у Мусоргского исключительно многообразен.

Начало "Детской": ребенок просит няню рассказать сказку ("С няней", пример 51а, т. 1—3). Восходящая терцовая, а затем квартовая попевка выделяют центральный акцент речевой фразы, "побудительное" слово "расскажи"; местоположение мелодической вершины — третий звук семизвукового мотива — с последующим четырехзвучным выравниванием в условиях мерного ритма способствует ощущению мягкой, ласковой просьбы-приглашения. Сравним с настойчивыми, почти заклинательными просьбами-взываниями Гришки Кутерьмы из "Китежа" ("ямбический" шестизвуковой разгон к замыкающей интонации просьбы при удивительном сходстве рисунка):

57 *Animato assai*

От - пус - ти ме - ня, кня - ги - нюш - ка,

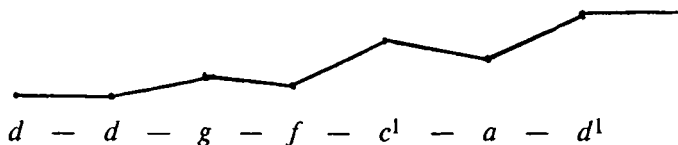
pp

раз - ре - ши мне у - зы креп - ки - е

Подобного же рода настойчивые взывания, но более жалобно-”восклицательные”, а потому краткие, сжатые, без разгона — открывают ”Сиротку”, и о них уже шла речь (см. пример 24). Весьма показательна для воссоздания речевой интонации просьбы вокализация ключевых слов текста: ”сжался над горьким сироточкой”. В начале песни в них звучат слезные упрасивания (т. 6—10 примера 24), заключительная кульминационная вспышка выражает вопль отчаяния (пример 26б), но интонационный рисунок сохраняет волнообразное строение.

Жаркая мольба буквально захлестывает пьесу ”Светик Савишна”, однако речевое начало здесь претворено по-иному. Основная микротема сходна по мелодическому рисунку с мотивом просьбы в ”Сиротке”: секундовый подъем и терцовый спад (отмеченное пунктирной скобкой в примере 24 сравним с примером 30а)¹⁹; о связях микротемы с речью упоминалось в анализе пьесы.

Особый художественный замысел диктует иное в сравнении с ”Сироткой” экспозиционное строение: исходный звуковысотный уровень — низкий, но затем происходит устремленный, хоть и ступенчатый взлет. В условиях быстрого темпа и непрерывного ровного ритма слух фиксирует мелодические вершины мотивов — центральный, выделенный интонационным повышением слог пятидолника:



Подъем на целую октаву, в иной вокальный регистр, связан с ростом эмоционального напряжения; аналогичное нагнетание осуществляется в пьесе трижды (причем без последующего спада-разрядки), что и создает требуемый замыслом общий тонус.

¹⁹ Возможное самозаимствование шло, вероятно, в обратном порядке: ”Светик Савишна” возникла раньше ”Сиротки”.

Обратим внимание на роль гармонии: при всех различиях отображение интонации просьбы связано с гармонической неустойчивостью, диссонантностью, фоническим своеобразием (квинто-квартовый тонический полиаккорд в "Савишне").

Реформы Мусоргского — помимо мелодики — коснулись гармонически-фактурных средств, соотношения голоса и аккомпанемента, принципов конструирования формы. Они не могли не затронуть жанровую систему, на которую опирался мастер, не могли не изменить требований к исполнителю, не сказаться, в конечном счете, на взаимоотношениях с широким слушателем.

Следуя по пути, только намеченному Даргомыжским, Мусоргский укореняет в камерной вокальной музыке новую для нее сольную сценку с ее непрменной диалогичностью, чаще мысленной, воображаемой (изредка в виде двух реально присутствующих персонажей). Данное свойство было подмечено еще Стасовым, сопоставлявшим ряд пьес со сценами из опер; уже в наши дни появилось определение "Вокальный театр" Мусоргского (Дурандина, 1985; 88). В вокальных сценках обнаруживается кардинальное свойство стиля — острая *характеристичность*, благодаря чему персонаж резко индивидуализируется, обретая неповторимые лексику, манеру выражения, эмоциональный тон речи. И это свойство резко повышает сам уровень сценичности, театральности. Важным подспорьем композитору-новатору служил его же незаурядный литературный талант — большинство сенок написаны на собственные слова. Именно характеристичность персонажа отличает вокальные сценки Мусоргского от "диалогических" сольных песен Шуберта ("Лесной царь", "Девушка и смерть", "Мельник и ручей").

Композитор преобразует традиционнейший в вокальной музыке жанр плясовой песни в ее фольклоризованной, близкой народной разновидности. Она служит теперь не только выражению веселья, удали, лихости, но и иронии, сарказма ("По грибы"), а иногда превращается в "пляску с горя и отчаяния" ("Гопак").

Свойственная творениям Мусоргского *многозначность* в полной мере сказывается в трактовке жанра, чья образная сфера, казалось бы, предельно очевидна. Речь идет о колыбельной песне, весьма распространенной в русской камерной и оперной музыке. Особая тяга композитора к данному жанру подмечена давно (Васина-Гроссман, 1956; 182). Причина же, думается, как раз в семантической однозначности жанра, что открывало возможность, сохраняя некий "фундамент" образности, надстраивать над ним дополнительные смыслы, иной раз доминирующие в художественном целом.

Мусоргский отнюдь не отказывается от воплощения изначальных, "природных" свойств колыбельной — присущей ей атмосферы мягкости, тепла, любви. Он опирается на эти свойства и в целой пьесе ("С куклой"), и в одном — контрастном по отношению к господствующему состоянию — эпизоде ("Гопак"), и даже в мимолетной фразе (упоминание о "детках малых") в срединном разделе пьесы ("Ах ты, пьяная тетеря").

Однако колыбельная, не утрачивая некоторых своих изначальных свойств, могла быть окрашена в тона глубокой и беспросветной печали, что шло вразрез с традиционной трактовкой жанра и его жизненным предназначением. Отсюда — неодноплановость, объемность художественного образа, иногда приобретающего надбытовой и слегка "внеземной" характер ("Спи, усни, крестьянский сын"), а порою составляющего всего лишь штрих в иллюзорно-сельской идиллии (второй раздел "Забытого").

Новую для камерной музыки функцию колыбельный напев выполняет в обеих песнях на некрасовские тексты. Он не просто "выражает" эмоциональную сторону текста, но выступает своеобразным комментатором заложенного в нем смысла. В "Калистрате" фактура колыбельной сплавлена с подвижной мелодией народной песни, что дает возможность подчеркнуть иронию текста, то есть усилить истинный, иронический смысл описания счастливой жизни. В "Колыбельной Еремушки" скорбный колыбельный рефрен самой своей удер-

жанностью, периодическими возвращениями опровергает возможность рисуемого в строфах текста грядущего счастья.

Подобное *усложнение* соотношений между текстом и музыкой — бесспорно результат воздействия литературы, в частности поэтики Некрасова.

В зрелый, "центральный" период Мусоргский в своем камерном вокальном творчестве решительнее других кучкистов отходит от музыки быта с ее господством лирики, преобладанием простых, бесхитростных радостей и печалей. Соответственно он не обращается теперь и к жанрам, которым отдал дань в ранний период, — "русской песне", романсу-вальсу²⁰ (популярные баркарола, серенада, болеро и прежде не привлекали внимания композитора).

Большинство вокальных пьес, созданных в этот период, были ориентированы на новый тип *исполнителя*. Он должен был сочетать в себе качества вокалиста, актера и певца-декламатора, ибо донесение текста во всех его деталях становилось насущнейшей задачей. Это последнее свойство было отмечено еще Кюи, после выхода в свет "Детской" писавшим (с присущей автору изрядной долей преувеличения): "Исполняются эти картинки, несмотря на их крайнюю простоту, нелегко... Петь их нельзя, да и нет в них, и быть не может, романсной певучести. Их нужно говорить, но говорить, строго сохраняя интонацию нот, написанных автором. Исполнять их нелегко, но пора исполнителям приучиться, кроме музыки певучей, и к исполнению музыки декламационной" (Кюи, 1952; 213).

Но, разумеется, исполнитель-новатор, на которого рассчитывал композитор, не мог ограничиться одной лишь декламационной сферой пения. В 30-е годы Ю. Келдыш обратил внимание на роль чисто звуковой стороны: "Очень часто передача важнейших психологических моментов зависит у Мусоргского не от выпол-

²⁰ "Салонный вальс" — так назван один из разделов "Райка" — носит откровенно пародийный характер.

нения динамических оттенков, а от интимнейших, еле заметных, но ярко фиксирующихся в восприятии изменений вокального тембра, манеры подачи звука”²¹.

Мусоргский, не полагаясь на чутье исполнителя, расшифровывает свои намерения целой системой указаний — словесных, ритмических, темповых. В нотных текстах появляются такие нестандартные обозначения, как ”Сварливо”, ”С подходцем” (”Гопак”), ”Во весь голос” (”Озорник”), ”С усердием, во все горло” (”Раек”), ”Капризно” (”В углу”), ”Оживленно-болтливо” (”Кот Матрос”). Совершенно ясно, что выполнение подобных указаний требует необычной, несхожей с традиционной песенно-романсовой исполнительской манеры, меняет сам тип звуковедения.

Ритмические укорочения отдельных звуков — в сравнении с экспозиционным изложением темы — подсказывают иной, облегченный способ вокализации (”По грибы”, пример 35а), создают микропаузы, выделяющие отдельные слова (”В углу”, пример 52).

Особая роль возлагается на ферматы — у зрелого Мусоргского они встречаются столь часто, что их можно рассматривать как дополнительный компонент нотного письма. Цели использования различны. В качестве средства усиления экспрессии композитор не прибегает к распространеннейшему приему увеличения с помощью ферматы длительности кульминационного звука или же выделения наиболее значимого слова в тексте. Художника интересует иное: продлить состояние ожидания — например, обещанного рассказа (”Озорник”, ”Жук”, в обоих случаях в тексте — приглашение по слушать). Гораздо чаще Мусоргский использует ферматы не в экспрессивной, а в иной, новой функции, которую условно можно было бы определить как *квазисонорную*. Речь идет о завершении пьесы, в котором звучание прекращается не сразу, а как бы тает, исчезая, и певец — по замыслу творца — усилием воли ”продлевает” его

²¹ Келдыш Ю. Предисловие//Мусоргский М. Романсы и песни // Полн. собр. соч. М.; Вена, 1933. Т. 5. Вып. 3. С. 8.

уже за пределами слышимого. Постепенность угасания создается *неустойчивостью* заключительного момента — ладогармонической либо метроритмической неустойчивостью, вслед за которой появляется пауза, расширенная фермой. Таковы "Светик Савишна" (окончание на кварте), "Детская песенка" (доминантсептаккорд), "Кот Матрос" (тонический нонаккорд), "Сиротка" (окончание на слабом и кратком звуке), "С куклой" (то же). Аналогичной природы — дополнительный такт, заполненный паузой и продленный фермой, в "Забытом".

Совершенно по-новому трактованы ферматы в, казалось бы, традиционной *конструктивной* функции — как средство углубления цезур между разделами формы. Однако, когда ферматы используются с необычной частотой на коротком пространстве вокальной миниатюры, отчленивая порою однотоковые мотивы ("С куклой", где шесть фермат на протяжении 27 тактов), они выходят за рамки чисто исполнительских предписаний²². Композитор покушается на одну из норм европейской музыкальной культуры — принцип непрерывности метрической пульсации, "заглядывая" таким образом далеко вперед, в XX век. Не случайно, найденный в "Детской", этот, по существу, сценический прием переносится затем в "Картинки с выставки" ("Гном", "Катакомбы").

Реформы, свершенные композитором в камерной вокальной музыке, осложнили взаимоотношения его зрелых сочинений с широким слушателем. О причинах справедливо писала Л. Корабельникова — ее общая характеристика вполне приложима к данной сфере творчества: «В русском обществе той эпохи трудно назвать адресата произведений Мусоргского. Даже самые передовые люди не ждали от музыки того, что им в этом случае предлагалось. Имело значение и то, что композитор изображал жизнь низов, жизнь крестьян, и то, что в музыкальном языке он опирался не на „городские“ интонационные пласты» (Корабельникова, 1988; 128).

²² См. также "С няней", "На сон грядущий".

Добавим: камерные вокальные пьесы Мусоргского предполагают достаточно интеллектуального слушателя, внимательного к тексту, способного распознать порою непростые соотношения слова и музыки. Слушателя, готового поступиться своими привычными представлениями о самой сущности *вокальной мелодии*, о ее певучести, готового принять — во имя высоких художественных целей — и декламационно раздробленную линию, и напряженнейший сплошной вокально-инструментальный звуковой поток. Ясно, что доля таких слушателей в общей массе никогда не была и не может быть велика.

Глава V

Оперное творчество. "Саламбо", "Женитьба"

Как известно, в культуре России и ряда европейских стран XIX века (например, Италии, Чехословакии, Венгрии) опера занимала важнейшее, порой едва ли не ведущее место, становясь ареной борьбы за национальную самобытность искусства, глашатаем национальной свободы и независимости. Немудрено, что она властно приковывала внимание великих русских композиторов начиная с Глинки. А Мусоргский уже в силу склада своего дарования, типа мышления и мировосприятия был как бы предназначен опере: его музыку — в любых формах и жанрах — отличает особо выпуклая "зримость", театральная действенность.

Это хорошо уловил друг композитора, Виктор Гартман, который, по словам В. Стасова, «уверял постоянно, что „Детская“ мало того, что громадно талантлива, но есть ряд истинных сцен, и постоянно советовал исполнять их в декламации молоденькой актрисы или певицы, в костюмах и среди декораций» (Стасов, 1989; 53). Свойствен Мусоргскому и выдающийся литературный талант, чутье слова — не зря большинство радикально новаторских опусов (включая "Детскую") написаны им на собственные тексты; слово и звук рождались вместе, слитно, в неразрывной связи.

И разумеется, не случайно совсем юным, незнакомым еще с азами композиторской профессии, имея в своем "портфеле" лишь "Подпрапорщик-польку", Мо-

дест собирался сочинять оперу. В Записке для Л. И. Шестаковой сказано: «1856. Попытка оперы на сюжет V. Hugo „Hau d'Islande“ — ничего не вышло, потому что не могло выйти (автору было 17 лет)».

Цитируемая Записка, которая содержит перечень изданных, исполненных или сколько-нибудь значительных с точки зрения взрослого Модеста Петровича произведений и событий, относится к 1871 году; следовательно, упоминание этой наивной попытки свидетельствует, что когда-то она достаточно серьезно волновала его. Стимулы угадать нетрудно: именно в 1856 году Бородин, встречая "только что вылупившегося" франтоватого офицера-преображенца во время дежурств, слушал, как тот весьма грациозно играл наизусть отрывки "Трубадура", "Травиаты" и т. д., иначе говоря, видимо, был усердным посетителем и горячим поклонником спектаклей итальянской оперной труппы. С русскими операми Модеста познакомит только Балакирев, стало быть, выбор иностранного сюжета сам по себе неудивителен. Однако почему — "Ган Исландец"?

Первый большой роман Гюго, опубликованный, когда ему едва сравнялось двадцать лет (1823), — хрестоматийный образец неистового, "черного", "готического" романтизма. Свирепый убийца, получеловек-полузверь, кровожадный разбойник Ган обитает в пещере, пьет морскую воду из человеческих черепов; он может повелевать бурями, сбрасывать утесы на деревни, по его воле рушатся своды подземных пещер, его дыхание гасит маяки на скалах... Нагромождение всяческих кошмаров, введенное в моду англичанами Анной Радклиф и Матюреном на рубеже XVIII—XIX столетий, быстро устаревало, и влиятельный французский писатель-романтик Шарль Нодье тотчас ехидно отозвался о романе молодого Гюго. А на фоне уже окрепшего в русской литературе 50-х годов направления критического реализма "Ган Исландец" выглядел довольно нелепым анахронизмом и, казалось, должен был оттолкнуть начитанного, еще в гвардейской школе вдумчиво изучавшего историю и философию Модеста. Нельзя забывать, впрочем, о "долгожительстве" и

своеобразной "поливалентности" романтических тенденций, которые нередко туго переплетались с новыми веяниями; кровавые мелодраматические сюжеты имели широкое хождение в русском театре и русской опере не только середины, а и второй половины столетия. Например, лучшая среди опер Цезаря Кюи — "Вильям Ратклиф" (1868), написанная по совету Балакирева на сюжет юношеской трагедии Гейне, с избытком наполнена убийствами, мотивами мести и загробной расплаты, рокового вмешательства призраков погибших и т. д. и т. п. Между тем в пору "Ратклифа" Кюи был старше, намного зрелее и от природы несравненно рациональнее, уравновешеннее семнадцатилетнего Мусоргского.

Невольно напрашивается предположение, что интерес к ужасам, к герою-одиночке, презревшему законы божеские и человеческие, явился симптомом некоего внутреннего кризиса, о котором мы можем лишь смутно догадываться. Психика Модеста с младенчества отличалась крайней, почти болезненной возбудимостью и ранимостью (вспомним, как он ночами не спал под впечатлением няниных сказок), и период физического созревания его хрупкого организма, вероятно, протекал особенно тяжело, замедленно. Во всяком случае серия замыслов свидетельствует о довольно стойком, продолжительном влечении к стихии злой, демонической фантастики. Так, в 1858 году он подумывал об опере по гоголевской "Ночи на Ивана Купала" — одной из наиболее жутких повестей цикла "Вечеров на хуторе близ Диканьки"; через два года набрасывает "полное действие на Лысой горе" по драме Менгдена "Ведьма" (исток и эскиз будущей оркестровой фантазии). В письмах Балакиреву от 19 октября 1859, 10 февраля и 26 сентября 1860 года неоднократно упоминает о недавно пережитых им нравственных и физических страданиях, страшной нервной болезни, мотивируя ее "мистицизмом, смешанным с цинической мыслью о божестве", тем, что в какой-то момент "буквально оманфредился, дух мой убил тело", "мозг был слаб и сильно раздражен" (Письма, 1984; 23, 25 и 27). Не питала ли эту склонность к "дьявольщине" острая интуитивная потребность избыть, сублимировать некие терзавшие его ком-

плексы?¹ По воспоминаниям Голенищева-Кутузова Мусоргский не раз говорил, что, окончив "Хованщину" и "Сорочинскую ярмарку", намерен «приняться за чисто фантастическую оперу, причем колебался в выборе сюжета между легендой о „Вие“ и сказанием о „Савве Грудцыне“ — этом, как он называл его, русском Фаусте» (Голенищев-Кутузов, 1989; 151). Он вообще любит заглядывать в тайны потустороннего, колдовского мира: галлюцинации Бориса Годунова, пророчество Марфы, "Песни и пляски смерти" — правда, обычно "материализуя" фантастику реальным, жизненно-конкретным контекстом. Но это уже принципиально иное, самое обширное и самое глубокое русло творчества Мусоргского, трагедийное, вестницей которого была музыка к "Эдипу" (1858—1861). Содержание единственного уцелевшего из нее фрагмента, Сцены в храме (народ под градом невыносимых бедствий, обрушенных богами на Фивы, молит богов о пощаде), определенно намечает ситуации будущих опер, а наиболее непосредственно — оперы "Саламбо".

Работа над "Саламбо" растянулась с осени 1863 до середины 1866 года. Причины, побудившие композитора отказаться от ее завершения, уже затрагивались: главной послужила абсолютная невозможность воспроизвести музыку древнего Карфагена, о которой не сохранилось никаких свидетельств, перспектива допустить промахи вроде тех, что он сам вскрыл в "Юдифи" Серова. «Однажды я обратился к Модесту Петровичу с вопросом, почему он оставил начатую работу. Он... рассмеялся и, махнув рукою, сказал: „Это было бы бесплодно, занятный бы вышел Карфаген“. Затем, помолчав, продолжал уже серьезно: „Довольно нам Востока и в „Юдифи“. Искусство не забава, время дорого“» (Компанейский, 1989; 126). И все же, помимо того, Мусоргскому, видимо, очень трудно

¹ И. Лапшин, который усиленно подчеркивает родство Мусоргского с Достоевским, констатирует присущий им обоим феномен интеллектуально-психологического "очищения": преломляя и увеличительным стеклом творчества гипертрофируя гнездящиеся в тайниках его природы темные импульсы, художник инстинктивно "самоочищается" (Лапшин, 1922).

давалась сколько-нибудь отчетливая драматургическая планировка его первого масштабного оперного произведения; сценарный план — даже приблизительный — так и не был им составлен.

Подобные затруднения понятны. Слишком сложной, извилистой была фабульная канва романа, слишком густо флоберовский текст насыщен и перенасыщен колоритными этнографическими подробностями, описаниями языческих ритуалов, кровопролитных битв, жестоких пыток и казней, неслыханной роскоши карфагенских патрициев, буквально осыпанных драгоценностями. Но Флобер подошел к созданию этого романа не просто как художник, а как ученый, исследователь. Внимательнейшим образом штудировав многочисленные античные источники, он ездил в Тунис, дабы лично ознакомиться с результатами новейших археологических раскопок и топографией местности, где когда-то находился вскоре дотла разрушенный римлянами Карфаген и где в III веке до н. э. развернулась война наемников и рабов против карфагенского господства. Повествование о военных событиях и ряд конкретных фактов писатель в основном почерпнул у Полибия, греческого историка II века до н. э., попутно опираясь и на Геродота, Плиния, Страбона, "Жизнь Гамилькара" Корнелия Непота и т. д.² Однако полностью принадлежит Флоберу любовная коллизия — линия взаимоотношений Саламбо и вождя ливийцев Мато (фигуры реальной, исторической). У Гамилькара действительно была дочь, которую он выдал замуж за нумидийского царя Нар Гаваса, но ничего более о ней не известно; образ ее в значительной степени условен, хотя отчасти оправдан мистической атмосферой древнево-

² Флобер гневно защищал историко-археологическую точность своего романа и критикам, которые в ней усомнились (Сент-Бёву, немецкому ученому Френеру), ответил длинными письмами, уличив оппонентов в ошибках, слабом знании документальных источников. Впрочем, структурой "Саламбо" он сам был неудовлетворен и жалуется братьям Гонкурам: "Явное злоупотребление древним солдатиком, все время сражения, все время разъяренные люди... Мне кажется, что мой план нехорош, а переделывать поздно, так как в целом все уже готово" (Флобер, 1947; 599).

сточных религиозных культов и суеверий. Быть может, недостаток психологически убедительной мотивировки характеров и поведения персонажей, которые Мусоргский сделал центральными, явился еще одной причиной его охлаждения к этой работе. Бесспорно, роман заключал в себе материал для эффектной героико-легендарной оперы, на манер помпезных, пользовавшихся шумным успехом мейерберовско-скрибовских творений, но материал избыточный, чрезмерно громоздкий. «Мечта об оперных декорациях и жестах сквозит сквозь строгую археологию „Саламбо”» — не случайно мимоходом обронил Максимилиан Волошин в журнале “Аполлон”, размышляя о “внутренней борьбе” французского реалистического романа второй половины XIX века “с идеалом театральной романтической страсти” (Волошин, 1989; 60—61). Оперность тут — некий синоним пышной зрелищной декоративности, неестественно выпяченной актерской игры.

«В числе книг, читанных сообща в „коммуне”, был роман Флобера „Саламбо”, изданный в 1862 году, но появившийся в Петербурге лишь в конце того года или в начале 1863 (русский перевод впервые опубликован журналом „Отечественные записки”, № 6 и 7, 1863. — М. С.). Все „товарищи” были восхищены его картинностью, поэзией и пластичностью. Мусоргского же больше их всех поразили сильный восточный колорит, к воспроизведению которого он так стремился в продолжение всей своей жизни, точно так же, как и все ближайшие его друзья и товарищи, принадлежащие к новой русской музыкальной школе» (Стасов, 1989; 28). Стасова здесь, что нередко бывало с ним, захлестывает темперамент, и он преувеличивает постоянство стремления композитора к восточному колориту. “Русский Восток”, блистательно представленный еще в “Руслане” Глинки, действительно был весьма важной и плодотворной линией искусства кучкистов, хотя расцвет ее наступит чуть позднее периода возникновения “Саламбо”. Но Мусоргский отдал этой линии сравнительно меньшую дань, чем другие кучкисты. Его почти не привлекают ни облюбленный Балаки-

ревым Кавказ и кавказский фольклор, ни знойная нега и праздничность Востока арабо-мавританского, облюбованного Римским-Корсаковым (такой Восток он отразил лишь Пляской персидок в "Хованщине").

Думается, уже выбор тематики хоров "Поражение Сеннахериба", "Иисус Навин", романса "Царь Саул" свидетельствует, что ему скорее импонирует иной — суровый, архаический, библейский Восток, воскресить звуковую атмосферу которого могли помочь только остатки ритуальных иудейских песнопений и полет фантазии самого композитора. Очевидно, потому он крайне скупко воспроизвел в своей опере пряную экзотику романа, а в Боевую песню ливийцев ввел терпкие интонации услышанной им старинной еврейской мелодии. И именно потому, из-за слабо выраженной "восточности" колорита — а зачастую и полного отсутствия такового, фрагменты "Саламбо" так естественно и органично легли в "Бориса Годунова"...

Откровенно ориентальную окраску имеют Песнь балеарца на пиру в садах Гамилькара, устроенном воинами в честь одной из их побед ("Молодой балеарец поет, сидя на бочке с металлическими тарелочками в руках, и покачивается" — примечание Мусоргского), и инструментальная интродукция к сцене молитвенного обряда Саламбо в храме Тانيتы из 2-й картины II акта. В обоих случаях — благодаря узорчатым фиоритурам мелодии, синкопам, понижениям VII ступени мажора, что сообщает музыке миксолидийский оттенок, и прочим ладовым "изюминкам"; сюда примыкает и ладово изысканный хор жриц, которые утешают грустную Саламбо, одевая ее в свадебный наряд (2-я и последняя из наличествующих картин IV акта). Но и прихотливо орнаментированная мелодика, и синкопированный ритм, и экзотические тембры — все это входило в некий типизированный комплекс средств, соответствовавших условно-обобщенному образу восточной музыки. Блики миксолидийского, фригийского, лидийского ладов повсеместно встречаются в "Саламбо", однако не реже встречаются и в других, отнюдь не "восточных" опусах Мусоргского. Модальность была характерным свойством его языка,

объяснимым, в первую очередь, тесной связью с родным русским фольклором.

Стихотворное либретто композитор, видимо, писал сам, обнаружив несколько двойственный подход к литературному оригиналу. С одной стороны, он решительно переделал сюжет, резко сдвинул акценты, ввел инородные тексты (например, куски стихов Полежаева, Майкова, Жуковского и т. д.). С другой стороны, в ремарках к картинам обильно цитируются флоберовские описания костюмов и обстановки действия, указаны требуемые детали декоративного оформления, пластики персонажей, склад мизансцен. "Все эти указания... доказывают, что, сочиняя оперу, Мусоргский был не только музыкантом, но и драматическим автором: его занимали все подробности изображаемого сценического изложения, весь тот живописный и пластический элемент, который присущ драме, но часто опускается композиторами" (Ламм, 1939; 3).

Либретто "выпрямило" и — что было совершенно неизбежным! — упростило фабулу романа, сосредоточив действие на вожде ливийцев, трагедии его роковой любви и потерпевшего разгром восстания. Саламбо же фигура "довольно пассивная и инертная в развитии сюжета" (Ламм, 1939, 3). У Флобера буйный, отчаянно храбрый "варвар" Мато суеверен, страшится гнева богов, порой колеблется, беспечно и наивно следует советам Спендия, захваченного карфагенянами в плен раба-римлянина. У Мусоргского Мато — непреклонно смелый воин, тираноборец, лишь чары красавицы, дочери Гамилькара отуманили его разум и бдительность, а Спендий — преданный, надежный друг и соратник. Сознательно тираноборческие устремления героя и восставших, усиленно подчеркиваемые Мусоргским-либреттистом, отражали идеи, широко распространенные в левых кругах русской интеллигенции 60-х годов. Недаром в предсмертный монолог Мато Модест Петрович ввел, слегка варьируя, стихи известного поэта-демократа Полежаева "Песнь пленного ирокезца" ("Я умру! На позор палачам беззащитное тело отдам!"), а Боевую песню ливийцев снабдил таким текстом:

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

.....
Слава свободе, слава!³

Строго говоря, не вполне корректно называть "Саламбо" оперой "неоконченной" — не хватает не только конца, но и начала, многих фабульно необходимых сцен и целых картин (кое-что, возможно, осталось незафиксированным или утеряно). Судя по авторским пометкам, раньше всего, в декабре 1863 года была записана 2-я картина II действия: героиня в храме Таниты, явление Мато и Спендия, украдкой проникших в храм, пылкие любовные излияния Мато, похищение заинфа — волшебного покрывала богини, яростные проклятия Саламбо дерзким похитителям, паника созданных ею ударом щита жриц, военной стражи и народной толпы. Единственный номер I акта, Песнь балеарца — в августе 1864-го. Грандиозная 1-я картина III действия (Капище Молоха) — в ноябре того же года. Впрочем, твердая датировка материалов затруднительна, между автографами немало различий, и получить ясное представление о стадиях созревания оперы почти невозможно. Например, на одном автографе партитуры Боевой песни ливийцев Мусоргский указал дату 10 апреля 1866 года, на другом — 17 июня, хотя она наверняка возникла много раньше⁴: ведь тема эта звучит уже в эпизоде похищения заинфа, сопровождая Мато и Спендия, а потом, на правах сквозного лейтмотива — в картине Подземелье Акрополиса (Мато вспоминает гибель соратника), датированной ноябрем — декабрем 1864 года. Неукротимая энергия этой хоровой песни-гимна, мощные аккорды, буйные выкрики "Ай-га, ай-га", вкупе с гулками инструментальными

³ Флоберу тираноборчество и прославление свободы совершенно чужды. В романе бунт наемников спровоцирован жадностью карфагенских старейшин, которые не хотели выплатить наемным солдатам причитающегося жалованья.

⁴ В "Трудах и днях" Боевая песня ливийцев значится под двумя датами, первая — весна 1864 года. Очевидно, в июне 1866-го была последний раз переписана готовая партитура.

унисонами и октавными репетициями, косвенно предвещают народные хоровые сцены картины под Кромами из "Бориса Годунова":



Прекрасны две моносцены Саламбо — ее воззвание к богине Луны и молитвенный обряд. Они расчленены оркестровой интермедией, но ариозно-декламационная мелодия голоса как бы перешагивает конструктивную грань, развивается на одном дыхании, окутанная прозрачными всплесками аккомпанемента. На дополнительной строке клавираусцуга Мусоргский поместил здесь тихие "мерцания" флейт в высоком регистре, а в венчающем весь сольный эпизод Саламбо закулисным женском хоре "Буди заснувшие цветы" — арпеджио арф и фортепиано, воздушные тремоло скрипок, перезвоны колокольчиков. Лирическая экспрессия мелодии, фактура, красочные, типично романтические большетерцовые тональные сопоставления (H-dur — Dis(Es)-dur, H-dur — G-dur и т. п.) очень близки романсу "Ночь", написанному пять месяцев спустя и впоследствии (1868) оркестрованному в аналогичной манере. Близость, видимо, навеяна сходством восторженно-экстатического и вместе с тем благоговейного настроения, смысловыми и лексическими переключками: в "Ночи" — "сливаясь и журча, текут, текут ручьи любви"; в монологе Саламбо, текст которого сочинен Мусоргским, — "богиня нежная, светлая плывет. И зыбью легкой, серебристой скользит, смотрясь в лазури вод"; "божественный твой луч пролей"... Невольно напрашивается предположение, что романс на пушкинские слова,

который Римский-Корсаков назвал примером "идеального" направления таланта композитора, мог быть задуман раньше данного эпизода⁵:

59а Медленно



Та - ни - та! К те - бес моль - бо - ю нежно - ю, жар - ко - ю в зь ва - ю я;

6 Очень медленно

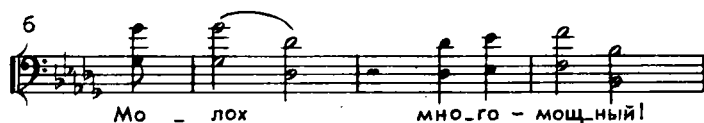


Самая яркая и грандиозная многоплановая картина — Капище Молоха. В ней заняты три разных хора: жрецы, народ осажденного повстанцами Карфагена и обреченные Молоху дети. Суровые, мрачные реплики жрецов чередуются с гневными репликами и горестными стенаниями народа либо наслаиваются друг на друга, образуя густую полифоническую ткань. Здесь Мусоргский порой употребляет довольно редкие у него элементы фугированного имитационного изложения.

⁵ Кстати, для закулисного женского хора взяты те же, что и для романса "Ночь" Fis-dur, оттеняемый D-dur, D-dur, оттеняемый B-dur, одноименные H-dur и h-moll. Римский-Корсаков вспоминает, что тональный план его симфонической картины "Садко" был избран "как бы в угоду Балакиреву" (Des — D — Des); у Мусоргского Des — оркестровая интермедия к молитве Саламбо. Действительно, основные темы балакиревской поэмы "Русь" (1862) выдержаны в D и дорийском h-moll, в "Тамаре" — Des и h-moll, "Антаре" Корсакова — Fis и D-dur. Таковы общие тональные пристрастия молодых кучкистов.

Тема, в литературе обыкновенно именуемая "темой Аминахара", по сути не принадлежит лично ему — он выступает в роли корифея, главы жрецов; далее она вместе с первоначальным мотивом воззвания к Молоху и их синтетическим вариантом, "темой жертвы", будет разрабатываться всеми тремя хорами и оркестром (плюс banda, т. е. добавочный военно-духовой ансамбль) на пространстве большей части картины, вплоть до выхода Саламбо. Вот аргумент способности Мусоргского уже тогда, в первой половине 60-х годов, успешно находить приемы длительной разработки экспонированных мотивов, если это продиктовано драматической ситуацией!

60а Медленно



"Роковые" темы выдержаны в некоем общеромантическом, так сказать, "международном" ключе (что не помешало великолепной, пафосной "теме Аминахара" стать стилистически безукоризненно "своей" в партии Бориса Годунова). Зато прощальный хорик детей и народный хор "Лейтесь, лейтесь, слезы горькие" определенно сродни русской лирической крестьянской песенности, недаром этими же словами начинается плач Юродивого в финале Кром. Видимо, простые, искренние человеческие чувства тронули самые интимные струны души композитора и он, быть может произвольно, апеллировал к наиболее естественной для себя национальной стилистике:

61

Лей - тесь, лей - тесь сле - зы,

сле - зы горь - ки - е;

Кульминация картины — эпизод жертвоприношения и грозы. Тут Мусоргский рассчитывал не поскудиться на всевозможные звукошумовые эффекты. Хотя партитурные пометки единичны (медь, малый барабан, тарелки, литавры, банда), ремарки достаточно красноречивы: "Изваяние Молоха постепенно накаляется, поднимается буря — сильный свист, и завывание ветра, и удары грома"; "народ в ужасе", "повергается ниц в беспорядке на землю" и т. п. Гроза стихла, и Аминахар повелительно возглашает — "Славьте Молоха!". Вскоре после торжественного хорового славения происходит полная смена музыкального материала. Жрецы удалились, в центре действия отныне Саламбо, которая решилась на подвиг. Она пойдет в лагерь врага, своими ласками околдует Мато и вернет городу священный заинф. Изумленный отвагой девушки народ молит Таниту о покровительстве.

"Саламбо" — детище переломного периода, и язык этой оперы неровен, блистательные находки иногда соседствуют со страницами довольно ординарными. Так, только что упомянутый эпизод явления героини снижает градус драматического накала массовых сцен Капища Молоха; в ее *sol* и диалогах с хором есть и следы непреодоленного влияния "мейерберовщины", тематизм бледноват. Монолог-рассказ томящегося в подземелье Акрополиса Мато — о гибели его друзей и гнусном предательстве Нарр Аваса (так назван нумидийский царь в

клавире Мусоргского), который тайно вступил в союз с врагами за золото и руку Саламбо, — выразителен, впечатляет реминисценциями пережитых событий (отголоски Боевой песни ливийцев, призрачно-нежные тремоло молитвы Саламбо из 2-й картины II действия). Однако монолог этот слишком эксплуатирует тривиальные, искони традиционные для арий мести и воинственной героики обороты: квартовые скачки, ниспадающие октавы, ундецимы и т. д. (такими же оборотами были переполнены и проклятия Саламбо святотатцу). Скорбная мелодия ариозо "Я умру одинок" красива и трогательна, но, пожалуй, несколько неожиданно сентиментальна в устах неустрашимо доблестного героя, а фактурно-гармоническое оформление (длющиеся тонические и доминантовые органные пункты *b*-moll) усиливает печать унылой меланхолии:

62

Я ум -

sf *pp*

- ру о - ди - нок; на по -

p *pp*



Ю. Келдыш совершенно прав, говоря, что "индивидуальные характеристики удались композитору значительно меньше, нежели широко развернутые массовые сцены" (Келдыш, 1990; 17). Впрочем, будь опера завершена, не только массовые картины должны были быть разнообразнее, а и индивидуальные портреты персонажей очерчены более детально и разносторонне. К сожалению, например, от I акта (Пир в садах Гамилькара), где предполагалась и экспозиционная обрисовка Мато, Нарр Аваса, Спендия, и стычка между Мато и Нарр Авасом, и динамичнейшие массовые эпизоды появления воинов-ливийцев, освобождения невольников из темницы и т. д., — никаких музыкальных материалов, кроме Песни балеарца, не сохранилось.

П. Ламм, изучив все автографы "Саламбо", в предисловии клавираусцуга попытался гипотетически восполнить отсутствующие звенья либретто и привел подробную опись дальнейшей судьбы музыкальных фрагментов оперы. Напомним главное.

Известно, что тема бедствий, неотвратимого возмездия, впервые возникающая в партии Аминахара на словах "Священный наш град осажден", передана Борису Годунову ("Тяжка десница грозного судии..."); моление Саламбо Таните переработано в прощание царя Бориса с сыном Феодором ("С горней, неприступной высоты..."); приговор пентархов мятежному ливийцу — в приговор бояр Самозванцу, заимствованы даже такие изобразительные детали, как "клевки" оркестра: и здесь и там

речь идет о вранах, клюющих труп казненного преступника; инструментальное вступление к зачтению этого приговора прямо совпадает с началом картины в боярской думе. Восторженный порыв Мато, который подслушал хоровой гимн жриц, свиты Саламбо ("Вы, звуки чистые любви неугасимой, в моей истерзанной душе всю силу страсти пробудили"), непосредственно готовит музыку любовных излияний Лжедмитрия ("Ты ранишь сердце мне, жестокая Марина"). Есть и заимствования драматургически менее важные. Например, славление Молоха превратилось в славление "царевича" Дмитрия, проклятия Саламбо похитителю заинфа — в выкрики Варлаама и Мисаила, подстрекающих народ расправиться с иезуитами; из арии Мато извлечены интонации партий Шуйского и Рангони.

Таким образом, "Саламбо" явилась богатейшим тематическим запасником "Бориса Годунова". Каратыгин, справедливо отметив техническую небезупречность ее материалов, вместе с тем подчеркнул громадную силу и яркость, порою достигаемую композитором. Г. Хубов (на наш взгляд, не в меру "педализируя" революционный пафос либретто, ассоциации между восстанием африканских племен и освободительной борьбой в России) выдвинул небезосновательное предположение: "Быть может, интуиция подсказывала Мусоргскому, что он сочиняет музыку для другой, еще неизвестной ему оперы" (Хубов, 1969; 222).

Другая опера — разумеется, "Борис", куда абсолютно органично "вросли" безошибочно выбранные большие и малые фрагменты. Те же, что несли ориентальную окраску или просто не годились сюда, композитор отсеял⁶. А "Саламбо", вероятно, нам надо рассматривать не как оперное произведение, зияющее лакунами, а скорее как особый, уже узаконенный практикой жанр: Сцены по Флоберу. Тогда умолкнут претензии к незавершенности, к "пустотам", тогда сцены эти могут обрести прочное положение и на эстраде, и в театре, где о драма-

⁶ Так, Песня балеарца вошла в тетрадь романсов "Юные годы". Боевая песня ливийцев позже использована в хоре "Иисус Навин" (крайние разделы, в среднем — ариозо Мато "Я умру один").

тургической связности позаботятся постановщики. Кстати, нечто подобное случилось во время празднования юбилея Мусоргского. В 1991 году в Испании "Саламбо" (с добавлением музыки из нескольких других сочинений автора) была показана на арене древнеримского Колизея, и публика очень тепло встретила этот своеобразный синтетический спектакль.

* * *

Но на подступах к "Борису" будет предпринят шаг в почти диаметрально противоположную сторону: "Женитьба". Роль Даргомыжского (которого Мусоргский, посвятив ему "Колыбельную Еремушки" и первый номер "Детской", назвал "великим учителем музыкальной правды"), как вдохновителя этого замысла несомненна⁷. Однако видеть в "Женитьбе" своего рода продолжение "Каменного гостя" нельзя, различия слишком очевидны. Притом зрелый Мусоргский никогда не опускается до подражания кому бы то ни было, по натуре он новатор-полюемист, даже в не совсем зрелой "Саламбо" просвечивает косвенная полемика с "Юдифью" Серова. Подхватив у Даргомыжского идею неприкосновенности текста литературного оригинала, "Женитьба" решительно опровергла господствовавший веками обычай писать оперы на тексты стихотворные, поэтические. Нет, побудительные причины были гораздо сложнее.

Надо полагать, после романтических страстей и эстетизированной экзотики Флобера его особенно манила сочная, "шершавая" гоголевская проза, увлекала возможность, окунувшись в нее, воспроизвести реалии русского быта, столь хорошо знакомого и столь охотно воспроизводимого в песнях-сценках из народной жизни. Эти "мелочи", как он их скромно именуется, служили и фундаментом, и главным полигоном творческих открытий, а в годы между "Саламбо" и "Женитьбой" родились истинно гениальные "Гопак", "Светик Савишна", "Се-

⁷ Подарив рукопись "Женитьбы" Стасову ко дню его рождения 2 января 1873 года, Модест Петрович пишет: "...Знайте, что она подсказана Даргомыжским (в шутку) и Кюи (не в шутку)" (Письма, 1984; 142).

минарист”, “Озорник”, “Сиротка”. Толкала, вероятно, и неудовлетворенность собственной техникой оперных рецитативов, еще лишенных чаемой гибкости, необходимость упорной работы над декламацией. Наконец, он мог чувствовать, что ему недостает свободы построения форм, и это, вместе с ощущением некоей дани, отданной в “Саламбо” традиционным формам и традиционному языку, раззадорило его на невиданно смелый эксперимент.

Быстрота сочинения “Женитьбы” сравнима, пожалуй, разве что с “Ночью на Лысой горе”. Без инструмента, менее чем за месяц — с 11 июня по 8 июля — вчерне написаны четыре сцены I акта. В июле композитор отдыхает (“помещаюсь в избе, пью молоко и целый день состою на воздухе”; “греб сено, варил варенье и делал маринады”), а в двадцатых числах августа, приехав в Петербург, начисто правит клавир, чтобы продемонстрировать друзьям.

“Все были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами, недоумевали перед некоторыми аккордами и гармоническими последовательностями. При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Александра Николаевна — Феклу, Вельяминов (генерал, певец-любитель, участник музыкальных собраний у Даргомыжского и Пургольд. — М. С.) — Степана, а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением” (Летопись, 1955; 60).

Обдумывая, что делать дальше, автор сообщает Римскому-Корсакову: «2-е действие только в мыслях и планировке — сочинять еще нельзя, — рано! Терпение, а то впадешь в однообразие интонаций — самый страшный грех в капризной „Женитьбе»» (Письма, 1984; 94). И впрямь “Женитьба” необычайно капризна. Комедия Гоголя не содержала никаких поводов к лирике, задушевной теплоте высказывания, потому в вокальных партиях оперы не найти даже небольших островков красивого певучего мелоса; арии и ариозо заменены краткими репликами или подобием квазимонологов, складывающихся

из речитативно-декламационных фраз, дуэты — диалогами, нередко стремительными перебранками.

В письме к Л. И. Шестаковой от 30 июля Модест Петрович подтвердил экспериментальное назначение своей орéга dialogu , назвав ее клеткой, "в которую я посажен, пока не приручусь, а там на волю" (Письма; 1984; 87). И пояснил: "Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но при том так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной" (там же). Запомним настойчивое повторение последнего эпитета — как раз художественность музыки "Женитьбы" долго была предметом спора и много десятилетий ушло на ее осознание.

Музыкальные "портреты" персонажей поручены преимущественно аккомпанементу, небольшим, а то и микроскопическим инструментальным лейтмотивам. Понятно, что в этих условиях резко возрастает и смысловая нагрузка, и структурно-объединительная функция инструментальной партии. Участков образно нейтральных, каких-либо связок в ней нет вообще. Например, лейттема Подколесина, рисующая напускное глубокомыслие, солидность и в то же время лень, вялую нерешительность, проходит через все сцены:

63 Довольно медленно - лениво [Andante assai]

The image shows a musical score for a leitmotif. It consists of two staves, likely for piano and cello/contrabass. The tempo is marked 'Andante assai'. The score is divided into two measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The second measure begins with a fortissimo (*sf*) dynamic, showing a more complex rhythmic and melodic development in both staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

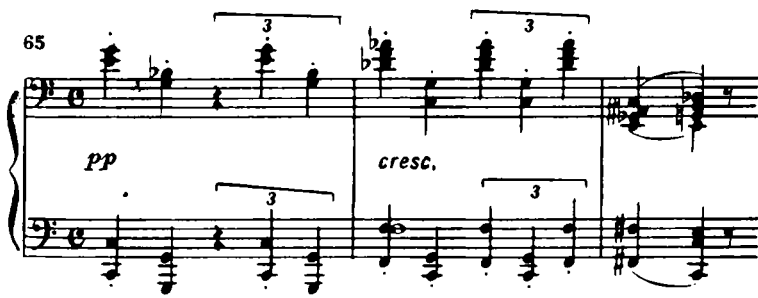


Начальный двутакт в первой сцене звучит еще трижды: обрамляя экспозицию образа, перед "монологом о фраке" и предваряя размышления Подколесина о беспокойстве, сулимом женитьбой ("А хлопотливая, черт возьми, вещь — женитьба!"). Во второй сцене его почти вытесняет "бодрящийся" пунктированный мотивчик, который ранее сопровождал назойливые расспросы, адресованные слуге Степану, насчет портного ("Ну, а не спрашивал: зачем, мол, барин из такого тонкого сукна шьет себе фрак?" и т. п.) и качества ваксы, однако он возвращается, когда герой, утомленный напором болтливой свахи, кисло говорит: "Подумаем, подумаем, матушка". В третьей — опять трижды, хотя лишь первый раз полностью: в конце второй сцены Фекла, потеряв всякое терпение, намекнула на возраст кавалера ("Ведь в голове седой волос уж глядит..."), и Подколесин, объятый гневом, недоверием и страхом, поспешил в другую комнату за зеркалом, а теперь внимательно изучает свое отражение. В четвертой есть около пяти варьированных реминисценций лейттемы, самая точная — утвердительный ответ на укоризны приятеля "лежишь, как байбак, весь день на боку!". Далее идет нечто вроде миниатюрной разработочной зоны: Подколесин снова колеблется, тритоны и септимы растерянно блуждают вверх и вниз. Тут ожил второй двутакт лейттемы, обычно опускаемый, назначение которого расшифровано ремаркой "Потягивается и зеваёт". Последнее, унисонное проведение начального двутакта сломано; замеревший было у дверей герой поддался натиску Кочкарева и, расхрабрившись, шагает к дверям, под занавес сопутствуемый пунктированным мотивчиком. Кстати, предполагалось развить этот мотив. "...Приобрел

для Подколесина очень удачную оркестровую фразу <...> Это, как видите, fragment темки, вся целиком она явится в момент формального сватовства в III действии, когда уже Подколесин решился жениться”, — сообщал композитор Цезарю Кюи, приводя нотный пример (Письма, 1984; 83):



Мы проследили миграции основных слагаемых характеристики героя, чтобы доказать структурную и семантическую плотность инструментальной партии. Но лейтмотивами наделены все персонажи. Любая сцена многосоставна, обладает своей внутренней логикой и своими сцеплениями с прочими сценами. В результате на пространстве сцены, эпизода и в масштабах всего акта возникает специфическая полирефренная рондальность, местами контуры свободных трех- и пятичастных форм. Так, помимо вездесущего лейтмотива Подколесина, выпуклый рефрен первой сцены — звуковысотно стабильный лейтмотив неповоротливого и несловоохотливого слуги Степана. Его сердят, раздражают бесконечные вызовы и вздорные разглагольствования хозяина, он двигается, будто угрюмо переваливаясь с ноги на ногу:

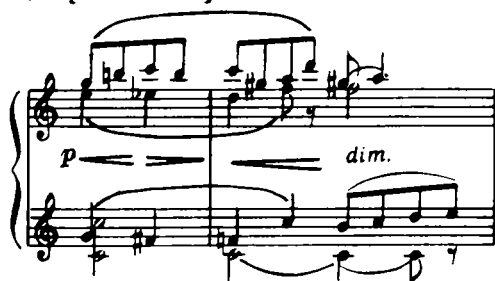


Явление Феклы (которая, согласно ремарке, "входит, жеманясь и озираясь по сторонам. Подходя к Подколесину, кланяется и приседает") рисует игриво-кокетливый, суеющийся мотив. Ее монолог-скороговорка, коегде перебиваемый недоверчиво-скептическими репликами Подколесина, по меркам "Женитьбы" довольно длинен. Она торопливо перечисляет богатое приданое, а затем расхваливает красоту невесты; здесь темп лейтмотива замедлен, из суетливого он трансформирован в сладостно-томный:

66a [Allegro assai]



6 [Meno mosso]



Шумливого, нахально-экспансивного Кочкарева характеризуют бурные пассажи, форшлагги, рваный "прыгающий" ритм. Когда, нагло вытолкав Феклу, Кочкарев берет сватовство в свои руки и соблазняет Подколесина идиллией семейной жизни — ласки прелестной супруги, уют, орава детишек, как две капли воды похожих на па-

пеньку (надворного советника, экспедитора)⁸, — неоднократно всплывает, свободно секвенцируется "сладостный" вариант свахиного лейтмотива из предыдущей сцены. Приятная мечта понемногу начинает овладевать героем.

Все эти инструментальные мини-портреты, мини-зарисовки воспринимаются так ярко в немалой степени благодаря контрасту с вокальным пластом, в котором отсутствуют даже крохотные лейтмотивы, а есть лишь более или менее устойчивые "интервалы состояния": тритоны Подколесина (впрочем, обильные и в партиях других действующих лиц), восклицательные "ударные" септимы Кочкарева, "успокоительные" терции и сексты свахи, ее же вкрадчивые или возбужденные хроматизмы, участки типа псалмодирования; они попадают и в эпизодах ансамблевых, и в монологических. Но их было бы далеко не достаточно для структурной организации вокального пласта, и композитор прибегает к нескольким методам его скрепления.

Простейший, уже не вполне новый для оперного речитатива прием — подхват последнего звука реплики собеседника. Чаше дублируется интервал, однако с энгармонической "перекраской" звуков, подчеркивающей разницу характеров и настроения персонажей:

67a Подколесин:

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — вокальная линия с нотами и лирическими текстами: "Что ты го-во-ришь?". Нижняя система — фортепианный аккомпанемент. В начале второй системы фортепианной линии есть пометка "cresc.". В третьей системе фортепианной линии выделена группа из трех нот скобкой с цифрой "3" (трио). В четвертой системе фортепианной линии выделены две ноты с акцентами (>). Лирические тексты под фортепианной линией: "Го-во-рю, на-чал уж пет-ли ме-тать."

⁸ «В том месте, где Кочкарев говорит: „экспедиторчонки, этикие канальчонки“, — Александр Сергеевич (Даргомыжский. — М. С.) всегда сбивался, не мог петь от смеха и говорил мне: „Вы там играете какую-то симфонию, мешаете мне петь“ (в аккомпанементе при этом у Мусоргского забавные завитушки)», — вспоминает Надежда Николаевна (Римская-Корсакова, 1989; 97).

С.

Ну, да!

Фра_ков у не_го мно_го ви_сит

Бывает, что ответная реплика (допустим, ворчливые ответы Степана Подколесину) искаженно, в перевернутом виде имитирует заданный вопрос. И наконец, в силу сходства ситуации общения, действующие лица иногда перенимают друг у друга манеру интонирования⁹. Так, Подколесин перенимает энергичные интонации Кочкарева, вдвое замедлив темп (ср. ц. 90 и 92—93). Кочкарев, ловко выспрашивая у Феклы имя и адрес невесты, как бы подделывается под свахины речи:

Кочкарев:

68 *p*

А_га_фьяТи_ханов_на Бран_да_хлысто_ва?

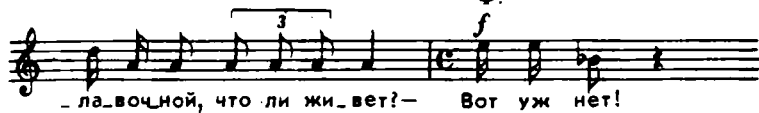
Фекла: *f*

Кочкарев:

Ан,нет! Ку_пер_дя_ги_на! — Зна_ю! В шес_ти_

⁹ Важнейшую — не только для "Женитьбы"! — проблему диалогических скреп подробно исследует И. Беленкова в статье «Принципы диалога в „Борисе Годунове“ Мусоргского и их развитие в советской опере». См.: Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.

Ф.



- ла_вочной, что ли жи_вет?— Вот уж нет!



Бу_дет по_бли_же к Пес _ кам: в Мыльном пе _ ре -

К.



- ул _ ке. В Мыльном пе _ ре - ул _ ке,



тот_час за ла_вочкой, де_ре_вян_ный дом?

Помимо лейтмотивного каркаса и "диалогических скреп", объединению формы помогает и тональный план, хотя господствующая диссонантность ослабляет, расшатывает определенность тональных центров, — явление, немало шокировавшее современников Мусоргского; только ныне ладовые структуры "Женитьбы" кажутся "в основном" тонально определенными (Трембовельский, 1990; 148).

Лейттема Подколесина, например, в первой сцене, как правило, сохраняет опору на звук С, т. е. условный C-dur; во второй сцене нередко сдвинута на тональные устои лейтмотива свахи (Е и А), а в "многотоникальном" (Е. Трембовельский) рассказе Феклы о приданом, соответственно ее нарастающему возбуждению, каждая "строфа" сдвигается полутоном выше.

Перед нами некая антитеза традиционному толкованию лейтмотивного принципа. Оперный оркестр обычно рисовал пейзажный фон или среду, комментировал или углублял эмоции героев, выраженные преимущественно вокалом, заимствуя лейтмотивы из вокальных партий. Если же оркестр поднимался до функции главного источника тематизма, носителя сквозных философских или предметных символов (Вагнер), то лейтмотивы непременно наделялись выпуклой мелодической и гармонической узнаваемостью. В "Женитьбе" вокальный пласт всецело подчинен словесному тексту, почти не зависим от инструментального аккомпанемента, да и не содержит мелодически распетых, запоминаемых фраз; инструментальные лейтмотивы — плотные, тугие сгустки, вбирающие в себя и эмоционально-психологическую доминанту, и внешне характерные повадки, мимику персонажа.

Однако, при всей их "непевучести", вокальные партии чрезвычайно отзывчивы к тонким нюансам и мгновенным перепадам настроения действующих лиц. В этом заключалась едва ли не важнейшая и труднейшая цель Мусоргского, и в цитированном выше июльском послании Кюи он описывает некоторые свои любопытные находки. «В первой же сцене мне удалось сделать ловкую выходку Степана. Когда его зовут в 3-й раз, он входит озлобленно, но сдержанно (разумеется) и на слова Подколесина „я хотел, братец, тебя порасспросить” *ff* отвечает „старуха пришла”, совершенно сбивая таким образом надоеданье барина» (Письма, 1984; 84). Там же читаем: "...В сцене со Степаном последний вдруг меняет ленивый тон на озлобленный, после того как барин доехал его ваксой (мозоли я выпустил). В сцене с Феклой такие моменты не редки; от хвастливой болтовни до грубости или сварливой выходки для нее один шаг". Сюда можно добавить, например, внезапные смены нудной речитации Подколесина горделиво утвердительными оборотами типа "ты сказал ему (портному. — М. С.), где я служу и какой на мне чин?" (ц. 13).

Декламационные интонации не менее инструментальных фиксируют пластику, жестикуляцию, причем

особо выразительные Мусоргский часто снабжает пояснительными ремарками. Скажем, над сердитой репликой Феклы ("Да помилуй, отец! Вот уж третий месяц хожу, да что проку-то!") стоит маленькая ремарка "Разводя руками" (ц. 47). Кочкарев, рассуждая о соблазнительных чарах будущей супруги на интонациях, извлеченных из сладостно-томного лейтмотива свахи, "одной рукой обнимает Подколесина, другой треплет его по подбородку"; Подколесин "ухмыляется", потом "приятно раздражается и, вырываясь из объятий Кочкарева, вскакивает" (ц. 81). И так далее. Многочисленные, порою многословные комментарии эти понадобились Мусоргскому и ради подсказок певцам, актерской мобильности которых он не слишком доверяет, и как опорные пункты мысленно выстраиваемой режиссерской партитуры спектакля. Подобным чутьем сцены, режиссерской властью, — реализуемыми, конечно, отнюдь не только с помощью ремарок, а всей совокупностью элементов музыкальной ткани, — даже в XX веке не обладал, пожалуй, никто, кроме Сергея Прокофьева, хотя к этому стремится большинство оперных авторов. Проблема претворения Прокофьевым прозорливых находок Мусоргского еще ожидает углубленной научной разработки, но моменты родства несомненны и, вероятно, не в последнюю очередь обусловлены присущей обоим уникальной *слитностью* восприятия впечатлений жизни — зрительных и слуховых, эмоционально-психологических и двигательномоторных, пластических (Сабина, 1991; 25—28).

Концентрированность семантической нагрузки деталей, степень сжатости музыкального времени и пространства — вещи небывалые для XIX века, их начнут осваивать лишь композиторы XX столетия, параллельно резкому пересмотру отношения к диссонансу. В "Женитьбе" Мусоргский полностью раскрепостил диссонанс, фактически все 12 полутонов звукоряда он использует здесь на равных правах, предвосхитив новое мышление и новую технику письма. Предвосхищены им были и отдельные приемы новейшего драматического театра, воспринятые театром у кинематографа: монтаж коротких эпизодов-кадров, синхронность изображения и звука

(совпадение которых в опере всегда считалось обязательным), "крупные планы" говорящего в данный момент персонажа.

Преподнося клавир Стасову в день его рождения, 2 января 1873 года, Модест Петрович пишет: «Возьмите мою юную работу на гоголевскую „Женитьбу“, посмотрите на попытки музыкальной речи, сравните с „Борисом“, сопоставьте 1868-й и 1871-й и увидите, что я дарю Вам бесповоротно самого себя. <...> думаю, что на охотника „Женитьба“ многое раскроет по части моих музыкальных дерзостей. Вы знаете, как я *дорого* ценю ее — эту „Женитьбу”» (Письма, 1984; 141—142).

Почему же эта дорогая ему работа была брошена на полпути? Вряд ли автора вмиг охладило неодобрительное мнение большинства коллег, — ведь и в 1873 году, после "Бориса", он продолжает высоко ценить свой опыт "музыкальной прозы". Скорее, его остановили опасность "страшного греха" интонационной монотонии, некое несоответствие мелкого штриха масштабам трехактной оперы, а главное — ощущение известной исчерпанности эксперимента. Девять лет спустя, в письме к Голенищеву-Кутузову он назовет "Женитьбу" этюдом для камерной пробы и добавит: «С большой сцены надобно, чтобы речи действующих, каждого по присущей ему природе, привычкам и „драматической неизбежности“, рельефно передавались в аудиторию» (Письма, 1984; 245). Один акт научил всему, чему композитор хотел научиться, стало быть, "пора и на волю" из "клетки", куда он себя сознательно засадил¹⁰.

Каратыгин первым, еще в 1909 году расслышал своеобразную цельность формы, стройный тематический план оперы. Асафьев, уловив "жестовость" характеристик, счел эту "жестовость" чисто внешней, "мелочно-придирчивой" и, рецензируя спектакль Театра музыкальной драмы 1917 года, упрекнул Мусоргского за

¹⁰ Кстати, Б. Асафьев, в общем весьма критически относившийся к "Женитьбе", все-таки отметил эту удачу: «Я даже рискну сказать, что, пожалуй, единственно подлинным в смысле точности проведения желанных намерений сочинением Мусоргского является первый акт „Женитьбы“» (Асафьев, 1923; 42).

”предумышленно-насильственный” метод сочинения, наивную звукоподражательность. Однако ”мелочная придирчивость” была неизбежна, ибо, как мы знаем, отвечала намерениям композитора, изложенным в его июльском письме 1868 года к Кюи: „...По возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора” (Письма, 1984; 84).

Несмотря на колоссальные трудности, цель, требовавшая неистощимого разнообразия и ювелирной шлифовки интонационных деталей, была достигнута.

Рукопись ”Женитьбы” хранилась у Стасова, который никому не позволял к ней прикасаться, полагая, что для понимания этого сочинения еще не пришло время, что только тогда, «когда опера в руках будущих продолжателей Мусоргского будет становиться все реальнее и реальнее, ... „Женитьба“ получит надлежащее место и оценку» (Стасов, 1989; 40). Внушила ли Владимиру Васильевичу оптимизм растущая слава и популярность искусства Мусоргского, но в январе 1906 года он доверил драгоценный автограф Римскому-Корсакову и ”Женитьбу” исполнили дома, в семейном кругу Корсаковых. Николай Андреевич рассказывает: ”Вытащенное на свет Божий сочинение это поразило всех остроумием в связи с какою-то предвзятою немзыкальностью. Обдумав и обсудив, как поступить, я решился, к великому удовольствию В. В. Стасова, передать это сочинение для издания Бесселю, предварительно пересмотрев его и сделав необходимые поправки и облегчения с мыслью оркестровать когда-нибудь для исполнения на сцене” (Летопись, 1955; 234). Так, вопреки субъективному предубеждению (”предвзятая немзыкальность”), сурово честный мастер нашел своим долгом содействовать опубликованию забытой оперы и даже считал возможным ее сценический показ. Осуществить оркестровку он не успел, в его бумагах остались лишь 12 страниц начатой партитуры, и первые концерт-

ные исполнения "Женитьбы" (Москва — декабрь 1908, Петербург — февраль 1909 года) проходили под рояль, по отредактированному Николаем Андреевичем клавиру, который издательство Бесселя выпустило в 1908 году¹¹.

Для спектакля Театра музыкальной драмы (1917) клавир был оркестрован дирижером А. В. Гауком. Предпринимались и другие попытки: М. М. Ипполитов-Иванов в 1931 году не только оркестровал I действие, но "досочинил" II, III и IV... Особенно ценной, конечно, могла бы быть оркестровка равелевская. Страстный поклонник русского гения, Морис Равель еще в 1907 году заявил, что единственный прообраз его оперы "Испанский час" — "Женитьба" Мусоргского, "точно воспроизводящая комедию Гоголя. ...В текст Франк-Нозна не внесено никаких изменений, за исключением нескольких купюр. Только финальный квинтет по своему построению, фиоритурам и вокальным эффектам несколько напоминает обычные оперные ансамбли... все остальное — скорее речевая декламация, чем пение. ...Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой" (Равель, 1962; 60)¹². Позднее, когда у Равеля возникла возможность внимательно изучить клавир "Женитьбы", он загорелся желанием ее оркестровать и в письме от 27 июля 1911 года говорит: "Мои намерения не изменились, т. е. я охотно принялся бы за эту интересную работу. Дело за издателем (Бесселем). Как только мы придем с ним к соглашению, я займусь ею вплотную" (Равель, 1962; 234). Соглашение — по неизвестным причинам, — видимо, не было достигнуто, и намерение Равеля осталось неосуществленным.

Если концертные показы "Женитьбы" сразу возбудили живейший интерес музыкантов и просвещенных любителей, то неудачная постановка Театра музыкальной

¹¹ Корсаков, как всегда, энергично правил текст оригинала, и в 1933 году клавир заново издали в редакции П. Ламма, придерживающейся автографа.

¹² Поскольку тогда, в 1907 году, клавир "Женитьбы" еще не был опубликован, Равель, вероятно, руководствовался лишь слухами о ее оригинальнейших принципах, которым, как ему казалось, следовал сам.

драмы обнаружила уязвимость сочинения с точки зрения собственно театральной, оперной. Тут заметно переключаются критические размышления Б. Асафьева и горячего апологета оперы В. Каратыгина.

«Слушать „Женитьбу“ предпочтительнее в условиях камерного исполнения с фортепиано. Это — не оперная музыка; ее детальность, мозаичность и неколоритность (в смысле неяркости) не выносит условий большой сцены и гулкого оркестрового звучания», — заявляет Асафьев в рецензии 1917 года за подписью Игорь Глебов (Асафьев, 1954в; 276). Каратыгин тоже разочарован этим спектаклем, но осмотрительно и вдумчиво аргументирует свою критику. Его не удовлетворило, прежде всего, отсутствие “отчетливой и детально проведенной связи между звуком, словом и жестом, ритмом музыкальным и ритмом пластическим, рисунком мелодии и характером каждого мелкого штриха драматической игры — все удивительное остроумие музыки Мусоргского сводится на нет. Выходит нечто нудное, рассудочное. Однако в большом театре, при полной театральной обстановке, при наличии оркестра, возможна ли такая детализация игры? Театр — не эстрада камерного концерта. Сцена требует широких мазков, известного обобщения линий и красок.. Очевидно, надо найти какой-то весьма интимный план всего представления, как-то на момент приблизить существо театра к концертной эстраде” (Каратыгин, 1965; 233). Подобное сближение реализовалось, когда “Женитьба” прозвучала на вечере журнала “Музыкальный современник” в режиссуре Мейерхольда, под рояль, партию которого вел Каратыгин (24 февраля 1917 года, Петроград, зал Петровского училища). Смелая затея побеспокоить знаменитого маэстро ради скромного, полуконцертного и притом одноразового исполнения, да еще в момент, когда он был по горло занят выпуском нескольких ответственных премьер в Александринском театре (в том числе прославленного спектакля “Маскарад”), “Каменного гостя” плюс начало репетиций прокофьевского “Игрока” — в Мариинском, конечно, принадлежала Каратыгину. А Мейерхольд понял, что Мусоргский шагнул в будущее оперного искусства куда дальше Даргомыжского

и неизменно сравнивал "Женитьбу" с "Игроком". Но время было тревожное, пресса не обратила внимания на этот интересный опыт, известно лишь, что Каратыгин "высоко оценил мейерхольдовскую режиссуру" (Гликман, 1989; 243).

Идея поиска "интимного плана" была верной и глубоко перспективной. За последние десятилетия "Женитьба" завоевала довольно прочное положение в репертуаре скромных консерваторских студий, где ее почти без декораций (и без оркестра) весело и азартно исполняют молодые певцы-актеры. На студийных подмостках "Женитьбе" гарантирован успех, а также и немалая "воспитательная" польза, — ведь она дает благодарнейший игровой материал, помогает выработать обостренную чуткость актерского внимания к каждому такту, каждой ноте звучащей музыки.

Рост популярности "Женитьбы" не случайно совпал с подъемом жанра камерной оперы в нашей стране и за рубежом. Такие оперы обычно рассчитаны на концертное либо полуконцертное исполнение и привлекают аудитории навык вслушивания, не рассеиваемого избытком зрелищных театральных аксессуаров. Но еще значительно, конечно, роль "продолжателей" дела Мусоргского, которых некогда напроорочил Стасов: радиус влияния этого суховатого, аскетичного по языку "этюда для камерной пробы" крайне широк, они ясно угадываются в творчестве наших гениальных современников — Прокофьева (особенно в "Игроке"), Шостаковича ("Нос") и ряда более молодых мастеров, например Р. Щедрина, С. Слонимского.

Подготовив великолепную вокальную декламацию, свободу форм и смелость гармоний "Бориса Годунова", "Женитьба" оплодотворила искусство многих композиторов, чтобы через голову нескольких поколений воскреснуть и обрести соответствующий ее специфике ключ сценического решения.

Глава VI

”Борис Годунов”

Годы создания ”Бориса” были годами напряженнейшего труда — и едва ли не счастливейшими в биографии Мусоргского, художника и человека. Никогда он не работал с такой предельной сосредоточенностью, вопреки своему обыкновению не отвлекаясь на какие-либо иные, даже мелкие вещи, избегая выходов в свет, визитов (разве только для показа коллегам готовых кусков оперы), почти никому не писал писем. Но добровольное отшельничество было ему в эту пору необходимым, а условия, в которых он оказался, на редкость благоприятными.

Напомним: с августа 1868 по июнь 1871 года Мусоргский, постоянно испытывавший страстную потребность в теплоте, ласке, созвучии духовных интересов, окружен уютom домашнего очага высокоинтеллигентной семьи Опочининых, где его любили как родного, ценили его талант и берегли покой; около года, с осени 1871-го, квартирует вдвоем с ”милым Корсинькой”, к обоюдной радости и пользе обмениваясь думами, планами и свежеспеченными плодами творчества. В июне женитьба Николая Андреевича прервала эту дружескую идиллию, однако вторая редакция ”Бориса” была уже фактически закончена (партитура Сцены под Кромами датирована 23 июля). Если бы ”Хованщина” сочинялась в обстановке, подобной ”Борису”, и если бы здоровье композитора не было надломлено в результате непосильных для его хрупкой, ранимой нервной организации волнений, разочарований и травм, связанных с борьбой вокруг премье-

ры "Бориса", возможно, он сумел бы довольно быстро завершить и "Хованщину"...

Литература о "Борисе" огромна, непрерывно пополняется и, пожалуй, превышает общий объем написанного о всех прочих сочинениях Мусоргского. Ведь за "Борисом" давно утвердилась репутация бессмертного шедевра. Еще в 1923 году крупный французский композитор Поль Дюка сказал, что эта опера есть "самое гениальное, самое человеческое, самое всемирное и вместе с тем самое национальное творение русского музыкального искусства" (Дюка, 1972; 328). Но и теперь исследователи обнаруживают в ней все новые и новые ошеломляющие художественные находки.

Однако наличие двух авторских редакций, кроме ряда разрозненных фрагментов — специалисты-текстологи насчитывают шесть вариантов второй редакции! — не говоря уже о популярной, "канонической" редакции Римского-Корсакова и той, что на рубеже 40-х годов создал Дмитрий Шостакович, провоцируют неутихающие дискуссии среди музыковедов и театральных деятелей. Которую предпочесть? В XIX веке такой вопрос не возникал, сгладившая "корявости" оригинала корсаковская версия казалась бесспорной, но в XX столетии он обрел немалую остроту. Морис Равель, рецензируя спектакль Гранд Опера 1913 года, возмущался: "...Когда же мы наконец увидим гениальное и несчастное произведение представленным в форме, более близкой к его первоначальной редакции?" (Равель, 1972; 374).

Кропотливый сбор неопубликованных автографов и подготовку сводного издания, очищенного от искажений, осуществил П. А. Ламм (на это издание 1928 года мы и будем ссылаться при разборе оперы), а Б. В. Асафьев напечатал ряд статей, аргументируя необходимость воскрешения авторской партитуры; в 1928 году ленинградский театр имени Кирова ее поставил, включив ранее ни разу не звучавшую картину у Василия Блаженного. Открытие авторского "Бориса" явилось сенсационным событием, хотя и натолкнулось на протесты поклонников академически безукоризненной, мастерской обработки Корсакова. "Настоящий", не отретушированный Мусорг-

ский тогда, казалось бы, одержал победу¹. Увы, на практике отечественные театры и ныне нередко предпочитают корсаковскую версию либо произвольные контаминации вместо того, чтобы взять одну из авторских, воспользовавшись изданием Ламма или позднейшим (1975), уточненным изданием Дэвида Ллойд Джонса. Болезненность этой проблемы наглядно иллюстрирует сценическая судьба оперы, которой мы коснемся в конце книги.

“Борис Годунов” ознаменовал реформу оперного жанра, по размаху новаторства и нравственно-философской глубине не уступающую вагнеровской, а для отечественной культуры и гораздо более перспективную. Правда, в отличие от Вагнера, Мусоргский не узнал громкой мировой славы, не увидел продолжения своей реформы.

До “Бориса” ни русская, ни западноевропейская опера не покушалась столь пристально анализировать внутренний мир человека, притом реальной исторической личности, из драмы любви, разлуки, ревности или соперничества не превращалась в подлинно психологическую драму. Образ мудрого, искренне озабоченного судьбами государства царя, сурового и гневливого, но способного трогательно нежно любить своих детей, царя, который взошел на трон ценой кровавого преступления и терзаем лютыми муками совести, — эталон психологизма, вряд ли превзойденный и в XX веке. Хор, обычно служивший прежде всего фоном событий и, как правило, выступавший нерасчлененной массой, стал активным участником действия, мотивируя переживания центрального героя, причем масса впервые распалась на отдельные фигуры и социальные группы. Линии психологическая, эпико-трагедийная и жанровая, бытописательная тесно переплетены и прослоены комедийно-юмористическими сценками, опять-таки неотъемлемо вплетенными в развитие основного конфликта.

¹ “Я в восторге от оркестра Мусорянина — не со всем соглашаешься, но все до последней ноты его собственное, неотъемлемое и неповторимое. Поражаешься, как спаяна оркестровая жизнь с происходящим на сцене”, — писал жене молодой В. Шебалин 15 февраля 1928 года (Шебалин, 1975; 107).

Например, чисто бытовая, избыточная сочным юмором картина Корчмы исподволь пронизана лихорадочной тревогой Григория Отрепьева; Юродивый, олицетворение христианской кротости, смирения, мудрого пророческого дара и скорби народной, выбегает в сопровождении ватаги озорных мальчишек, которые безжалостно дразнят и обижают его; за унылым подневольным плачем коленапреклонного хора "На кого ты нас покидаешь, отец наш" следует потешная перебранка сварливых баб; за глубокомысленно-скорбным ариозо Щелкалова ("Неумолим боярин") и шествием нищих слепцов — эпизод комического недоумения толпы, реплики простоватого парня Митюхи и истово солидных мужиков, которые подсказывают ему слова "божьих людей", калик; за свирепым окриком Пристава — равнодушное "А нам-то что? Велят завывать, завоем и в Кремле". Такой "стереофонии", постоянной вибрации контрастов и необыкновенной жизненной достоверности оперное искусство еще не достигало. Польский акт второй редакции дополнительно усложнил жанровую структуру произведения линией лирико-романтической, а музыкальный язык — включением инонационального пласта ритмоинтонаций.

Конечно, новаторство драматургии оперы во многом обязано Пушкину. Концепция и форма пушкинской трагедии смело нарушали общепринятые нормативы — недаром ее показ почти полвека находился под цензурным запретом, официально снятым лишь в 1866 году. Премьера (Петербург, Александринский театр), изуродованная варварскими купюрами, состоялась в сентябре 1870 года, однако и тогда и позже трагедия эта слыла несценичной, театрально невыигрышной и потому редко появлялась в репертуаре².

Посмотрим, как комментировал свое творение Пушкин. "Твердо уверенный, что устарелые формы нашего

² «Историкам русской сцены неведомы удачные постановки пушкинского „Бориса Годунова“. В том, что трагедия эта гениальная, великая, не сомневался, кажется, никто. Но найти театральное решение, обладающее хотя бы малой толикой того воздействия, какое пьеса производит при чтении, режиссерам не удавалось» (Рудницкий, 1990; 418).

театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира и принес ему в жертву два классических единства, едва сохранив последнее” (то есть единство времени. — М. С.)³.

”По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не гоняясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п. Стиль трагедии — смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых ... Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги; но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит романтическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер. У Карамзина он лишь бегло очерчен, но, конечно, это была странная красавица; у нее была только одна страсть — честолюбие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе представить. ... Она волнует меня, как страсть”⁴.

Итак, Пушкин намеренно воспроизвел принципы строения шекспировских исторических хроник: множество сцен, в большинстве случаев коротких и постоянно переносимых с места на место, множество действующих лиц, которым зачастую поручены одна-две фразы и характеры которых лишь косвенно намечены ситуационной функцией, разветвленная фабульная канва. Но все это сугубо нежелательно для оперы! Оперное либретто требует максимальной компактности фабулы, экономии и ясности сюжетных ходов, рельефности характеров, иначе говоря, серьезная переделка первоисточника была неизбежной. Мусоргский так и поступил, решительно сократив число сцен и эпизодических персонажей. Он почти полностью отбросил тугой, запутанный клубок боярских

³ Письмо к издателю ”Московского вестника” (Пушкин, 1949; 1301).

⁴ Наброски Предисловия к ”Борису Годунову” (Пушкин, 1949; 1318).

Кстати, пушкинская Марина наотрез отказывается слушать любовные речи Самозванца (открывшего ей свою тайну), пока он не займет московский трон; то есть в трагедии не было повода дивному лирическому дуэту финала картины У фонтана.

интриг, чтобы сконцентрировать внимание на душевной драме царя и его роковом конфликте с народом. Новая, небывало ответственная роль народа и определила ряд композиционно-драматургических и языково-стилистических особенностей "Бориса".

Мы уже знаем, что большинство рецензентов — проницательнее большинства был, как ни странно, музыкант враждебного кучкистам лагеря, Герман Ларош — ругало Мусоргского-либреттиста. Упрекали его в "искажении" Пушкина, замене великолепных текстов своими, плохими или посредственными; Кюи объявил, будто бы "в целом либретто не выдерживает критики", а тексты композитора "подчас безвкусны". Нет, Мусоргский подошел к Пушкину с глубочайшим пиететом и литературным тактом. Драматургически необходимые сокращения, перепланировка, объединение фрагментов текста разных сцен осуществлены виртуозно, экспрессия нередко заострена междометиями, словоповторениями и паузами, но везде, где это было возможным без ущерба для выразительности и психологической меткости музыкальной декламации, в неприкосновенности сохранен чеканный, будто из бронзы литой пушкинский белый стих. А вот имевшиеся в трагедии участки "низкой", "площадной" лексики композитор и впрямь подверг довольно энергичной правке — подверг ради воссоздания живого, подлинного простонародного говора.

Например, изложенный пятистопным ямбом диалог "О чем там плачут?" — "А как нам знать? то ведают бояре. Не нам чета" превратился в сочную диалектно-жаргонную прозу: "Митюх, а Митюх, чего орем?" — "Вона, почем я знаю!" Переключка баб, сменяемая шумной скандальной ссорой ("Ой, лихонько! Голубка, соседка, не припасла ль водицы?" — "Вишь, боярыня какая! Орала пуще всех, сама б и припасала" и т. д.), выросла из лаконичного упоминания бабы, которая бросает ребенка оземь, чтобы громче плакал. Совсем не было здесь у Пушкина и Пристава, в опере фигуры настолько важной и колоритной, что, помимо ярко характеристических реплик ("Эй, вы, баранье стадо! Аль оглохли!" и т. п.), он наделен и выпуклым сквозным оркестровым

лейтмотивом. Этот простонародный язык, для оперного театра, всегда консервативного по сравнению с драматическим, дотоле невиданный, надо думать, коробил эстетов и академистов, хотя с оперной сцены слова, как известно, слабо доносятся в публику. Но самые сердитые возражения возбудили речитативы. В действительности Мусоргский отнюдь не довольствуется жесткой, сухой формульностью традиционного речитатива, и термин "речитатив" сильно огрубляет, схематизирует суть явления. Однако оппонентов не смущали подобные тонкости.

"Вместо певучих, мелодических фраз... дубовые, деревяннейшие речитативы" — аноним о монологе Бориса из II акта; "рубленный речитатив без музыкального содержания" — Цезарь Кюи о картине в келье Пимена, по ходу описания почти всех картин упорно повторяя эпитеты "рубленный", "немелодичный", "бессодержательный". Мнение Кюи, авторитетного критика, а к тому же члена Могучей кучки, бойко подхватили некоторые другие рецензенты. Любопытно, кстати, что и по данному пункту наиболее пронизательным оказался Ларош — очевидно, благодаря счастливому сочетанию ума и эрудиции теоретика с композиторским чутьем. Столь фундаментальными познаниями, интуицией, порой и объективностью суждения Цезарь Антонович не обладал.

Многое в новой опере Ларош категорически не приемлет: "крайний реализм" направления, "дефекты техники", злоупотребление диссонансами и т. п., но уверенно констатирует "талант к речитативу". "Речитатив г. Мусоргского — верх либерализма: нет условной формы, нет ни мелодического, ни гармонического, ни ритмического закона, который стеснял бы или останавливал его в деле передачи акцентов простой речи акцентами музыкальными. ...В его способе иллюстрировать повышение и понижение человеческого голоса, остановки, запинки и скороговорки видна несомненная наблюдательность, виден человек, умевший подмечать, как говорят люди, и одаренный чуткостью, которая угадывает специальный акцент минуты и индивидуальный акцент

лица”⁵. Сказано очень хорошо и очень точно — в “Борисе Годунове” Мусоргскому удалось решить труднейшую проблему индивидуальной характерности речитатива. Он выдвинул ее перед собой еще в “Женитьбе”, но тогда избрал путь утрировки гротескно угловатых интонаций, равно непригодный для психологической и для народной драмы.

Эта область завоеваний Мусоргского была по достоинству оценена лишь веком позднее. Клод Дебюсси, восторгаясь чудом тончайшей и правдивейшей вокальной декламации русского композитора, утверждал, что его собственный шедевр, опера “Пеллеас и Мелизанда” (завершена в 1902 году), навеян знакомством с “Борисом Годуновым”. В XX веке постепенно менялось толкование понятия речитатив, размывалась прежде ясная грань речитатива и кантилены. И пионером этого процесса был Мусоргский.

Сфера “высокого стиля” — монологи Бориса, Пимена, партии Шелкалова и Шуйского, пылкие любовные признания Самозванца — насыщается элементами “говорными”, хотя построена преимущественно на сплаве элементов кантиленных, песенных и ариозно-декламационных. А сфера “низкая” — реплики персонажей из толпы в массовых народных сценах, партии Варлаама и Мисаила, Пристава, Корчмарки — в изобилии впитывает обороты песенные, получая специфически определенные жанровые наклоны, соответствующие “акценту минуты и индивидуальному акценту лица”. Например, интонации разбитной песни хозяйки корчмы (слова — фольклорная цитата, музыка Мусоргского в народном духе) просачиваются за пределы песни о селезне, “интонация-осколок” кокетливо-угодливым жестом довершает ее торопливый ответ: “Как не быть, отцы мои” — на вопрос

⁵ Ларош Г. А. Мыслящий реалист в русской опере / Газета “Голос”, 13 февр. 1874 года. Цит. по: Труды и дни, 1963; 369.

В 20-е годы молодой советский исследователь В. М. Беляев уже не видит в “Борисе” речитативов, как таковых; их место заняла, считает он, “проникновенная музыкальная речь, основы построения которой очень далеки от формальных принципов, на которых зиждется построение оперного речитатива обычного типа” (Беляев, 1972; 25).

Варлаама: "Нет ли вина?" (Ширинян, 1981; 124). Реплика хориста-корифея "Царя на Руси хотим поставить" — некий "шлейф", отражение хора "На кого ты нас покидаешь", его ниспадающей с тоники на доминанту f-moll кварты; когда в картине у собора Василия Блаженного Митюха рассказывает, как в храме пропели "Вечную память" царевичу Димитрию, он имитирует мелодию всем знакомой зауспокойной молитвы. Но тут мы уже переходим к проблеме функций фольклорного пласта и методов работы с ним Мусоргского, которые далее затронем особо.

Структура пушкинской трагедии — рассредоточенная, как бы разбегающаяся, скрепляет ее логика сюжета, исторической последовательности событий и движение авторской мысли, порою недоговоренной, спрятанной в подтексте, между строк. Опера имеет ясно выраженные драматургические "узлы", зоны нагнетания, подъема и разрядки, временного отстранения.

В первой редакции противостояние народа и царя кульминировало в картине подле собора Василия Блаженного, а внутренняя, тайная драма Бориса устремлена к двум пикам — сцене галлюцинаций (Терем) и завершающей всю оперу сцене смерти (Грановитая палата). Во второй редакции кульминационная роль отдана картине Кром, в коду которой перенесена песня Юродивого, чем несколько приглушена, ослаблена развязка драмы героя. Быть может, именно сдвиг центра тяжести и вызванные добавлением монументальных Кром и польского акта многочисленные купюры (прежде всего купюра столь существенного звена конфликта, как картина у храма Василия Блаженного) побудили Мусоргского компенсировать эту потерю расширением и углублением партии Бориса и картины Терема в целом. Композитор-драматург, гениальный психолог, видимо, не хотел допустить, чтобы чересчур пострадало развитие линии психологической. Дополнительно укрупнив ее, он сообщил ступенчатость нагнетанию трагизма благодаря контрастными вторжениям тормозящих, оттеняющих эпизодов: рассказа Феодора о попиньке (пленившего Петра Ильича Чайковского теплым, ласковым лиризмом), песни Мамки, игры в хлест. Этих бытовых, лирических и юмори-

стических эпизодов у Пушкина не было и бытовой фон вообще был чрезвычайно скуп.

Пушкин обрисовал народ сочувственно, со смесью любви, симпатии и мягкой иронии, но обрисовал беглыми, разрозненными штрихами, и трактовка народа как якобы главного действующего лица пушкинской трагедии, принятая когда-то в советских школьных курсах литературы, была неуклюже политизированной натяжкой. Ведь только в сцене "Площадь перед собором в Москве" толпа вслух осуждает распоряжение властей петь вечную память царевичу Димитрию — царевич жив! Знаменитая финальная ремарка "народ безмолвствует" намекает на протест, но глухой, пассивный, если угодно и враждебность, но направленную тут не на царя-преступника: люди потрясены гнусным коварством бояр, объявивших о явно мнимом "самоубийстве" семьи Годунова.

С оперой Мусоргского не без оснований срослось понятие "народная музыкальная драма", которое сделалось своего рода жанроопределяющим, хотя оно внесено Н. Римским-Корсаковым в клавир 1896 года, а сам автор назовет так лишь "Хованщину"⁶. Посвящая "Бориса" друзьям, он написал: "Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей" (Мусоргский, 1971; 326. Разрядка моя. — М. С.). Этот тезис более полувека формировал восприятие и толкование концепции оперы советскими исследователями и театрами. Попробуем его слегка пересмотреть, вооружившись долей трезвого скепсиса.

"Единой идеей"? Толпа, согнанная молитвь Годунова взойти на царский трон, и та, что славит его коронавание, голодная, стонущая: "Хлеба! Хлеба!", — и яростная, буйно клокочущая в картине Кром, одержимы совсем не одинаковыми "идеями", да и складывается масса из ряда индивидуализированных типажей; под Кромами она слилась в единый поток, лавину, но сплотил ее стихийный взрыв, разгул страстей. Значит, громкий тезис композитора не учитывал его собственных оригинальнейших новаторских завоеваний: многоаспектность, полиперсона-

⁶ Первую редакцию Мусоргский озаглавил "музыкальное представление в 4-х частях", клавир 1874 года — просто "опера".

лизм, внутреннюю сложность образа. В гликинском "Сусанине" образ народа идеализирован и героизирован, внутренне монолитен, монолитность преобладала и в народных хоровых сценах Римского-Корсакова ("Псковитянка"), Бородина. Кстати, ревнители "социалистического реализма" усердно рекомендовали подобный же принцип советским композиторам. Характерно, что и Б. Асафьев в конце 30-х годов противопоставляет "пессимиста" Мусоргского солнечному оптимизму Бородина, который своим "Князем Игорем" воплотил "основополагающую" для русской исторической оперы идею созидания национальной государственности. А Мусоргский "снимает с народа вуаль поэтизации и идеализации, отбрасывает традицию его изображения неделимой массой" (Степанова, 1990; 52). Народ мерещился ему неподкрашенный и без сусального...

Показ народного бунта на придворной императорской сцене был затеей довольно рискованной, и вписанная в партитуру Кром — только здесь! — ремарка "Бродяги" могла немного успокоить бдительное око цензуры. Но, конечно, композитором руководили отнюдь не тактические соображения; задолго до премьеры, в сентябре 1871 года он, ликуя, сообщает Стасову: "Обдумывается бродяжная: (новость и новость) из новостей новость — ужасно приятно" (Письма, 1984; 119). Между прочим, в кругах "народознатцев" и близких к ним оппозиционных режиму деятелей, таких, как талантливый историк Афанасий Шапов, видный исследователь народного быта литератор Петр Якушкин, этнографы-фольклористы Иван Худяков, Иван Прыжов, словцо "бродяги" употреблялось вовсе вне брезгливо-уничижительного оттенка. Оно охватывало пеструю массу деклассированной городской бедноты, кабацкой голи и беглых крепостных крестьян, уцелевших в годы кровавых репрессий Ивана Грозного, когда вместе с казнью опального владельца опричники истребляли и население принадлежавших ему деревень⁷.

⁷ "Нищие на святой Руси" Прыжова опубликованы в 1862 году, его же "История кабаков в России" — в 1868 году, то есть вполне вероятно, были известны композитору, сочинявшему "Бориса".

В период царствования Бориса Годунова случился катастрофический трехлетний неурожай. Царь старался облегчить участь бесприютного, голодающего люда. "Я отворил им житницы, я злато рассыпал им, я им сыскал работы", — не хвалясь говорит пушкинский Борис. Однако, по рассказу Ключевского, "хлебная спекуляция мешала эффективности его действий... многие расчетливые господа просто прогоняли со двора своих холопов, чтобы не кормить их, но не давали им отпускных, чтобы после воротить их в неволю. Брошенные на произвол судьбы среди всеобщей паники, холопы принимались воровать и грабить... в то время нищих было без числа..." (Ключевский, 1990; 80—84).

В отличие от Глинки, Корсакова, Бородина, Мусоргский, подобно Гоголю и Достоевскому, питал жгучий интерес к темным, уродливым сторонам жизни. Звучный его лозунговый тезис запечатлел скорее святое для него идеально-абстрактное понятие народ (отнюдь не тождественное феномену толпы, тем более толпы, обуянной недобрыми, агрессивными эмоциями!), нежели реальное содержание того образа народа, который действует в его опере. Безошибочный инстинкт художника воспрепятствовал какой-либо тенденциозности и народ предстал со всеми своими добродетелями и грехами: прозорливым и ребячески наивным, мудрым и невежественным, кротким и способным на вакханалию слепой ярости.

Ювелирная работа Мусоргского над текстом пушкинской трагедии, помимо литературно-стилистического чутья, свидетельствует о мощи анализирующего и обобщающего интеллекта. Но если интеллект — хороший поводырь для построения музыкальных форм, придерживающихся традиционных моделей, то Мусоргскому, который сознательно избегал "предвзятых схем", искал совершенно свежие интонации и формы, вдобавок точно фиксирующие "режиссерское" видение каждой театральной мизансцены, надо было мобилизовать свою интуицию, руководствоваться вдохновенными догадками, минутами озарения. В его натуре эмоциональное начало перевешивало рациональное, и расход творческой энергии, напряжение умственных и душевных сил должны

были быть особенно велики. Вероятно, этим отчасти объясняется и нервный срыв, острые симптомы которого проявились летом 1873 года⁸.

Мусоргский следует лаконичным "музыкальным" указаниям Пушкина, хотя, реализуя таковые, предоставляет музыке необходимый простор. «Нередко намек или краткое упоминание из пушкинской трагедии дает толчок поэтическому воображению композитора и выливается в целую сценку определенного народно-жанрового характера. Так, например, два пушкинских стиха плача народного из сцены на Девичьем поле („Ах, смилуйся, отец наш! Властвуй нами! Будь наш отец, наш царь!“) превратились у Мусоргского в развернутый эпизод почти обрядового значения: „На кого ты нас покидаешь, отец наш! Ах, на кого ты оставляешь, кормилец!.. Смилуйся! Смилуйся!“ . Слова ариозо Щелкалова „С иконами Владимирской, Донской, воздвигнется“ развернуты Мусоргским в текст хора калик перехожих, наподобие духовного стиха» (Пекелис, 1972; 17). Четверостишие Юродивого "Месяц едет, Котенок плачет, Юродивый, вставай, Богу помолися" сперва расширено новым четверостишием, а далее превращается в горестное пророчество о судьбах Руси, текст которого написан самим композитором.

Пушкиным задана и музыка, сопровождающая сцену попойки монахов. Согласно пушкинским ремаркам: «*Монахи пьют, Варлаам затягивает песню: „Как во городе было во Казани“*», чуть ниже Варлаам «*пьет и поет: „Молодой чернец постригся“*». Пушкин, видимо, назвал популярные, в народе всем знакомые песни. ("Что же ты не подтягиваешь", — говорит Варлаам Григорию.) Однако при попытке обнаружить их фольклорные прототипы возникли недоразумения, и М. Пекелис специально останавливается на этом вопросе.

Дело в том, что широко распространенная, опубликованная многими сборниками, включая Львова—Прача, игровая, хороводная песня о молодом чернце,

⁸ Тревожный сигнал — письмо Д. В. Стасова от июня 1873 года: "Мусоргский сам говорил Володе на днях, что он чувствовал в Троицу припадки сумасшествия... Вот-то несчастье, если это случится" (цит. по: Труды и дни, 1963; 296).

которому "захотелось погуляти", начинается словами "Как во городе было во Казани", и слова эти повторяются в качестве рефрена. Литературовед Г. Винокур, комментируя "Бориса Годунова" в Восьмом томе академического издания сочинений Пушкина, утверждает, что Пушкин имел в виду именно ее.

По предположению М. Пекелиса, Стасов, помогавший Мусоргскому отыскать подходящую песню для Варлаама, песни о чернице не знал, зато в сборнике Худякова (1860) нашел словесный текст исторической песни про Казань, который и был использован в опере.

Но такого рода прямых указаний в трагедии больше нет, а Мусоргский рассыпает фольклорные цитаты и квазицитаты и там, где они обжиты русской оперной традицией (разновидности свадебных, обрядовых, игровых песен), и в случаях неординарных, причем во второй редакции цитат стало еще гораздо больше. Сам по себе этот факт не удивителен, в 60—70-е годы горячий интерес к фольклору, подогретый множеством публикаций, которые сделали доступными жанровые ветви народного искусства, ранее почти неизвестные даже профессионалам (например, бурлацкие, разбойничьи песни, старинные северные былины), в той или иной мере увлек едва ли не всех выдающихся русских композиторов, в том числе Серова, Рубинштейна и Чайковского, а в балакиревском кружке был важным пунктом эстетической программы. Тем не менее ни в одной другой опере, ровеснице "Бориса" фольклор не занял столь драматургически и языково-стилистически ответственного места и не преломлялся столь непринужденно.

Цепкая слуховая память Мусоргского хранила огромный запас напевов, который он не переставал пополнять, черпая в опубликованных сборниках, у знакомых музыкантов, путешественников, этнографов, народных певцов. Скажем, песню "То не ястреб совыкался со кукушкою" (в картине под Кромами — эпизод глумления над боярином Хрущевым) Балакирев записал от П. Якушкина, а Модест Петрович воспроизвел эту балакиревскую запись; "Солнце, луна померкнули" — вольный вариант былины "Жил Святослав девяносто лет",

записанной Мусоргским с голоса Олонецкого сказителя Т. Рябинина. Пожалуй, Мусоргский больше дорожит неприкосновенностью словесных текстов, чем мелодий, которые нередко сочиняет к ним сам, но так, что они почти неотличимы от фольклорных. Примеры — хор "Расходилась, разгулялась удаль молодецкая" (текст композитору сообщил плодовитый автор исторических романов Д. Мордовцев), песня Шинкарки о сизом селезне. Порою жанр оригинала круто переосмысливается соответственно новому предназначению: лирическая "То не ястреб" превратилась в злобно-издевательскую (ремарка *fugioso*, то есть бешено, яростно)⁹, свадебная "Звонили звоны" — в сонное, спотыкающееся бормотание пьяного Варлаама "Как едет ён", древняя, истово-сдержанная былина в устах Варлаама и Мисаила под Кромами зазвучала "подобно боевому гимну, призыву к восстанию" (Головинский, 1994; 41).

Свобода, непринужденность и убедительность этих жанровых "модуляций" обеспечены абсолютно органичным ощущением закономерностей народной песни — структурных, ладоинтонационных, ритмосинтаксических. Используя коренные, так называемые первичные жанровые признаки, Мусоргский находит гибкие, разнообразные методы конструирования песенных номеров и их включения в ткань сцены. Ведь многие песенные жанры тяготеют к элементарным формам, простейшей повторности куплетов, следовательно, потенциально несут оперной сцене опасность статики. Но в "Борисе" сравнительно элементарно построен лишь коронационный хор ("Уж как на небе солнышку слава! Слава"). В хоре "На кого ты нас покидаешь, отец наш" налицо непрерывное развитие, динамичное чередование возгласов разных групп голосов, смена покорной мольбы настойчивым, требовательным воплем-рыданием; вторая половина хора, отделенная от первой диалогом-переключкой и окриками Пристава, звучит на полтона выше, *fortissimo*

⁹ Г. Головинский полагает, что полярное переосмысление песни "То не ястреб" (текст которой вольно изменен Мусоргским) навеяно сюжетом оригинала — кровавая месть оскорбленной девушки (Головинский, 1994; 58).

вместо forte (ремарка "во всю мочь"), завывания "а-а-а" до предела удлинены. Буйная хоровая песня "Расходилась, разгулялась удаль молодецкая" складывается из нескольких контрастных частей и, развертываясь будто стальная пружина, накапливает неукротимую энергию, чтобы с восклицанием "Смерть Борису! Цареубийце смерть!" внезапно вонзиться в монотонный латинский псалом иезуитов ("Словно волки воют", — говорит народ).

Показательный случай — две песни Варлаама в картине Корчмы. Песня про Казань, ситуационно примыкающая к категории оперных застольных, а по форме близкая типу "глинкинских вариаций", начало которым положила баллада Финна из "Руслана и Людмилы", великолепно характеризует богатырскую натуру и огненный темперамент, скрытые в беглом пьянчуге-монахе. Но это и красочное повествование, ожившие страницы истории. Хотя грубовато-топорные контуры мелодии, квинтовые интонации-жесты и упрямые акценты на II низкой, фригийской ступени везде почти идентичны, каждая вариация дает новый поворот событий и новые живописно-изобразительные детали. Событийность активизировала тональный план, необычно подвижный для песенного номера: структура двух пар периодичностей с замыканием — а а b b воплощена малотерцовым соотношением тональностей *fis-moll* — *es-moll*, а замыкание неожиданно отклоняется в *As-dur*.

Когда речь идет о том, как "царь подходом подходил да под Казань городок", ритмические длительности дробятся, движение ускоряется, становится вкрадчивым, будто пританцовывающим, а когда "грозный царь закручинился" — опять тормозится, в аккомпанементе возникают печальные хроматизмы; в эпизоде "задымилась свечка воску ярого" оркестр окутывают тихие "дымные" трели и пассажи, затем крещендируют веерообразно раступающиеся гаммы и аккорды ("с порохом-то бочка закружилась"), следует оглушительно громкий удар, взрыв бочки — и жалобные вопли "злых татаровей", которых полегло здесь "сорок тысячей и три тысячи". Песня эта — блистательно яркий, законченный номер, со-

стоящий из вереницы контрастных, театрально выпуклых сценок. Любопытны, кстати, некие черты родства могучих оргиастических образов песни про Казань и хора "Расходилась, разгулялась": тождество начальных звуков, опоры на квинту тональности *fis-moll*, упругий бросок мелодии вверх, словно решительный взмах руки (топора?):

69a *Allegro giusto e con forza*

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 69a, в жанре *Allegro giusto e con forza*. Он состоит из вокальной партии (верхняя часть) и фортепианного сопровождения (нижняя часть). Вокальная партия начинается с динамического обозначения *f* и содержит текст: "Как во го-раде бы-ло во Каза-ни,". Фортепианное сопровождение начинается с динамического обозначения *mf* и включает в себя ритмический рисунок на правой руке и аккордовую поддержку на левой руке.

б [Vivo]

Музыкальный фрагмент, обозначенный как б, в жанре [Vivo]. Он представлен в виде вокальной партии на басовом ключе. Динамическое обозначение *f* присутствует в начале. Текст песни: "Рас-хо-ди-лась, раз-гу-ля-лась у-даль мо-ло-дец-ка-я". Мелодия характеризуется четкими ритмическими группировками и направленностью вверх.

Совсем иначе организована песня "Едет ён". Охмелевший Варлаам тянет ее сквозь дремоту, то умолкая и погружаясь в сон, то просыпаясь. Простая узкообъемная вокальная мелодия стабильна, если не считать растягивания, ритмического удлинения слогов, но последовательно расширяются ее ассоциативные связи с происходящим, ее смысловые функции.

Первый куплет "повисает" в дремотной пустоте:

f

Как е-дет ён, - е-дет ён, ён...

ffp

cresc.

dim.

p

Да по-го - ня - ет ён,

ffp

Второй, который, как и прочие, контрапунктирует диалогу Григория Отрепьева и Шинкарки, в основном дополняет внешний образ самого Варлаама — "Шапка на ём торчит как рожон! Весь, ах, весь-то грязен". Третий и четвертый куплеты все более непосредственно характеризуют действие; на словах "Приехал ён, да в дверь тук! тук, да что есть моченьки тук! тук! тук!" стражи порядка стучат в дверь избы. Пятый куплет прерван нетерпеливой репликой Пристава "Вы что за люди?", беглые монахи испуганно вскакивают и заводят свое "Старцы смиренные, иноки честные...". Так простейшая песенная структура вовлекается в процесс нарастания драматизма, а момент вытеснения песни совпадает с переломным моментом картины. Формы Мусоргского всегда естественно произрастают из конкретных сценических ситуаций, конкретных задач, психологического состояния персонажей, не подчиняясь общепотребительным схемам и готовым моделям.

Влияние фольклора, разумеется, не исчерпывается словесными и музыкальными цитатами. Иногда композитор смело синтезирует жанры, допустим, гениально найден сплав плача и колыбельной в песне Юродивого, где мерное "баюкающее" покачивание соединено с горестными "причитальными" малосекундовыми стонами и где скорбная экспрессия усилена сползанием по полутонам вниз, — случай так называемого модального хроматизма Мусоргского, который прямо предвосхищает равноправие всех 12 полутонов, открытое в XX столетии:

71 *Andantino*



Но народнопесенные обороты проникают почти всюду (конечно, кроме польского акта), и некий их концентрат дает оркестровый эпиграф, увертюра "Бориса Годунова". Для протяжной лирической песни — наиболее интонационно богатого жанра народного музыкального творчества — весьма характерен плавный разворот темы, неторопливо осваивающей интервалы терции, кварты и септимы, чтобы вернуться к тонике, характерно настроение задушевной, мужественно-сдержанной грусти¹⁰. Далее тему все плотнее обвивают фугированные

¹⁰ И. Земцовский, еще в 50-е годы посвятивший специальную статью теме вступления, считает ее "зерном" всех основных народных образов оперы, включая лейтмотив Самозванца, "иллюзорно находящегося на стороне народа" (Земцовский, 1959). Думается, последнее объясняется, скорее, чрезвычайной распространенностью попевок данного лейтмотива в русском фольклоре.

подголоски и музыка наполняется суровой энергией; при каждом новом варианном повторении громкость увеличивается на одну градацию, от *pp* до *f*. Выразительнейший этот эпиграф сразу вводит в грозовую атмосферу событий, а в то же время, возможно, навеян и театральной мизансценой — образом народной толпы, стекающейся к стенам Новодевичьего монастыря:



Ряд родственных этой теме, особенно ее начальному звену протяжных песен (в том числе ее аналогов в "Воеводе" Чайковского, Славянской симфонии Рубинштейна) упомянут в книге Г. Головинского, который доказал, что обилие фольклорных аналогий обусловлено емкостью художественного обобщения, тесной связью с закономерностями народного ладового мышления: центральные ладовые опоры — I и IV ступени натурального минора, промежуточная опора — III ступень, причем мимолетное "переистолкование" ступеней в V—I параллельного мажора "и рождает вершинную печально-ниспадающую интонацию" (Головинский, 1994; 91—95).

Проблему фольклорных истоков и связей "Бориса Годунова" (и творчества Мусоргского вообще) изучали и изучают многие исследователи, по ней имеется большая специальная и популярная литература, поэтому здесь мы ограничиваем ее рассмотрение. Напротив, проблема свойств, происхождения и функций хоров церковных и "околоцерковных", т. е. духовного стиха, вплоть до самых последних лет освещалась крайне слабо, поверхностно; считалось, что драматургически они малозначительны, являются фоновыми, оттеняя локальный колорит эпохи и среды. Но, будучи важнейшим слоем национальных культурно-исторических традиций, православные церковные и околоцерковные песнопения для Мусоргского были весьма существенным компонентом, как неотъемлемая часть фундамента народного мировоз-

зрения, как "индикаторы" нравственной оценки поступков и мыслей человека.

Сравнительно "повезло" хору калик переходящих из 1-й картины Пролога оперы, о котором говорится в солидных теоретических статьях и монографиях, хотя говорится мельком и несколько вразнобой. Б. В. Асафьев в работе «Музыкально-драматургическая концепция оперы „Борис Годунов“ Мусоргского» назвал этот хор "религиозно-утешительным", самих же калик — "глашатаями государственной религии" (Асафьев, 1954б; 80 и 87). Г. Хубов утверждает, что в нем показана "мрачная сила, которую пользовались власть имущие для воздействия на сознание обездоленных масс" (Хубов, 1969; 430); однако первая, третья и пятая строфы звучат радостно, звонкими аккордами *As-dug* в высоком регистре, и Хубову пришлось в качестве нотного примера выбрать четвертую строфу, "омраченную" дорийским ладом и басовым регистром:

73 *Moderato non troppo*

Sopr. *pp*

Сла - ва те - бе, творцу все - вышнему, на зем - ли,

Alti *pp*

Узловое положение этого хора в Прологе очевидно, он буквально окольцован мотивами-вестниками и мотивными реминисценциями. Так, ладоинтонационное, ритмическое и фактурное его предвестие проскальзывает у оркестра на словах теноров и басов "Царя на Руси хотим поставить" (2 такта до ц. 12). Закрывающую монолог Щелкалова фразу "и озарит небесным светом Бориса усталый дух!" в оркестре дважды сопровождает попевка, очень близкая хору калик, только в одноименном *es-moll* монолога *Es-dug* (ц. 27). В следующей за хором народной речитативно-диалогической сцене, — к сожалению, сокращенной во второй редакции оперы, —

начальный мотив строфы "Облекайтесь в ризы светлые, грядите царю во сретенье" пытался воспроизвести Митюха, и ему помогали группы голосов из народа, а в обрамляющей всю картину инструментальной коде тот же мотив, перенесенный в *cis-moll*, основную тональность картины, чередуется с заглавной интонацией темы вступления к опере — символа многострадальной Руси. Но и это не все. Когда в картине коронования Борис (ремарка "в восторженном настроении") взывает к памяти своего "державного отца", "праведника" Феодора Иоанновича, на словах "и ниспошли ты мне священное на власть благословенье" — в оркестровую партию проникает косвенная реми н и сценция гармоний того же хора (ход от септаккорда VI ступени через доминанту к тонике и затем субдоминанте).

"Мрачная сила"? Нет, нищенствующих слепцов, калик перехожих, народ искренне почитал как носителей Божьей благодати. Традиции духовного стиха при жизни Мусоргского в народе были стойкими, и Репин рассказывает, что в день празднования крестин его дочери, в октябре 1872 года, Модест Петрович "много припоминал хоров нищих. Он, вероятно, на ярмарках изучал их... все это он сам пел" (Репин, 1989; 170). Личными впечатлениями, надо думать, подсказана и погласица Варлаама и Мисаила "Старцы смиренные, иноки честные"; слова призывающего к бунту дуэта этой пары представляют собой вольный набор мудреных апокалиптических метафор, свойственных жанру духовного стиха.

С немногочисленными собственно церковными песнопениями Мусоргский обращается еще свободнее, чем с фольклором. Краткие хоровые врезки картины Кельи и хор схимы в сцене смерти Бориса модернизированы многоголосной аккордовой фактурой, принятой в русских храмах XVIII—XIX веков (хотя и освеженной плагальными и медиантовыми последовательностями, для XIX века необычными), вместо унисонности, господствовавшей в старину, что, конечно, было ему хорошо известно. Но в "Борисе Годунове" он творит не стилизованный, а обобщенный образ церковной музыки, внятный людям настоящего и любого другого более позднего

времени. Кстати, пожелай композитор соблюсти манеру старинного одноголосия, хоры эти могли показаться чересчур аскетичными, суховаато бесцветными и эффект восприятия аудиторией только снизился бы. Иное дело "Хованщина", где Мусоргский стремился приблизиться к исторической достоверности стиля.

Закулисные монашеские хоры — два из трех добавлены во второй редакции — весьма интересны ассоциативными связями словесных текстов и "подводного" психологического плана действия. Первый, синхронный репликам пробудившегося Григория: "Все тот же сон! ... Неотвязный, проклятый сон", — как бы предостерегает молодого послушника от "бесовских" мечтаний: "Дух лжемудрия лукавый отжени от чад твоих, верящих ти!". Примечательна здесь гармония — частые бестерцовые созвучия, натуральные V и VII ступени минорного лада:



Григорий, измученный "проклятым" сном, просит Пимена благословить его, и следующая хоровая врезка синхронна мягкому, спокойному благословиению, но хор уже определенно намекает на роковую "богооставленность" Отрепьева, скорбит о нем: "Боже, Боже мой, вскую оставил мя!" (ц. 13). Когда Пимен, рассказав Григорию об убийстве царевича Димитрия, говорит: "Он был бы твой ровесник и царствовал", — режиссерская ремарка Мусоргского раскрывает тайный умысел честолюбца: "Григорий при этих словах величественно выпрямляется во весь рост, потом снова с притворным смирением опускается".

Фрагмент третий и последний — "Помилуй нас, Боже, помилуй нас" (ц. 46) — отвечает молитвенному на-

строению Пимена и всей монашеской братии, а вместе с тем оказывается и вехой драматургического перелома. Диссонантные переченья, образуемые сочетанием аккордов хора и басового органного пункта *cis*, заданного ударами монастырского колокола, сообщают явный нюанс тревоги, и едва отшельники умолкли, воцаряется трагический *cis-moll*. Так коротенькие эти хоры выступают неким рупором христианского нравственного императива, комментируют и пророчат события.

Но совсем особый смысл, смысл развязки драмы совести Бориса имеет хор схимы, текст которого, далекий канону ритуала предсмертного пострига царя, скомпанован самим Мусоргским. Задержимся на этом эпизоде, в квадратных скобках курсивом попутно цитируя ремарки композитора.

...Царь прощается с сыном, дает ему последние мудрые советы, торжественно и покаянно молит силы небесные сохранить юного Феодора от зол и бед, от искушений. [*За сценою протяжный удар колокола и погребальный перезвон.*] Гулкий удар колокола сразу же устанавливает основную тональность эпизода — *cis-moll*. Как и тогда, когда впервые заиграли куранты, механически твердящие интервал тритона *g—cis* (Терем, ц. 3), бас интонирует аналогичный тритон *cis—g*, только с многократным укрупнением длительностей, в темном низком регистре и с наложением "колокольных" аккордов в верхнем. Бой курантов еще в сцене галлюцинаций Бориса приобрел жуткий полумистический характер, а новая эта варьированная реминисценция подчеркивает и закрепляет его зловещую суть. Издали, поначалу еле внятно, доносится хор процессии певчих, монахов Чудова монастыря: "Плачьте, плачьте, людие, несть бо жизни в нем... и немы уста его, и не даст ответа, плачьте. Алилуйя!". Борис [*прислушивается*] говорит: "Надгробный вопль, схима... святая схима... в монахи царь идет". Феодор [*сквозь слезы*] пытается успокоить отца, но тот непреклонен: "Нет, нет, сын мой, час мой пробил..." Певчие [*Ближе к сцене*] скандируют: "Ви-жу мла-ден-ца у-ми-ра-ю-ща, и ры-да-ю, и пла-чу, мя-тет-ся, тре-пе-щет он, и к по-мо-щи взы-ва-ет". Напоминание об умирающем мла-

денце потрясло Бориса, и он [*В сильном волнении*] восклицает "Боже! Боже! тяжко мне! ужель греха не замолю!"

Певчие выходят на сцену. Их последние слова — fortissimo, мощными "рублеными" аккордами, звучат суровым, безжалостным приговором: "и нет е-му спасенья"... Борис вскакивает, кричит: "Повремените... я царь еще!" [*Хватается за сердце и падает в кресло*] И будто гласом небесного милосердия в ответ на мольбы царя: "Боже! Смерть! прости меня... простите... простите..." — из глубоких басов оркестра crescendo поднимается лейттема его добрых намерений, чтобы истаять в безоблачно светлом Des-dur. Всевышний простил грешника.

Текст хора содержит ключ к эпизоду схимы: это не то, что реально могло и должно было петься, а то, что мнится затуманенному сознанию агонизирующего Бориса. Иначе говоря, это некое продолжение сцены галлюцинаций (их связь определенно отмечена музыкальной и словесной переключкой с эпизодом курантов: "...час мой пробил"), материализованный внутренний монолог героя — прием, который в середине XX столетия так полюбился кинематографу и театру. (Предугадан был этот прием и в "Пиковой даме" Чайковского — картина в казармах, слуховые галлюцинации Германа.) Ремарки же лишней раз свидетельствуют о театральном, режиссерском складе мышления Мусоргского: "...он всегда воображал перед собою видимый облик, исходя из представления о внутреннем душевном человеке" (Асафьев, 1954а; 148)¹¹.

Вопрос о лейтмотивной системе "Бориса Годунова" довольно сложен. С одной стороны, семантически и, стало быть, обладают потенциями лейтмотивов мельчайшие клетки ткани — интервалы, аккорды, ритмические формулы, оркестровые штрихи, а с другой стороны — традиционно-классическими свойствами лейтмотива (лапидарность, мгновенная узнаваемость, частые повторы на протяжении оперы), в сущности, наделен только лейтмотив-оборотень Димитрия и Самозванца. Гибель

¹¹ Подробнее о решении эпизода схимы см.: Сабина, 1993; 193—196.

малютки царевича, вина Годунова и история Лжедмитрия есть стержень драмы, поэтому он встречается в партиях многих персонажей. "Особенно велика его роль в партии Бориса. Он... приобретает различную выразительную окраску, то глухо и таинственно возникая в низком, мрачном регистре, как грозный намек, ...то превращаясь в жуткий кошмар и беспорядочное мелькание образов больного, расстроенного воображения... Когда эта тема появляется не как характеристика реального самозванца, а как напоминание об убитом царевиче, она дается не полностью — проходит лишь первая фраза, что вызывает чувство незавершенности, тревожного вопроса" (Келдыш, 1947; 156—157).

Первые, чисто оркестровые проведения лейтмотива Дмитрия расположены в картине Кельи, в рассказе Пимена (ц. 36, 40, 42) и "пророчестве" Григория (ц. 49):

75 *Sostenuto*
Fl., Ob.

В картине Корчмы перед нами уже тема Самозванца (ц. 13, 15, 46). В вокальную партию она, омажоренная, впервые проникнет, когда Шуйский, злорадствуя, откроет Борису имя, украденное дерзким претендентом (Терем, 2 такта до ц. 81):

76 *Allargando, quasi adagio*

Ди - ми - три - я во - скрес - ну - а - ш - е - и - мя!

Борис знает, что настоящий царевич мертв. И хотя он истерически выкрикивает: "Кто говорит убийца?"

Убийцы нет! Жив, жив малютка”, — оркестр “опровергает” его слова вариантом, принадлежащим Самозванцу (Грановитая палата, ц. 27).

Обе разновидности многократно повторены в начале сцены у фонтана, кажется, готовые слиться, как сливается тут для окружающих и едва ли не для самого Лжедмитрия его образ с образом сына Иоаннова. Но далее появляется новый, воинственно-маршеобразный вариант: распаленный страстью к Марине и оскорбительными речами Рангони, Самозванец рвется в битву за московский престол; мелодия утратила напевность, огрубела, будто оделась в стальные рыцарские латы. Гневная отповедь: “Лжешь, гордая полячка! Царевич я!” — породила несколько смягченную трансформацию этого варианта — все-таки Самозванец сейчас возражает любимой девушке! — а призыв к народу в картине Кром “За нами, в славный бой!” (ц. 70) сохраняет рисунок, пунктирный ритм и тяжеловесную фактуру “воинственного” варианта темы.

Лжедмитрий постоянно оборачивается разными лицами. Бедный инок, завидующий бурной жизни и бывлым ратным потехам молодого Пимена, растревоженный “проклятым” сном, — и отчаянно смелый авантюрист, который, рискуя головой, пробирается в Литву; баловень польской шляхты, ставка тайной политической интриги Ватикана, галантный кавалер и рыцарь, нетерпеливо рвущийся в поход на Москву; триумфатор на белом коне, который сулит всем, гонимым Годуновым, свою “милость и защиту”... Логически объединить столь разнородные грани характеристики, проложить между ними “мостки” и помогает сквозной, гибко трансформируемый лейтмотив. В предшествующем воинственному призыву обращении к толпе (Кромы) он звучит как прежде, порусски плавно, широко и певуче, но в “победном” *Des-
dig.* Кстати, в трагедии “Царь Борис”, сочинявшейся одновременно с первой редакцией оперы Мусоргского (1868—1869), А. К. Толстой решительно отмечает пушкинско-карамзинскую версию идентичности Гришки Отрепьева и Самозванца, следуя новейшим историческим изысканиям; работа Н. И. Костомарова “Смутное время

Московского государства в начале XVII столетия” и полубеллетристическая книга М. П. Погодина “История в лицах о царе Борисе Феодоровиче Годунове”, опубликованные в 1868 году, доказывали, что имя и фигура ничтожного беглого послушника были некогда выбраны боярами, дабы принизить претендента в глазах народа.

Музыку польского акта в целом отличают нарядный романтический колорит и танцевальность. Лейтжанр Марины — мазурка; грациозный хор девушек, развлекающих свою госпожу, основан на двудольном ритме краковяка, бал в замке Мнишков — бравурный полонез. Правда, партия иезуита Рангони, который велит надменной красавице-аристократке, не брезгуя средствами, соблазнить мнимого царевича, выдержана в неких вненациональных, общеромантических тонах, уснащена традиционными для оперных злодеев ползучими хроматизмами, уменьшенными и увеличенными гармониями. Рецензенты критиковали эту партию за слишком явную близость Мефистофелю Гуно и Каспару из веберовского “Фрейшюца”. Ларош отметил фальшь и ходульность образа Рангони, почти карикатурную переключку с партиями Бертрама и Нелуско Мейербера: те же триоли, те же зловещие басовые раскаты на аккордовых нотах при сходном аккомпанементе. Да и Самозванец тут порой изъясняется наподобие традиционных оперных героев-любовников, гладко и несколько высокопарно. Что же, Мусоргский написал блистательно эффектную женскую партию и дивно красивый любовный дуэт, эффектные театральные выигрышные сцены, где, естественно, не было места его национально самобытнейшему музыкальному языку.

Однако пора наконец приступить к анализу партии Бориса. Колоссальная психологическая нагрузка, процессуальность, “обращенность в самосозерцание” обусловили ее строение в виде цепи монологов, “монодрамы, впаянной в широкое, многоплановое историческое действие” (Ширинян, 1981; 96). Эти конструктивно свободные ариозно-декламационные монологи имеют и чисто индивидуальный тематический материал, и в то же время втягивают в себя тематизм других персонажей — Самозванца, Шуйского, чьи коварно-льстивые интонации еще до выхода боярина звучат в устах Бориса (“Мы рады ви-

деть князя и ждем его беседы” — Терем, ц. 56), отдельные обороты ариозо Щелкалова и даже хора калик.

Борис Мусоргского сложнее, противоречивее и намного человечнее пушкинского. У Пушкина он в Кремлевских палатах, перед боярами и патриархом милостиво соглашается принять бразды правления, ничем не выдавая своих недобрых предчувствий. Да и есть ли они у него? А в опере он появляется на соборной площади, перед народом, со словами: “Скорбит душа! Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце”, — будто наедине с самим собой, не замечая ни торжественной многолюдной процессии, ни приветственных возгласов хора и праздничного малинового перезвона колоколов. (Совпадает с пушкинским текстом лишь продолжение монолога: “О праведник! о мой отец державный...”) Помимо страха и скорби душевной, Мусоргский сразу акцентировал порывистые переходы Бориса к приподнятому молитвенному настроению и затем царственной властности (“А там сзывать народ на пир, всех, от бояр до нищего слепца”). Богатство и щедрость эмоциональных нюансов сочетаются с необыкновенно выпуклой, скульптурной лепкой внешнего портрета, и важнейшую двойную выразительную функцию несут при этом средства ладогармонические. Так, оборот, окрашенный секстаккордом VI пониженной ступени лада — как бы погружением в холодный темный омут мрачных дум, вместе с тем помогает наглядно зарисовать сурово-величавую, поистине царственную пластику Бориса:

77 *Meno mosso* *f* \leftarrow \rightarrow

Скорбит ду - ша!

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Вокальная партия начинается с мотива, который постепенно усиливается (cresc.). Текст песни: "Ка кой - то страх не вольный зло". Фортепиано-сопровождение включает динамический маркер *fp*.

Ясно узнаваемый, мотив этот, который отныне нередко сопутствует Борису, интенсивно видоизменяется. В беседе с сыном — "Когда-нибудь, и скоро, может быть, тебе все это царство достанется. Учись, дитя!" (Терем, ц. 42) он приобрел тяжелую, мерную поступь траурного марша, сохраненную и в предсмертном обращении к Феодору, причем, что весьма характерно для тонально-ассоциативного метода композитора, сохраняется и тональность *c-moll*. Окаймляя сцену Бориса с Юродивым — "обретает сострадательную (к Юродивому) интонацию" (Шириян, 1981; 102). Но радиус действия данного лейтмотива шире партии Бориса; мы встретим его и у Григория, читающего царский указ (Корчма, ц. 56, дважды), и в рассказе Пимена на словах "Бориса преступленьем вопиющим заключу я летопись свою" (Келья, ц. 42).

Главный плацдарм развития душевной драмы героя — сцена в тереме, во второй редакции оперы капитально переделанная Мусоргским, сердцевина которой, монолог "Достиг я высшей власти", фактически полностью обновлена. В первой редакции думы царя прикованы к краху его надежд осчастливить государство, снискать народную любовь "щедротами". Борис вспоминает свои безуспешные благодеяния — и проклятия, которыми в ответ осыпал его народ, клеветническую молву ("Кто ни умрет, я всех убийца тайный"), приписывающую ему

даже скоропостижную смерть жениха дочери Ксении; прерывает эти печальные размышления ближний боярин, докладывая о приходе Шуйского и о секретном створе группы мятежных бояр. На протяжении монолога в оркестре доминировал мотив креста, как бы идея рока, возмездия — эмблема, семантика которой с давних пор определилась в европейском музыкальном искусстве:

78 **Moderato**

24 *p*

Бог на_сы_лал на землю на_шу глад

Во второй редакции мотив креста исчез¹². Теперь, после слов "Ни жизнь, ни власть, ни славы обольщенья, ни клики толпы меня не веселят", Борис обращен мыслью к семье и самому себе, своим мукам совести; здесь-то и зазвучала кантиленная тема (в "Саламбо" бывшая темой Аминахара): "Тяжка десница грозного судии, ужасен приговор душе преступной...". Масштабы монолога, удельный вес певучего мелоса значительно выросли, возрос и градус экспрессии; прерывают его закулисные крики мамок, и лишь потом явился с докладом ближний боярин. Бурная сцена между Борисом и Шуйским отодвинута на немалое расстояние рассказом

¹² Он переключал в партию Шуйского (Грановитая палата, ц. 23) и, когда Шуйский рассказывает боярам о диком поведении Бориса, отгонявшего призрак убитого царевича Димитрия, проходит в оркестре четырехкратно, секвентно вздымаясь вверх грозными аккордами *es-moll* и *as-moll*.

Феодора о попугае — милой лирической интермедией, которая не только дает временную контрастную разрядку напряженности, но и помогает лучше оттенить двойственность натуры Бориса, показать его ласковым, любящим отцом.

Вымолив Шуйского поведать правду о событиях в Угличе, Борис не выносит моральной пытки и, оставшись наедине, уже весь охвачен кошмарными видениями. Эта сцена тоже значительно расширилась, причем повторный бой курантов (которого не было в первой редакции) "молотом стучит в ушах укором и проклятьем", повергая царя в полное смятение чувств, помрачение рассудка. Отсюда — прямая дорога к явлению Бориса, говорком бормочущего "Чур, чур! чур, дитя!" (Грановитая палата, ц. 25—26), и эпизоду смерти, хору схимы.

Функцию, близкую лейтмотиву, в "Борисе Годунове" нередко получает гармонический комплекс. Один из них уже был назван — таков остродиссонирующий большой мажорный септаккорд, который (в виде секундаккорда) возник еще в коронационном монологе на словах "сковал мне сердце". В разных обращениях, иногда увеличенный, он звучит при упоминаниях о грехе Бориса: "Привел меня Господь увидеть злое дело" (Келья, Пимен, ц. 33), "Я чувствовал, вся кровь мне бросилась в лицо" (Терем, Борис, ц. 97, там же перед "дитя окровавленное" и т. п.). И не только гармония — интервал, интонация тритона. Это и праздничные колокола картины коронования, основанные на сопоставлении двух доминантсептаккордов, находящихся в тритоновом соотношении, и звон курантов, и удары погребального колокола схимы. Роковая символика тритона накапливается постепенно, исподволь ее готовят угловато-зазубренные ходы оркестра в рассказе Пимена — "Вот он, вот, вот злодей" (Келья, ц. 39 и 40), а далее суммирует мертвенное, будто сдавленное тисками страшной мысли вращение интонации, крайние точки которой образуют тритон, в сцене Бориса с Шуйским — "Чьим же именем на нас он ополчиться вздумал?" и "Когда великое свершилось злодеянье..." (Терем, ц. 77 и 86). Кстати,

трионовый контур имел и мотив креста. Таким образом, принцип характеристичности гармоний и интервалов, намеченный "Женитьбой", в "Борисе" подчинен строгой экономии, а выразительность каждого подобного средства колоссально усилена, как благодаря несравненно большей психологической нагрузке, так и благодаря совершенно иному языково-стилевому контексту, в целом гораздо более консонантному.

Интереснейший пример ладогармонического новаторства Мусоргского — коротенький рассказ Григория о своем "проклятом, неотвязном" сне. Захватывающий дыхание подъем по крутой лестнице — емкая метафора, она предсказывает и баснословную карьеру Отрепьева, и его неминуемую гибель. Восходящая цепочка мажорных трезвучий, удаленных друг от друга на терцию, наложенная на нисходящее гаммообразное противодвижение басового голоса, рисует снившуюся Григорию кругую лестницу и одновременно выражает внутреннее, мистически зачарованное странным сном состояние:

79 15

Конфликт с народом и собственной совестью — не единственная пружина трагедии царя. Противостоит Борису и Пимен, который на него "донос ужасный пишет", а повествуя о чудесном исцелении слепого пастуха над могилкой дитяти-царевича, обличает и карает преступника. Пимену принадлежат два лейтмотива. Первый, локальный и квазииллюстративный — скрип пера, тихое, монотонное жужжание оркестра; главный (звучащий затем и в картине Грановитой палаты) — безмятежно ясный, спокойный мелодико-гармонический оборот:



Но когда этот монах-затворник, монах-летописец говорит Григорию про угличское убийство, в нем воскресает человек, вовсе не чуждый житейских треволнений и гнева праведного, его образ ширится и развивается, как, впрочем, развиваются образы всех основных персонажей. "Поющие характеры", — метко выразился Асафьев. Второй рассказ Пимена (Грановитая палата, ц. 35—46) есть некий остров духовности, очищенной от грешных мирских страстей, остров истовой созерцательности и тишины, полярный тревожному драматическому пульсу соседних сцен и растущему душевному смятению героя.

Другой антагонист Бориса — Юродивый, прорицатель горестных судеб Руси. Кротость, смирение и дар мудрого ясновидения придают ему сходство с ликами святых на старинных иконах. Перенесение песни Юродивого в код финала оперы (хотя и за счет крайне нежелательной купюры картины у храма Василия Блаженного) еще сильнее подчеркнуло ее нравственный и драматургический смысл.

Индивидуализации музыкальных портретов немало содействует выбор тональности. "Темным" тональностям Бориса — *c-moll*, *es-moll*, *as* (или *gis*)-*moll* — резко контрастируют светлый *D-dur* лейтмотива Пимена, простодушный *a-moll* Юродивого, притворно ясные *C-dur*, *G-dur*, *A-dur* Шуйского; лейттональности Марины Мнишек — *e-moll* и *E-dur*. Однако тональный план оперы отличается подвижностью, частым использованием натуральных ладов, фрагментов целотонального звукоряда. Устойчиво однотональные построения обычно связаны с

эпизодами песенными либо эмоционально уравновешенными. Таково, допустим, наружно бесстрастное повествование Пимена об исцелении пастуха, где господствует дорийский *d-moll*, тогда как в его же взволнованном рассказе Григорию (особенно в ц. 34—40) господствовала быстрая смена тональностей, преимущественно "темных", минорных либо увеличенный лад.

Мусоргскому очень дорога семантика тональности, закрепленная в его собственном творчестве. *Cis-moll* еще в песнях определился как тональность народной скорби и гнева ("Дуют ветры") или сумрачной героики ("Саул"); *es-moll* ариозо Щелкалова и начала картины в Грановитой палате был проверен и подготовлен "Песней старца", *b-moll* плача Ксении — грустной "Молитвой" на слова Лермонтова и щемящей, с лидийским уклоном колыбельной "Спи, усни, крестьянский сын" (правда, в плаче Ксении повышена не IV, а VI ступень лада)¹³.

Б. В. Асафьев справедливо констатировал удивительную четкость, централизованность тонального плана "Бориса Годунова": *Cis/Des* стягивает, собирает вокруг себя цикл тональностей — *C-dur* Коронации, *d-moll* Кельи, для которой *cis* служит вводным тоном, *fis/cis* Корчмы, картина у Василия Блаженного — *d-moll/a-moll*. "Мелодическая и гармоническая точка притяжения", *Cis/Des* "управляет исходящими от нее попевками (начало оперы, начало сцены в Корчме, начало монолога Бориса, хор пострижения)" (Асафьев, 1954а; 125).

Цитируемая работа Асафьева писалась в 1945—1948 годах, и здесь уже сняты претензии ко второй редакции, выдвинутые им в ряде статей 20-х годов, когда он заяв-

¹³ Подход Мусоргского унаследовал Шостакович, который тоже руководствуется не краской, колоритом, а типом экспрессии и ассоциативным фондом тональностей. Так, в его цикле "48 прелюдий и фуг" вместе с тональностью часто воспроизводятся характерные для нее жанры, ритмика и фактура, причем "поле обзора" композитора — и классическая, и барочная, и своя музыка. (Прокофьева, наоборот, интересуется колорит, краска, он предпочитает мажоры, особенно светоносный, избилующий альтерациями *C-dur*, а *cis-moll*, например, у него крайне редок.)

лял, что «убрав основной политический смысл и сообщив социальному содержанию народническую сентиментальность, Мусоргский превратил суровый облик Бориса в кающегося грешника и сжалился над ним, придав музыке монолога (т. е. монолога „Достиг я высшей власти“. — М. С.) теплый, почти сплошь лирический тон скорби, раскаянья, мольбы и мучительных страданий совести... вместо пафоса трагического, который сквозит в пушкинском монологе, возник пафос романтический — пафос ужаса перед злодеянием» (Асафьев, 1954б; 90). По мнению ученого, вторая редакция “уделяет слишком много внимания Борису — человеку с большой совестью, а не царю Борису, в переживаниях которого, как в фокусе, собраны лучи-нити, идущие от динамического центра всего действия: от народного недовольства, неуклонно клонящегося к страшному анархическому бунту” (там же; 96). Вывод асафьевской статьи «Музыкально-драматургическая концепция оперы „Борис Годунов“ Мусоргского» (1928) — призыв вернуть первоначальную “гениальную концепцию” композитора, сохранив “колоссально важную” картину перед собором Василия Блаженного, но окончив спектакль картиной Кром, “взрывом накопившейся энергии недовольства, диким и полным здоровых, могучих инстинктов народным бунтом”.

Надо заметить, что в конце 20-х годов многие солидные авторы высказывались в пользу первоначальной редакции. Таково было мнение В. М. Беляева (Беляев, 1972; 48), М. Д. Кальвокоресси, Джеральда Абрахама. Хотя некогда приведенные Асафьевым в защиту первой версии аргументы грешили налетом социологизма, и хотя он, по сути, предлагал обе редакции совместить (взяв и Василия Блаженного, и Кром), первая в самом деле отличается большей компактностью и более строгой логикой. Например, купюра заключительной сцены 1-й картины Пролога уничтожила репризу трехчастной — в крупном масштабе — формы, причем пострадала драматургическая роль хора калик, смяты мотивная и тональная арка; для соблюдения симметрической структуры этой картины необходимо, чтобы уцелела великолепная вторая народная диалогическая сценка, опять-таки купи-

руемая. Изъятию подвергся и прекрасный рассказ Пимена о событиях в Угличе — "пик" картины в Келье. Пока картина терема не разрослась и не приобрела ступенчатого рельефа за счет внедрения контрастных, тормозящих действие номеров, монолог Бориса и его бурная стычка с Шуйским, ранее пронизанные "мотивом креста", выглядели стройнее, целостнее. Вообще после переработки сеть тематических арок, реминисценций менее плотно и туго связывает оперу.

Однако явилось ли создание второй редакции вынужденным компромиссом и был ли путь "Бориса" на сцену таким тернистым, унижительным, как рисовали советские биографы? Нынешние зарубежные ученые, желая выяснить полную, объективную истину, вновь и вновь анализируют письма, официальные документы, газетные извещения, свидетельства всех заинтересованных лиц. По мнению Ричарда Тарускина, композитор с увлечением занялся капитальной ревизией партитуры не столько под давлением требований Мариинского театра, сколько по внутреннему убеждению, ибо это отвечало сдвигам, происходившим в его эстетике, стиле, да и соответствовало смене курса русской историографии: «Разница между Кромами и прочим „Борисом“ точно та же, что и разница между Карамзиным и Костомаровым» (Taruskin, 1993; 198). Первая редакция, считает Тарускин, еще близка речитативной манере "Женитьбы", а вторая — шаг в направлении законов общепринятой оперности¹⁴.

Роберт Олдани подробно и довольно убедительно доказывает, что повторный отказ театрального комитета ставить оперу — миф, легенда, ни сам Мусоргский, ни Стасов, ни Шестакова, ни кто-либо иной среди добрых знакомых композитора о нем не говорят ни слова (Emerson/Oldani, 1994; 74—90). И возник этот миф преимущественно благодаря воспоминаниям Ю. Ф. Плато-

¹⁴ Разумеется, толкование это несколько упрощенно и схематично, но игнорировать известную близость "Бориса" к "Женитьбе" нельзя; она "наиболее непосредственно сказывается в сцене в Корчме, в некоторых моментах партии Шуйского, рассказа Пимена об убийстве царевича Димитрия" (Келдыш, 1990; 19).

новой и хлесткому заголовку статьи Кюи: «Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы г. Мусоргского „Борис Годунов“», напечатанной „Санкт-Петербургскими ведомостями“ в феврале 1873 года. Действительно, „Бориса“ вторично рассматривали 6 мая 1872 года и, очевидно, приняли, но приняли условно, ибо репертуар сезона 1872/73 был уже сверстан, готовились премьеры „Псковитянки“ и вагнеровского „Лоэнгринга“. Ради чего Цезарь Антонович припомнил старую, утратившую силу негативную резолюцию февраля 1871 года? Должно быть, полагает Олдани, Кюи, обиженный холодным отношением театра к его „Ратклифу“, воспользовался случаем ехидно кольнуть „водевильный“ комитет. Платонова же слегка фантазировала, преувеличивая свою роль героической, чуть ли не основной защитницы шедевра. А советским биографам, которые всячески акцентировали травлю гения властями, цензурой, легенда об упорной неприязни со стороны руководства Мариинской труппы пришлась весьма кстати, хотя подтвердить ее они могли лишь ссылкой на якобы «официальное сообщение „Музыкального листка“» (Хубов, 1969; 384—386). О том, что газета „Музыкальный листок“ (орган отнюдь не официальный!) месяца через два собственную информацию фактически опровергла, умалчивалось...

Проблема редакций еще всплывет в последней главе книги, и сейчас мы ограничимся коротким резюме. «Театральная практика наших дней показала жизнеспособность первоначальной версии „Бориса Годунова“, воспринимающейся зрителем как вполне законченное произведение. По-видимому, надо признать право на существование за обеими редакциями, рассматривая их как две авторские интерпретации одного сюжета» (Келдыш, 1989; 18).

Вернемся к обзору ряда специфических особенностей оперы. Таково, например, огромное количество больших и малых сольных вокальных эпизодов, функционально равных монологам, которые чудом не рожда-

ют впечатления статики, не разрыхляют музыкальную ткань¹⁵. Подобные монологи базируются на индивидуализированных, присущих именно данному персонажу мелодико-гармонических оборотах, но вместе с тем являются необходимыми звеньями сквозного развития, причем метод их включения и драматургическая нагрузка чрезвычайно гибки, множественны. Допустим, монолог "Скорбит душа" служит и экспозицией образа Бориса, и завязкой его драмы, и первой кульминацией, некой вершиной-источником его партии, превысит которую только гигантская "разработочная" зона картины в тереме. Мастерски динамизированы даже эпизоды внешне спокойные, эпико-повествовательные, — например рассказ Пимена об исцелении слепого пастуха. "Однако развитие этого рассказа проникнуто внутренней динамикой. ...Архаически ладовая попевка в оркестре дает основу постепенного интонационного собирания характерных черт образа в голосе. ...Наполнение этих черт приводит к выдвиганию попевки, родственной теме Димитрия, которая дважды проведена в оркестре" (Друскин, 1952; 173).

Решающая схватка Бориса с Шуйским формально состоит из серии разомкнутых ариозно-декламационных фрагментов: Борис то грозно, то саркастически перебивает его речи. Но все-таки фрагменты партии Шуйского, его притворно льстивое ариозо "Конечно, царь, сильна твоя держава" (ц. 78), устремленное к кульминации, когда он, торжествуя, открывает царю имя, украденное дерзким претендентом, и монолог "В Угличе, в соборе... пять с лишком дней я труп младенца навещал" складываются в некую единую линию благодаря сходству песенному плавных, неторопливых тетрахордных и квинтовых оборотов — маске, прячущей тайное злорадование князя.

¹⁵ "Я не говорю, что Мусоргский подражает греческой трагедии, но элементы, ее составляющие, живут в опере как носители глубоких человеческих страданий... Поэтому и наличие в опере рассказов, повествований, вестей — всего, что будто останавливает действие, а на самом деле повышает его внутренний тонус и возбуждает эмоцию, включено в ход трагедии с органичностью, свойственной античному театру" (Асафьев, 1954а; 148).

Примечательна волновая структура многих монологических, диалогических и хоровых сцен, чередование приливов и отливов, нагнетаний и рассеиваний или мгновенных "сбросов" динамики. Так, в монологе "Скорбит душа" мелодия медленно завоевывает звуки высокого регистра, последовательно достигая звуков *d*, *es* и *f*, хотя уровень громкости, соответственно мрачному, самоуглубленному состоянию Бориса, сперва даже падает и только в конце поднимается до *forte* ("А там сзывать народ на пир") и *fortissimo* ("всем вольный вход, все гости дорогие!"). Ярчайший пример волновой композиции — Кромь. Три постепенно динамизируемые строфы издевательского хорового величания боярина Хрущова контрастно сменяет эпизод Юродивого с мальчишками и его тихая жалобная песня. А далее сразу появляются Варлаам и Мисаил, чей устрашающий апокалиптический дуэт "Солнце, луна померкнули, звезды с небес покатались, вселенная восколебалась от тяжкого греха Борисова" будит мощную вспышку народного гнева — хор "Расходилась, разгулялась удаль молодецкая", основную тему которого (ритмически вдвое укрупненную) подхватывают беглые монахи и отдельные хоровые группы. Всю эту огромную волну динамического нагнетания, завершаемую яростными возгласами "Цареубийце смерть!", внезапно круто останавливает монотонный латинский псалом. Опомнившись от удивления, толпа собирается повесить окаянных иезуитов, но из леса доносятся трубы войск Самозванца, и народ во главе с Варлаамом и Мисаилом радостно приветствует "Богом спасенного" царевича...

Стихийный анархический бунт, сулящий новые "неслыханные мятежи", издевательство над пойманным в плен боярином, слепая, наивная покорность новоявленному государю, Самозванцу, коварная интрига Шуйского, который расчищает себе дорогу к трону, — все дышит правдой истории, правдой вечной и до наших дней остроактуальной. Это-то и определило многие трудности сценической судьбы оперы Мусоргского. Долгие десятилетия, когда "политизация" была обязательной для всего советского искусства, театрам надлежало выпятить и

нравственно обелить "революционные" действия народной массы, приглушив опасные ассоциации с бедствиями, претерпеваемыми страной (какие в голодные предвоенные и послевоенные годы рождал, например, вопль "Хлеба! Хлеба!"). В Прологе требовалось как можно резче оттенить лютый антагонизм "слуг эксплуататорского класса" и угнетенного народа — потому юмористическая перебранка толпы с Приставом оказывалась лишней, понапрасну отвлекающей внимание, а хор калик трактовался как "мрачный", давящий.

Сочиняя "Хованщину", Мусоргский скажет, что "добрел до осмысленной, оправданной мелодии". Думается, такая мелодия уже была найдена им. Участков интонационно нейтральных в "Борисе" нет, даже кратчайшие реплики семантически "заряжены" и нередко имеют нагрузку, присущую арии или ариозо, — эмоциональную, портретно-характеристическую и действенную. В "Женитьбе" композитор в совершенстве овладел техникой подчинения вокала слову, бытовому прозаическому говору, необычайно меткую декламационность оплатив утратой распевности. "Борис Годунов" опосредованно использовал опыт "Женитьбы", однако здесь перед нами качественно иной, свободный и естественный союз словесного текста с музыкой.

И вокальный, и инструментальный мелос красивы, но не самодовлеющей, а осмысленной, психологически выразительной красотой. Оркестр впитывает и претворяет тематизм вокальных партий, в свою очередь питая их, — вспомним хотя бы тему вступления к опере, метаморфозы лейттемы Димитрия. Тембровая палитра не поражает роскошью красок (куда ей до пиршественного блеска партитур Римского-Корсакова!), она скорее проста, экономна, если не аскетична, и в то же время любой штрих, любой мазок, выбор любого тембрового сочетания строго мотивированы драматургически и сценически. Струнные, которые "копошатся" на словах Григория "что муравейник, народ внизу на площади кипел" (Келья, ц. 16); зловеще диссонантное вторжение звука *des* валторн в начале первого монолога Бориса ("Какой-то страх невольный..."), тремоло высоких струнных, сопро-

вождающее его молитвенный экстаз ("О праведник, о мой отец державный...") и затем ослепительное звучание меди ("А там сзывать народ на пир..."); мелькающая у виолончелей, контрабасов и фаготов реминисценция из аккомпанемента рассказа Пимена об угличском убийстве в предсмертном обращении царя к сыну. Примеров замечательно тонкой, ярко экспрессивной инструментовки не счесть.

В 1923 году, в связи с возобновлением "Бориса" на парижской сцене, Поль Дюка писал: "Произведение Мусоргского уже сыграло свою роль во всемирной музыкальной эволюции. Оно оплодотворило в своем направлении музыку целой эпохи" (Дюка, 1972; 331). Но плодотворное влияние этой оперы на мировую музыкальную культуру продолжается, о чем свидетельствуют поиски и высказывания ряда выдающихся современных композиторов, множество новых постановок, осуществляемых лучшими, знаменитейшими дирижерами. Нет, ее "роль" далеко не исчерпана, а ее художественные открытия, пожалуй, все еще не до конца осознаны и воплощены.

Глава VII

Инструментальные сочинения

Инструментальное творчество Мусоргского включает — за отсутствием камерных ансамблей — только оркестровые и фортепианные сочинения. Их удельный вес в творческой биографии композитора совершенно различен.

Оркестровым пьесам и разного рода оркестровым замыслам, полуосуществленным и вовсе неосуществленным, принадлежит немалое место во время учебы у Балакирева, в период созревания таланта (о них шла речь в главе II). Рубежным здесь было лето 1867 года, когда в короткий срок были завершены две партитуры сочинений, начатых ранее, — "Иванова ночь на Лысой горе" и "Intermezzo in modo classico". Но далее Мусоргский все яснее осознает себя вокальным композитором, его все сильнее притягивает к себе оперная сцена. Сколько-нибудь значительные симфонические замыслы мемуаристы и биографы не зафиксировали — за исключением нереализованной Сюиты для оркестра с арфами и фортепиано, программа которой несколько напоминает размашистый стиль афиш выступлений певицы Д. Леоновой и композитора по югу России: "...От болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы" (Письма, 1984; 279). Единственное законченное оркестровое сочинение — марш 1880 года «К живой картине „Взятие Карса“», но и в нем в основу крайних разделов положен "Марш князей и жрецов" из коллективной оперы "Млада".

Совсем иное дело — фортепианная музыка. Мусоргский был не просто великолепным пианистом, но, по мнению ряда близких Новой русской школе людей, — лучшим пианистом балакиревского кружка (несмотря на выдающееся пианистическое дарование самого Балакирева)¹. Фортепиано служило ему способом повседневного музыкального самовыражения в неизмеримо большей степени, чем другим русским композиторам — его современникам. Попробуем очертить все сферы соприкосновения Мусоргского с инструментом.

Репутацию первоклассного аккомпаниатора композитор заслужил еще в молодые годы, во время занятий в гвардейской школе. Позднее этот его талант развился еще более — и при сопровождении других певцов, и в аккомпанементе собственному пению. Стасов полагал, что он ни в чем не уступал А. Рубинштейну в зарубежном репертуаре и стоял головою выше в репертуаре национальном. Неудивительно поэтому, что Мусоргского столь часто приглашали к участию в концертах и музыкальных вечерах; одно время ему даже приходит в голову мысль: "...Если велено будет снискивать насущный хлеб бряцанием, — сумеем" (Письма, 1984; 232).

Композитор, помимо аккомпанемента, постоянно участвует в домашних вечерах и кружках как пианист-ансамблист в показе новых сочинений и в исполнении классики. Для этих целей им было осуществлено множество переложений (увертюра и антракты к "Королю Лире" Балакирева, "Ночь в Мадриде" Глинки, квартеты Бетховена — для музыкальных вечеров у Опочининых и др.).

Наконец, Мусоргский был наделен блестящим и уникальным в его время даром пианиста-импровизатора. В этом качестве современникам, вероятно, больше всего запомнилась неистощимая изобретательность юмориста и пародиста. Н. Компанейский вспоминал: «После представления первый раз оперы „Демон“ Рубинштейна Мусоргский зашел к дедушке Петрову и сыграл от начала до

¹ "В его игре был блеск, сила, шик, соединенные с юмором и задором", — вспоминает о Мусоргском Н. Пургольд-Римская-Корсакова (Письма и документы, 1932; 160), сама превосходная пианистка.

конца все характерные места, подчеркнув их в карикатурном виде. Этот экспромт вышел едва ли не лучшею юмористической картинкою, чем „Раек“... Помню некоторые уморительные картинки, например, как молодая дьяконица играла с чувством на расстроенном фортепиано „La prière d'une vierge“»² (Компанейский, 1989; 130). В памяти другого современника остался импровизированный концерт, в котором «то какая-нибудь общеизвестная ария игралась с такими изменениями темпа и такта, что без смеху ее нельзя было слушать, то обе руки артиста исполняли разные пьесы: левая „Lieber Augustin“, а правая вальс из „Фауста“. Далее попури из разных веселеньких полек и вальсов, торжественных гимнов, похоронных маршей, органной музыки и т. п., и во всем этом, то в басу, то в дисканту, неотлучно слышались лихие звуки „Камаринской“, всегда строго согласованные с настроением пьесы, в состав которой они вторгались» (Яковлев, 1932; 144).

Однако импровизировались также — и это для нас немаловажно — собственные пьесы совсем иного плана. Правда, оценивались они по-разному, далеко не только позитивно. Поэт Я. Полонский «слышал в исполнении Мусоргского фортепианную пьесу, изображавшую душевное состояние умирающего политического заключенного в Петропавловской крепости, на фоне курантов, фальшиво играющих „Коль славен“» (там же; 151). В памяти нескольких мемуаристов запечатлелась импровизация „Буря на Черном море“, которую Римский-Корсаков аттестовал как „довольно длинную и весьма сумбурную фантазию“ (Летопись, 1955; 131). В воспоминаниях пианиста П. Лаврова, записанных В. Беляевым, эта нелестная характеристика подтверждена, но дополнена, однако, чрезвычайно существенным штрихом: «Лавров был в полном недоумении, так как не нашел музыки в „Буре“. Но чего он не мог отрицать в ней, так это изумительного совершенства звукоподражания. Когда Мусоргский в раскате своих пассажей доходил до самых верхних нот инструмента, получалась полная иллюзия ударов волн о скалу» (Яковлев, 1932; 155).

² „Молитва девы“ (франц.).

Думается, что импровизации Мусоргского, подобные "Буре", следовало бы рассматривать — выражаясь современным языком — как явление *неписьменной* культуры европейской традиции, в их уникальной, "сиюминутной" неповторимости (в следующий раз импровизируется по-иному) и в их нерасторжимой связи с исполнительским искусством творца. Поэтому любая нотная запись импровизации, подобно записи фольклора, дает о ней лишь самое схематическое представление. В идеале импровизации Мусоргского, как и импровизации Моцарта, Бетховена, Листа, должны были бы фиксироваться с помощью звукозаписи, и мы можем лишь сожалеть об ее отсутствии в прошлом.

Однако, следуя традициям своего времени, Мусоргский некоторые свои импровизации записывал все же на нотную бумагу, о чем мы находим косвенное свидетельство в биографии поэта А. Голенищева-Кутузова: "Обладая большою музыкальною памятью, Арсений Аркадьевич часто напоминал Мусоргскому его импровизацию, благодаря чему сохранились многие произведения композитора" (Савелова, 1932; 178).

В фортепианном наследии Мусоргского, собранном П. Ламмом в 8-м томе Полного собрания сочинений (М., 1939), ряд пьес несет, на мой взгляд, явный отпечаток записанной импровизации. Таковы, к примеру, "пейзажные" зарисовки "На Южном берегу Крыма. Гурзуф у Аю-дага (Юрзуф)" и "Близ Южного берега Крыма. Байдарки. Каприччио" с их незамысловатой и аморфной фигурацией и весьма условным (после "Пляски персидок") ориентализмом танцевальных тем. Впечатление набросков оставляют и некоторые "альбомные" фортепианные миниатюры, как бы "составленные" из различных тем. Их простейшее изложение свидетельствует о тесной связи Мусоргского-пианиста с бытовым любительским музицированием. Назовем здесь "Meditation. Feuillet d'album" ("Раздумье. Листок из альбома") и "В деревне".

Если мы вспомним теперь, в каких формах обычно протекал у Мусоргского творческий процесс, то признаем, что роль фортепиано как посредствующего звена между воображением, сочинением музыки "в голове" и

нотной записью уже сделанного была, как правило, скромной. Инструмент служил лишь вспомогательным средством при сочинении, ибо сочинение у композитора было мыслительным, а не "двигательно-пальцевым" процессом.

Показательно в этом смысле письмо к Стасову в период жаркого увлечения "Картинками с выставки": «Гартман кипит, как кипел „Борис“, — звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю *царапать на бумаге*» (Письма, 1984; 185. — Выделено мною. — Г. Г.). Результат "письменного" творчества для фортепиано общеизвестен — "Картинки с выставки" открывают новые образные сферы в русской музыке.

Таким образом, фортепианное наследие Мусоргского разнопланово и разнокачественно. Оно включает глубоко обдуманые новаторские произведения, и вещи, связанные с бытовым музицированием, и, по-видимому, запись импровизаций, когда-то одухотворенных гением создателя.

* * *

Как мы уже знаем, Мусоргский в 1867 году почти одновременно пишет две партитуры — "Иванову ночь на Лысой горе" и "Intermezzo in modo classico".

Художественная значимость этих партитур и роль их в эволюции композитора неодинаковы. "Intermezzo" (написанное вслед за "Ночью") скорее завершает ранний период, демонстрируя не только мастерство, но и самобытную индивидуальность, тогда как "Ночь" бесспорно принадлежит периоду зрелости, открывая новые горизонты музыкального искусства. Поэтому познакомимся с ними в порядке, обратном их появлению на свет.

"Intermezzo in modo classico" в первых набросках возникло в начале 60-х годов³. Вполне вероятно, что оно

³ Сведения о начальном этапе сочинения противоречивы. В Записке для Л. Шестаковой и перечне произведений для Стасова — документах 70-х годов — Мусоргский указывает 1861 год (Письма и документы, 1932; 193, 377), тот же год — в стасовской биографии. Однако в письме 1867 года Никольскому композитор замечает: "...Главное было написано для одного фортепиано еще в 63 году" (Письма, 1984; 74). Во всяком случае в сцену из "Саламбо", написанную летом 1864 года, вводится вариант главной темы (см. пример 14).

задумывалось как часть циклического сочинения в пору усиленных занятий симфонизмом. Стасов называет его: "Intermezzo symphonique in modo classico". В 1863 году Мусоргский писал Балакиреву: "К зиме инструментую свое Intermezzo и *оставлю* его *отдельной* пьесой" (Письма, 1984; 51. Выделено мною. — Г. Г.). Судя по другим письмам, произведение существовало еще без трио, которое возникло в те четыре июньских дня 1867 года, когда писалась партитура.

Казалось бы, западная, "немецкая" (в широком смысле этого слова в эпоху кучкистов) стилистическая ориентация автора не вызывает сомнений. О том свидетельствуют и название — "в классическом роде", и посвящение Бородину, известному своими классицистскими симпатиями, и, наконец, признания самого Мусоргского в письме к Римскому-Корсакову: "Пьеса эта есть не что иное, как дань немцам"; "Тут немец сидит, а не я сам" (Письма, 1984; 75, 77).

В то же время известен рассказ композитора в передаче Стасова о сценке, виденной в деревне у матери и послужившей толчком к созданию произведения. «...Однажды в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, он видел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. „Это, — рассказывал Мусоргский, — было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг, — говорил он, — вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою неожиданно сложилась первая „шагающая вверх и вниз“ мелодия à la Bach: веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или trio. Но все это — in modo classico, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями. И вот так и родилось на свет мое „Intermezzo“» (Стасов, 19526; 171)⁴.

⁴ При всей ценности, рассказ Мусоргского в передаче Стасова не может служить единственным основанием для датировки сочинения:

Избранное Мусоргским название указывает на жанровый ориентир — "интермеццо" в романтическом, скорее всего шумановском духе: пьеса, отображающая характер или картину через тип движения, а потому наделенная индивидуализированным ритмом, фактурой, синтаксисом (вспомним шумановские Интермеццо ор. 4 и отдельные части циклов). Характеристичность — главное свойство, сочетающееся со скерцозностью, предвещает в будущем "Картинки с выставки".

"Могучая сила" (Стасов), размах, острота и чуть комическая угловатость — таков первый образ; но в дальнейшем он как бы оборачивается неожиданной — пейзажной — стороной, воцаряется ясное, спокойное и умиротворенное настроение (вторая тема: сходный ритм, но иная фактура). Словно прошла, прошумела бурная ватага людей и перед нашим взором остались залитые светом поля и неторопливо плывущие в небе облака. А затем вновь гудит земля и слышится мощная и энергичная поступь людской толпы.

Контрастный образ, иной тип движения приносит трио — легкость, ровность, задор и улыбка, безусловно русский общий интонационный облик.

Выстраивая форму целого, Мусоргский в избранной им традиционной для пьес подобного рода сложной трехчастной форме использует в крайних разделах сравнительно редкий тип контрастной *двухтемной* трехчастности. Стремление к картинности сопоставлений здесь господствует! Общая схема "Intermezzo" (обратим внимание на тональный план):

A	B	A ₁	C	A	B	A ₁
h	Fis—D	h	E	h	Fis—D	h

ведь трио сочинено на несколько лет позже материала крайних разделов. Поэтому утверждения А. Орловой, относящей замысел к концу зимы 1862 года (Труды и дни, 1963; 14, 98), малоубедительны. К тому же с марта 1862 года Мусоргский живет в селе Волок, но не у матери, а у родственников Кушелевых; да и мать переезжает в деревню не в 1862, а в 1863 году (Новиков, 1989; 158, 133). Таким образом, датировка "1862" в последующих трудах весьма сомнительна (Письма, 1984; 145 и др.).

Основная тема необычна для русской музыки 60-х годов. Унисонно-октавная фактура обнажает остроту мелодического рисунка, где центральное место занимает "баховский" интонационный ход на уменьшенную септиму. В том же ключе — последующее секвентное нисхождение, с характерным для эпохи барокко скрытым двухголосием в раскидистой одногласной линии:

81 Сторо [Grave. Pesante]

The first system of the musical score for 'Storo' consists of two staves. The upper staff is for the Clarinet (Cl.) and the lower staff is for the Bassoon (Fag.). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *sf* and the fourth *p*. The bassoon part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

The second system of the musical score continues the piece. It features four staves: two for woodwinds (Cl. and Tromb.) and two for strings (Fag. and Archi). The woodwind parts are marked with accents (>). The string parts are marked *pizz.* (pizzicato). The music continues with the same rhythmic and melodic motifs as the first system.

The third system of the musical score continues the piece. It features four staves: two for woodwinds (Tromb. and Cl.) and two for strings (Archi and Fag.). The woodwind parts are marked with accents (>). The string parts are marked *pizz.* (pizzicato). The music continues with the same rhythmic and melodic motifs as the first system.

Видимо, в прошлом веке "бахизмы" слышались гораздо отчетливее, — не случайно Римский-Корсаков утверждал, что первая тема несомненно навеяна "одною из фуг Баха", попытку же автора раскрыть ее "русское происхождение" и известный нам его рассказ Стасову считал не чем иным, как своего рода самообманом (Ястребцев, 1959; 133). Отзвуки классицизма, "классическую важность" унисонных фраз усматривал в теме Кюи (Кюи, 1952; 376).

Сегодняшнее восприятие отмечает в теме стилистические штрихи иной, позднейшей эпохи: и перекрестность, двудольность ритма в настойчивом повторе основной интонации (см. пунктирные скобки в примере 81), и, главное, расчленение в оркестре сплошной мелодической линии между разнотембровыми "пуантилистическими" точками, — эффект, который автор специально отмечал в своей инструментовке (Письма, 1984; 75). От темы очевиден путь к "Быдлу" из "Картинок с выставки" и лейттеме Ивана Хованского (тот же *h-moll*): характер через тип движения, походку. Но в музыке первого раздела слышится и совсем иное. Немаловажную роль в ней играют типично кучкистские зычные боевые кличи, раздающиеся на грозном тремоло, — они не только открывают тему, но и завершают ее (пример 82а). По-кучкистски звучат и таинственно-фантастические целотоновые шаги басов в связке-переходе к общей репризе после трио (пример 82б):

82 а

The musical score for Example 82a is written for piano. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (*ff*) dynamic. The bass staff features a tremolo pattern. The treble staff has a melodic line with accents and a crescendo leading to another forte (*ff*) section.

6 Сторо [Grave. Pesante]

Здесь, пожалуй, ярвственнее всего слышится Бородин, причем возникают предвестники его последующих, тогда еще не написанных сочинений — Богатырской симфонии, Пролога "Князя Игоря". Весь же первый раздел "Intermezzo" представляется своеобразным предварительным, сжатым наброском будущего Allegro той же Второй симфонии, — начиная от характера контраста, который вносит светлая, объективно-спокойная лирика второй темы, и кончая мимолетной, но существенной деталью в заключении: сопоставлением h-c (h-moll — C-dur) — в Богатырской оно образует зерно основного интонационного конфликта⁵:

Видимо, общность некоторых стилистических тенденций в творчестве кучкистов 60-х годов способствовала подобным парадоксальным предвосхищениям (вспомним и Allegro четырехручной Сонаты C-dur, о которой шла речь в главе II).

⁵ Allegro Второй симфонии было начато не ранее зимы 1869 года).

Трио вносит резкий контраст, к чему сознательно стремился Мусоргский. Тональный контраст с крайними частями (E-dur — тональность мажорной субдоминанты) подкреплен и усилен едва ли не противоположными свойствами создаваемого музыкального образа: сумрачной тяжеловесности и сдержанности движения противостоят беззаботность и стремительная легкость (темп и более дробный ритм), а угловатости — удивительная пластичность. Четкая регулярность, квадратность и частые внутренние повторы благодаря непрерывно меняющейся тембровой окраске создают впечатление задорной игры — еще одного свойства, отличающего трио от крайних частей.

Работая над трио, Мусоргский избрал себе конкретный образец для подражания, модель — как сказали бы мы сегодня. Он писал Римскому-Корсакову: "...Середина сделана в E-dur в характере трио в скерцо 9-й симфонии (Бетховена. — Г. Г.); разумеется, с пиццикатами скрипок в легком жовиальном (забавном, шутовском — *фр.* — Г. Г.) роде инструментовки" (Письма, 1984; 75).

Следование модели очевидно прежде всего в использовании найденного Бетховеном типа изложения, определяющего существо музыкального образа. Это светлая и как бы плывущая над сопровождением мелодия полутанцевального характера; гаммообразная линия сопровождения (она названа в главе II "дробным контрапунктом") то выходит на передний план, то уходит в фон. Чисто скерцозный штрих — опережающее вступление верхнего голоса: раздается сигнал, и только потом возникает общее движение:

84 а [Presto] Бетховен

f \rightrightarrows *p*

staccato

10 Fl. Cl.

f *p*

Viola, Celli pizz.

Но более очевидно различие между Мусоргским и Бетховеном, и прежде всего — в ярко национальном характере музыки, что было ясно уже в прошлом веке. Кюи писал: "Трио же совершенно русское, полное грациозной бойкости, веселости, изящества" (Кюи, 1952; 376).

Думается, что отличия коренятся в гармоническом содержании темы: у Бетховена — полный гармонический оборот, у Мусоргского — центральный момент, выделенный ритмически, плагален. Показательно, что музыка подобного рода возникает у композитора еще в самом начале пути — таковы кульминация из "Воспоминания детства" (пример 85а) и тема финала несостоявшейся Сонаты Es-dur (пример 85б):

85а [Allegretto]

ff *fff*

6 [Allegro]

Об укорененности в русской музыке середины века плагиальности в темах танцевального характера свидетельствуют и Скерцо из раннего фортепианного квинтета Бородина (1862), и популярная до сих пор "Русская и Трепак" Рубинштейна из фортепианного "Сборника национальных танцев" (1868):

Бородин (схематич. запись)

86 a [Allegro non troppo]

6 Moderato assai

Рубинштейн

Не меньшую роль в формировании национального облика темы Мусоргского играет мелодия, особенно ее ядро, своего рода "игровой всплеск", создаваемый сопряжением V — VI — I — V ступеней мажорного лада (см. пунктирную скобку в примере 846). Здесь слышны и глинкавские воздействия (вторая женская тема Интродукции из "Жизни за царя"), но уже ощутимо нечто, характерное для собственного стиля: вспомним "Прогулку" из "Картинок с выставки". Различие двух трио выступает и на более глубинном уровне — принципов развития тем. Бетховен свою в основном двухголосную тему трактует как полифоническую, а отсюда и соответствующие приемы: взаимные контрапунктические перестановки голосов, обращения темы, перемещения ее в доминантовую тональность, — приемы, сохраняющие неизменными основные мелодико-гармонические контуры.

Мусоргский, при всем внешнем сходстве, придерживается, скорее, гомофонной трактовки и уверенно следует собственным, уже найденным в ранний период принципам. Это *варьирование*: так, повторяясь, тема полностью меняет свой тембровый облик, и невесомые *pizzicato* струнных оборачиваются ворчливым бегом фагота; при кажущемся перемещении в двойном контрапункте (аккорды переходят в нижний слой) в действительности возникает новый гармонический вариант с очаровательно-кокетливой мелодией флейты, выросшей из гаммообразного нижнего голоса (ср. с примером 846):

87 11 Fl.

mf

И еще один вариант, еще одна флейтовая мелодия звучит в столь редком у Мусоргского длительном "кодовом прощании" — звучит совсем по-русски и вновь чуть-чуть по-бородински...

Итак, возвращаясь к названию "In modo classico", думается, мы смело можем дополнить его другим — "In carattere russo", которым Мусоргский обозначил хоршеествие стрельцов в I действии "Хованщины". Оснований для этого предостаточно.

В чем же причина столь безусловной аттестации произведения как "немецкого", "классического", — прежде всего самим автором, но также и его товарищами? Думается, что причина лежит главным образом в избранной Мусоргским форме — сложной трехчастной с трио, столь обычной для классиков, в частности Бетховена, да, кстати, и Бородина в уже сочиненной тогда Первой симфонии. У кучкистов в 60-е годы высоко котировалось новаторство в области формы! Отголоски былых суждений можно встретить в написанной позже стасовской биографии: усматривая дань традициям в хоре "Поражение Сеннахериба", критик восклицал: "Самая слабая часть — трио. Что за непременноe trio на классический манер!" (Стасов, 1952б; 189).

Напомним, что "Intermezzo" сочинялось после "Ночи на Лысой горе", где форма совершенно необычна, и это отчетливо осознавал композитор.

"Иванова ночь на Лысой горе" была задумана еще в 1860 году, под впечатлением прочитанной драмы Г. Ф. Менгдена "Ведьма". Мусоргский тогда обозначил содержание произведения как "полное действие на Лысой горе ..., шабаш ведьм, отдельные эпизоды колдунов, марш торжественный всей этой дряни, финал — слава шабашу" (Письма, 1984; 27). Таким образом, многие контуры будущего сочинения были ясны композитору: видимо, существовали и музыкальные наброски ("кой-какие материалы уже есть"). Дальнейшие сведения относятся к апрелю 1866 года: "Ведьм начал набрасывать, — в чертях заколодило — поезд Сатаны меня не удовлетворяет еще", — писал он Балакиреву (там же; 59)⁶. Друзьям Мусоргский безусловно показывал уже сочиненные фрагменты. "Ваши любимые места, — сообщает он Римскому-Корсакову после завершения партитуры, — вышли в оркестре очень удачно" (Письма, 1984; 70).

Композитор высоко ставил "Иванову ночь", в которой он — по собственным словам — "после самостоятельных мелочей впервые выступил самостоятельно в крупной вещи"; автор подчеркивал новизну и национальный склад: "форма и характер моего сочинения российски и самобытны" (Письма, 1984; 73). Мусоргский неоднократно говорит в письмах о своем новаторстве в области формы: в помощь восприятию для прояснения смысла разделов он дает им программные подзаголовки ("1. Сбор ведьм, их толки и сплетни,

⁶ Видимо, ранний замысел — а он безусловно существовал — не принимался в расчет при последовательном сочинении пьесы. Во всяком случае, на последней странице автографа написано: "Задумана в 1866 году. Начал писать на оркестр 12 июня 1867 года, окончил работу в канун Иванова дня 23 июня 1867 года в Лугском уезде на мызе Минкино. Модест Мусоргский".

2. Поезд Сатаны, 3. Поганая слава Сатане и 4. Шабаш”); в последнем разделе усматривает форму “разбросанных вариаций и переключек”, добавляя широко известную и часто цитируемую характеристику: “Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов” (Письма, 1984; 70, 71. — Выделено мною. — Г. Г.)

Картина стремительного дьявольского вихря становится той образной основой, на которой разворачивается произведение с его ведущей темой — плясового оттенка и не лишенной бойкости, удалства, притом ярко выраженного русского характера (цифра 4, тема d-moll — тема “сплетен”, по определению Мусоргского)⁷.

Постоянные чередования духовых и струнных при изложении темы и особенно в репризе (“Шабаш”) Мусоргский подчеркивал специально (Письма, 1984; 74):

88 [Vivace. Poco meno mosso]

Ob., Fag. con 8

mf ff

Celli, Bassi pizz.

Viole
Celli con 8

Cor.

⁷ Мы опираемся на первую авторскую редакцию партитуры (М., 1968), все дальнейшие ссылки — на данное издание.

Ob., Fag.

sf sf

Viole
Celli

sf sf

Контраст вносят певучие и слегка нарочито благозвучные варианты той же темы при общем замедлении темпа ("Слава" — "по-русски с разработкой, вариациями и полупрограммным quasi trio", цифры 10, 12):

89a Poco meno mosso. Tranquillo

10

mf

f

6 [Poco meno mosso. Tranquillo]

Viola

mf

Fag., Celli, Bassi pizz.

Но затем восстанавливается атмосфера фантастического всеувлекающего звукового потока, в котором мелькают, кружатся знакомые, хоть и обновляющиеся темы, попевки, ритмические фигуры ("переход к Шабашу", по Мусоргскому), и наконец, наступает "Шабаш" — репризный раздел формы (цифра 16)⁸.

Новаторство композитора наиболее рельефно проявляется в особенностях тематизма и в методах его развития, обусловивших форму. Наряду с немногими темами мелодического плана произведение строится и на мотивах явно фигуративной, как бы фоновой природы. Однако у Мусоргского это не фон, не второй или третий план звуковой ткани. Тематические элементы *немелодического* характера несут в себе яркую образность, они содержательны, концентрированы, — не случайно некоторые из них композитор использует в последних сочинениях.

Уже начало сочинения — "Вступление в 2 серии (сбор ведьм)", как назвал его Мусоргский, — экспонирует яркий образ, ассоциирующийся с дьявольским поле-

⁸ Между партитурой в упомянутом издании 1968 года и письмом Мусоргского Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года существуют некоторые расхождения. Отсутствует фрагмент, процитированный в первом нотном примере письма ("Поганая слава"), несколько по-иному изложен другой фрагмент (из "Шабаша"): кроме того, отсутствует раздел в *h-moll* ("Слава"): целотоновая гамма *D-dur* предшествующего раздела приводит к *es-moll* (цифра 10).

Можно выдвинуть следующее предположение. Между 23 июня (датой завершения вещи) и 5 июля, когда писалось письмо, Мусоргский внес некоторые изменения в партитуру и переписал ее набело, сохранив дату окончания — 23. В этом случае предыктовая остановка на доминанте *h-moll* могла повлечь за собой энгармоническую перекраску педали *fis* на *ges* и перетранспонировку всего раздела из *h-moll* в *es-moll*.

том, кружением, дикими бросками, порывами. Здесь в роли темы выступает и запоминающаяся фигура "бесконечного" вращения у струнных в стиснутом пространстве уменьшенной терции (пример 90а), и ее упрощенный вариант в басах (через несколько лет композитор повторит фигуру в качестве характерных басов партии Варлаама и Мисаила — пример 90б), и громовые тираты *ff*, каждый раз меняющие ладовую подсветку (пример 90в):

90а *Vivace*

90а *Vivace*

ff

а

ff б

б

б

fff

в

Особую роль в "Ивановой ночи" играет гамма: из нее выращивается тема, но также и контрапункт, усиливающий напряженность, и, наконец, лавиноподобная кульминация, венчающая раздел формы и всю композицию, — в этой роли выступает целотоновая гамма, с глинкинских времен атрибут фантастики, и ее введение специально отмечает Мусоргский⁹.

По существу, гамма и фигура кружения, имеющая осью какую-либо ступень минора, составляют основной интонационный материал произведения. Сравнив Вступление (примеры 90а, б) и главную тему (примеры 88 и 93), мы обнаружим интонацию кружения в двух вариантах: хроматическом (а) и диатоническом, с иным мелодическим "завитком" (б):

а

б

либо

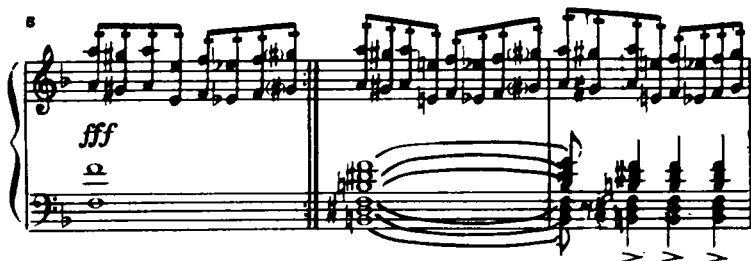
В то же время очевидна близость вариантов (второй является обращением первого), а отсюда — глубинная интонационная связь мелодического тематизма.

Связь эта обнаруживается не только в органичности их сочетания (см. пример, 89а¹⁰). Немелодический тематизм легко уводится в фон, в явное сопровождение и столь же естественно обретает интонационную содержательность, почти мелодические очертания. Так, началь-

⁹ В комментариях к письму Мусоргского к Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года выражение "химическая гамма" ошибочно толкуется как хроматическая: композитор, безусловно, имел в виду расходящуюся целотоновую гамму, гармонизованную тоникой D-dur (она звучит в окончании "Поездка Сатаны", с. 67 и в финале, с. 134, цифра 20). "Химическая" — вероятно, в смысле "искусственно придуманная", ненатуральная.

¹⁰ Обратим внимание на новый вариант "ходов Варлаама и Мисаила" — он также будет впоследствии использован в опере (в примере 89а показан пунктирным квадратом).

ная триольная фигура адского вращения превращается в репетиционную, затем в двойную трель (примеры 91а и 91б), — в качестве контрапунктирующей педали мощному "трубному гласу"-призыву. А далее, через добрую сотню тактов, в кульминации первого раздела ("Сбор ведьм, их толки и сплетни") она всплывает в виде самостоятельного мотива (обратим внимание на сохранение звуковысотной позиции — пример 91в):



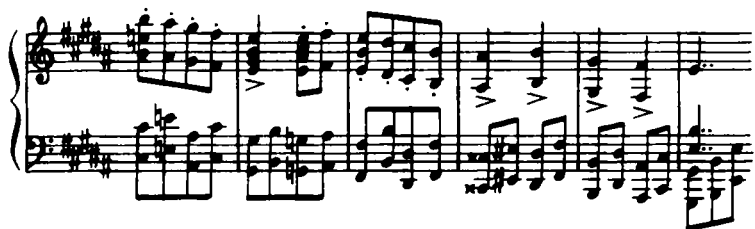
В яростном и настойчивом провозглашении мотив раскрывает одну из возможных звуковых идей Мусоргского: дать свой, индивидуальный вариант грозной старинной секвенции "Dies irae", и если эта гипотеза верна, то перед нами — полностью развернутый, мажорный вид темы, а ее зародыш — в исходном мотиве кружения¹¹ (ср. у Листа в "Пляске смерти", оказавшей воздействие на Мусоргского):



¹¹ Известно, что в "Пляске смерти" темой вариаций служит "Dies irae"; в числе вариаций есть и мажорные, в которых звучит мажорный вариант темы.

Meno mosso

Danse macabre. Мажорная вариация



Прослеженная в примере 91 цепочка превращений, усилений и ослаблений мелодической рельефности — лишь один из множества возможных примеров. Тематические элементы, оборачиваясь чередой разнороднейших ликов, рассредоточены по всей композиции — от начала до самого конца. С известной долей преувеличения можно было бы утверждать, что почти вся звуковая ткань тематична. Именно в отсутствии традиционных переходов и связок между темами — смысл автохарактеристики Мусоргского: "связи плотны, без немецких подходов".

Вряд ли необходимо специально доказывать, насколько устремлено в будущее произведение такого рода, где сведено до минимума привычное разделение на мелодический рельеф и фон, на четко оформленные мелодии-темы, концентрирующие основное содержание, и вступительно-связующие разделы или сопровождающие пласты фигурационного типа. Достаточно вспомнить Дебюсси, например ноктюрн "Облака" с его начальной плывущей равномерной фигурацией, — а в сущности

двухголосной темой¹²; далее — Стравинского ("Весна священная") и других мастеров XX века.

В "Ивановой ночи" свободная трехчастность крупного плана, точнее, репризное возвращение основной мелодической темы в d-moll организует лежащую в фундаменте композиции *вариационно-вариантную форму*. Своеобразие этой формы в том, что серия близких вариантов основной мелодии-темы (примеры 88 и 93), сплавленных с немелодическими элементами, прерывается введением далеких вариантов (примеры 89а, 89б), на которые в свою очередь даются вариации, но затем тематическое развитие возвращается в прежнее русло, обогащаясь вновь возникшим.

В главе II уже шла речь о вариантности у композитора. Есть смысл проследить, как этот общий принцип проявляется в форме "разбросанных вариаций" (по определению Мусоргского).

Одноголосная приплясывающая главная тема (пример 88) как бы подсказывает имитационно-полифонические приемы развития (напомним, что имитационные приемы широко использует Лист в "Danse macabre"). Мусоргский, с его несклонностью к имитационному изложению, избирает иной, quasi-полифонический путь: мелодия переносится со II ступени лада на V ступень при полном сохранении тонической гармонии и фактуры:



Однако это не просто перенос: тема получает новое окончание — плавно закругляющую попевку (показана пунктиром). В следующем четырехтакте попевка вычле-

¹² Устанавливая связь между начальной темой "Облаков" (обладающей "признаками сопровождения") и фигурацией из аккомпанемента песни Мусоргского "Окончен праздный шумный день", А. Альшванг писал: «Здесь выступает одна из важных особенностей импрессионистской фактуры: сопровождение легко выходит на первый план, теряется принципиальное различие между ним и „ведущей мелодией“» (Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963. С. 54).

няется, приобретая самостоятельность, а также утверждающий характер:



Затем развитие переключается в иное русло: повелительно звучит кульминационное провозглашение (пример 91в), в следующем разделе, "поезде Сатаны" (цифра 7), вводится новый, пунктирный вариант основной темы, на который даются вариации. Но знакомая нам закругляющая попевка не брошена — она вновь возникает, в несколько ином, танцевальном виде, в окончании гаммообразной темы (пример 95а). Вершина ее торжества — разгул плясовой стихии — четырехкратный повтор в ответ на четырехкратные "призывы" (пример 95б):



и т. д.



И наконец, последняя стадия — столь характерное для "Ночи на Лысой горе" растворение мелодических очертаний в общих формах движения. Попевка превращается в нисходящий пентахорд минорной гаммы и окончательно исчезает в завершающем равномерном целотоновом движении (приводится партия скрипок):

96



Таким образом, под "разбросанными вариациями" композитор, по-видимому, имеет в виду параллельное ведение нескольких переплетающихся тематических линий, проистекающих из единого интонационного источника. Думается, мы вправе распространить данное определение на всю композицию, хотя автор относил его лишь к последнему разделу, репризе. Форму сочинения можно было бы поэтому назвать монотематической и поливариантной.

Обратим внимание на приемы, которыми пользуется Мусоргский. Рождение нового мелодического образа происходит в значительной мере путем постепенного смещения метрического положения вершинного *d*: от слабой доли (пример 93, показано пунктиром) к относительно сильной (пример 94) и вплоть до сильной доли такта (пример 95а, б). Одновременно возрастает длительность вершины, протяженность нисходящей линии — и

мотив меняет свой характер. Аналогичные процессы отмечались исследователями в русском народном творчестве, в частности в протяжной песне. Они получили название принципа "подхвата новых явлений" (В. Цуккерман) или принципа прорастания (Б. Асафьев).

Среди художественных задач, которые Мусоргский решал в "Ночи на Лысой горе", немаловажное место принадлежит отображению *необузданной* стихии — бесовской вакханалии, которая разыгрывается уже в первом разделе и не прекращается — лишь временно затихает — вплоть до самого конца. А потому композитору потребовались особые средства для того, чтобы поддержать высокий уровень напряжения на длительном "пространстве".

Это не только многократные повторы коротких мотивов, но и новаторское использование возможностей динамических нарастаний и спадов. Мусоргский почти полностью отказывается от столь обычного в его эпоху волнового динамического профиля, когда к кульминации ведет длительное нагнетание, а затем — более или менее длительная разрядка напряженности. Еще в первой версии сцены в храме из "Эдипа" он дает кульминации — обращение к богам, появление Эдипа — как внезапные, громовые вспышки *fortissimo* после предшествующего затихания *pianissimo*. В "Ночи на Лысой горе" вводится противоположный прием: завершающая кульминационная гамма *ff* — и обрыв-пауза (либо педаль), после чего резкий провал: тихая звучность, на которой вступает новый раздел (цифры 7, 10, 11, 12). Экспрессию здесь обретает пауза, удлинённая фермой: она не гасит, а, наоборот, продлевает напряжение, которое сохраняется неисчерпанным в последующем разделе, невзирая на динамический спад.

Интерес представляют указания Мусоргского на национальный склад произведения. В чем он проявляется в первую очередь? Думается, прежде всего — в основной одноголосной теме. Близость ее облика фольклору и — шире — музыке быта не вызывает сомнений. Но, кроме того, она выделяется необычностью внутреннего строения: при, казалось бы, четкой периодичности структуры $a \ a \ b \ b_1$, тема удивительно пластична, мобильна, открыта

для всевозможных изменений. Она легко меняет свое высотное положение — переносится на V (пример 93), а далее на I ступень лада, обретает разнообразные ладовые оттенки благодаря альтерациям, ассимилирует новые интонации и попевки. Для тематизма второй половины XIX века темы подобного рода — скорее исключение, предугадывающее музыку XX века.

Композитор в цитированном письме к Римскому-Корсакову выделяет репризу: "наконец шабаш (первая тема d-moll) тоже по-русски вариациями" (Письма, 1984; 71). "Русские вариации" — по Мусоргскому — заключаются в ритмо-синтаксических и ладогармонических изменениях. Возвратившаяся главная тема увеличивается в масштабах — дорастивается речитативно-унисонным окончанием в виде грозного бормотания басов:

97

Ob.
Fag.

ff

Archi

ff

Еще один вариант — на этот раз веселый наигрыш духовых в фольклорном духе — в значительной мере создается задорным ритмом трубы:

98

Ob.

ff Tr.

sf sf

Нестандартность ладового наклонения (гармонический мажор? фригийско-дорийский минор?) вновь — уже в который раз! — меняет облик темы.

Вспоминая историю обнаружения произведения, признаем, что у Мусоргского был резон не соглашаться со скептической оценкой своего детища Балакиревым...

* * *

Уникальный фортепианный цикл "Картинки с выставки" — одна из вершин в творчестве Мусоргского — далеко не обычен по истории своего появления на свет. Среди современных художников, со многими из которых у композитора были приятельские отношения, особая дружба соединяла его с Виктором Александровичем Гартманом (1834—1873) — архитектором и художником, сегодня фигурой уже не слишком известной. Судьба его творческого наследия была печальна.

"Временные выставочные сооружения, построенные В. А. Гартманом¹³, по самому своему назначению были обречены на разрушения, — пишет исследователь творчества Гартмана Е. Борисова, — но и многие капитальные здания, созданные мастером в Москве, также роковым образом исчезали с лица земли". Поэтому читатель книги, попав в Москву, может увидеть лишь фасад здания типографии А. Мамонтова в бывшем Леонтьевском переулке (ныне ул. Станиславского, д. 3), на котором ковровый кирпичный узор заимствован архитектором из народного прикладного искусства — деревянной резьбы, вышивок, кружев. В музее Абрамцево под Москвой можно увидеть также сказочную "Мастерскую" (завершенную уже после смерти художника), «сочетающую романтическую образ русской „избушки“ со смелым пространственным решением»¹⁴.

¹³ Гартман перестроил здание Соляного городка в Петербурге под Всероссийскую мануфактурную выставку, построил в Москве военный отдел Первой всероссийской политехнической выставки 1872 года, и там же — первый русский народный театр.

¹⁴ Борисова Е. А. Стилиевые поиски в творчестве В. А. Гартмана. Рукопись. С. 11.

Разносторонняя одаренность (Гартман много работал и как театральный художник), интерес к новым материалам и конструкциям, тяга к фантастике, а главное, разработка национального стиля в архитектуре и к тому же живость и общительность характера — все это необычайно привлекало к Гартману и Мусоргского, и Стасова. Оба они числили Гартмана — вместе с Репиным и Антокольским — в той избранной группе русских художников-новаторов, которые прокладывают новые пути в искусстве. Правда, Стасов считал его "несколько ниже" упомянутых мастеров. Сегодня несопоставимость дарования Гартмана и Мусоргского совершенно очевидна.

Живший последние годы в Москве, Гартман неожиданно скончался летом 1873 года в расцвете сил, не осуществив многого из задуманного и начатого. Внезапная смерть друга тяжело и болезненно поразила Мусоргского. В письмах к П. и В. Стасовым он говорит о своем горе, о ненависти к смерти, о невосполнимости утраты для искусства.

В начале следующего, 1874 года, по инициативе Стасова в залах Академии художеств была организована посмертная выставка акварелей, рисунков и архитектурных проектов Гартмана. Под впечатлением выставки и в память об умершем друге Мусоргский создает свой фортепианный цикл. То было время самозабвенного увлечения "Хованщиной"; в марте композитор пишет Стасову: «Мы, наконец, кипим „Хованщиной“». Но, как бывало не раз в период создания крупной работы, композитор откладывает ее и берется за неожиданно увлекший его новый замысел. В июне он сообщает Стасову об увлечении "гартмановским" замыслом.

26 июля, как значится в автографе, рукопись была окончательно завершена. На ее заглавном листе надпись: "Посвящается Владимиру Васильевичу Стасову. Картинки с выставки. Воспоминание о Викторе Гартмане М. Мусоргского. 1874 год".

Что же отобрал Мусоргский из обширного наследия Гартмана, каковы живописные прообразы "Картинок с выставки"? Следовало бы, вероятно, перечислить их в том порядке, который установил композитор. Однако не

все из гартмановских работ сохранились (кое-что было продано во время выставки), не все из использованных рисунков были включены в каталог выставки. Кроме того, как полагает Е. Борисова, "в восприятии Мусоргского сложился некий общий взгляд на особенно поразившие его рисунки, причем почти всегда несколько графических листов обобщались композитором в единую тему. В творчестве Гартмана композитор выявил прежде всего романтические темы его графики, связанные с путевыми впечатлениями и с его архитектурным творчеством"¹⁵. Мусоргский, по-видимому, в немалой степени опирался и на когда-то, во время дружеских встреч с художником, увиденное, услышанное и запомнившееся. Поэтому воспользуемся программой "Картинок с выставки", написанной Стасовым к первому изданию произведения (1886), изредка дополняя ее необходимыми комментариями.

«Вступление носит название „Promenade“.

№ 1. „Gnomus“ — рисунок, изображающий маленького гнома, неуклюже шагающего на кривых ножках.

№ 2. „Il vecchio castello“. Средневековый замок, перед которым трубадур поет песню.

№ 3. „Tuilleries. Dispute d'enfants après jeux“. Аллея тюльерийского¹⁶ сада со множеством детей и нянек.

№ 4. „Bydlo“. Польская телега на огромных колесах, запряженная волами.

№ 5. „Балет невылупившихся птенцов“. Картинка Гартмана для постановки одной живописной сцены в балете „Трильби“.

№ 6. „Два польских еврея, богатый и бедный“.

У Гартмана такого произведения нет. Есть портретная зарисовка "Богатый еврей в меховой шапке" и — независимо от нее — набросок "Бедный еврей (старик)", по-видимому старьевщик. Оба произведения были в свое время подарены художником композитору. Идея превращения героев разных работ в персонажи одной сцены, их имена ("Самуэль" Гольденберг и "Шмуиле") — все принадлежит Мусоргскому.

¹⁵ Борисова Е. А. Указ. соч. С. 17.

¹⁶ Стасов дает вольный перевод французского названия сада: вместо "Тюльри" — "Тюльери". Стасовская транскрипция закрепились в русских изданиях "Картинок".

№ 7. „Limoges. Le marché“. Французские бабы, ожесточено спорящие на рынке.

№ 8. „Catacombae“. На картинке Гартмана представлен он сам, рассматривающий парижские катакомбы при свете фонаря.

На акварели „Парижские катакомбы“ в зыбком, призрачном свете угадываются фигуры автора, его товарища, архитектора В. Кенеля и проводника. Справа, за стеллой — груда черепов.

№ 9. „Избушка на курьих ножках“. Рисунок Гартмана изображал часы в виде избушки Бабы-Яги на курьих ножках. Мусоргский прибавил поезд Бабы-Яги в ступе.

У Гартмана второй заголовок — „Часы в русском стиле“ — подчеркивает имитацию народной резьбы по дереву и вышивки в декоративном наряде избушки.

№ 10. „Богатырские ворота в Киеве“. Рисунок Гартмана представлял его проект городских ворот для Киева в древнерусском массивном стиле с главой в виде славянского шлема».

Перед тем как рассматривать выполненное Мусоргским музыкальное „переложение“ гартмановских образов, обратим внимание на любопытные особенности рукописи. Композитор дает пьесам преимущественно нерусские заголовки и пояснения; те из них, которые считает окончательными, ставит в кавычки (типичный для него прием оформления рукописи). Русскими названиями снабжены лишь № 5 и 10 (но без кавычек), а также № 9 (в кавычках), № 8 содержит примечательные карандашные пометки: „NB: Латинский текст: с мертвыми на мертвом языке“, „Ладно бы, латинский текст: творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, вызывает к ним, черепа тихо засветились“.

Смысл подобного способа записи — помимо традиции, то есть принятого в те годы использования наименований на французском и немецком языках (особенно в „альбомном“ жанре), — еще и в желании отойти от бытописательского тона, настроить исполнителя и слушателя на иной лад: дальних странствий или возвышенной старины. Лишь постепенно, по мере вхождения в исполнительскую и издательскую практику — то есть в XX веке! — за пьесами закрепляются русские названия.

”Картинки с выставки” начинаются ”Прогулкой”, тема которой, возвращаясь время от времени, играет роль рефрена. Ее бодрый, уверенный, энергичный тон органично сочетается с подчеркнuto русским характером. Мелодия, в которой столь важны трихордные обороты, свободно, нестесненно разворачивается в переменном размере 5_4 и 6_4 , образующих характерный для русского искусства одиннадцатисложный ритм (Васина-Гроссман, 1984; 47—48). Не менее важна и ладовая конструкция тематического зерна: балансировка между опорными I и V степенями, прием, нередко используемый композитором для выражения раскованности и воли (стрельцы в ”Хованщине”). Еще существенный момент: отчетливая артикуляция, словно бы выговаривание отдельных тонов с короткими ”слоговыми распевами” — в ”сольном запеве” с последующим ”хоровым подхватом”:

99 *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco*
 [Скоро, в русском стиле, без торопливости, несколько сдержанно]



В гармонизации приведенной фразы Мусоргский намеренно нарушает слуховую инерцию начальной трехзвучной интонации в качестве стандартного каденционного оборота S — D — T. Гармонизация с помощью $VI_{3_5} - D_6 - VI_{3_5}$ сохраняет нетривиальность и способствует национальному колориту.

Таков начальный образ, вылепленный ”в русском стиле” (”nel modo russo”, как помечает в нотах композитор).

Резким контрастом ему выступает ”Гном”. Известная пианистка М. Юдина так сказала о пьесе: «Это не только сказочный (в фольклоре почти всех народов) карлик. Это искажение человеческой — от начала благодатной — природы. Это — грех, это ближайший „родственник”»

Гришки Кутерьмы из „Сказания о граде Китеже“ (одного из лучших созданий Римского-Корсакова), это „Слепые“ Питера Брейгеля Старшего, это опять же циклы (грозные) Франсиско Гойи „Разорения войны“» (Юдина, 1978; 295).


Главное в музыкальном образе — странность, необычность, пронзительное выражение скованности и страдания. В крайних разделах — серия безуспешных порывов, попыток к движению, сменяемых возгласами отчаяния и боли в хромающе-синкопированной второй теме:

100 а

6

В среднем разделе движение, пусть с невероятными усилиями, все же осуществляется, чтобы затем иссякнуть в изнеможении. И вновь броски, вновь порывы...

Парадоксален ритм начальной темы, в которой стремительные короткие пассажи упираются в бесконечно

длительные остановки (соотношение ).


Совершенно уникален ладотональный план пьесы, столь напряженной по тону. От начала и до конца — выдержанный *es-moll*, хоть и обогащенный альтерациями ступеней (излюбленная IV высокая!). И, вопреки традиции, неустойчивость господствует в крайних разделах, а устойчивость, тоникальность — в среднем.

Возвращающаяся тема "Прогулки" смягчает напряжение: композитор замедляет темп и ставит пометку "нежно" (*con delicatezza*). Мелодия темы певуче звучит в басу, а вновь появившаяся сопровождающая мелодия — в плавных аккордах верхних голосов.

"Старый замок" — не столько рисунок, картинка, сколько сцена, и суть ее — "пение песни". Трубадур поет песню в старинном роде, перемежая "вокальные строфы" печальным и размерено-монотонным инструментальным отыгрышем. Элегически-скорбная и спокойная поначалу мелодия постепенно разгорается, экспрессия становится все более жаркой, и это сказывается на общем ритме: "вокальные строфы" теперь непосредственно следуют друг за другом. Напев прерывается, словно удаляясь, и затихает вдали.

Глухо и ровно пульсирующий, удержанный на всем протяжении бас (тонический органнй пункт) создает особый — отстраняющий — ракурс, накладывает порою едва ощутимую печать старины, давно свершившегося и ушедшего.

И вновь повторяется тема "Прогулки" в своем близком первоначальному характере, — она как бы возвращается в современный мир.

"Тюльерийский сад" вводит столь милый сердцу автора мир детства с его чистотой, трогательной доверчивостью и шаловливостью. Сквозь всю пьесу проходит — то на переднем плане, то в фоне — мерно убаюкивающий ритм колыхания  7 (колыхание детских колясок?) и словно спорящий с ним ритм стремительно легкого бега.

А далее — резкий, ничем не смягченный контраст: "Быдло", где вся звучность смещается в глубокий низкий

регистр. Грузная аккордовая раскачка в гудящих басах несет в себе ритм тяжелой, изнурительной, не прекращающейся ни на миг работы, и на этом фоне драматично звучит мелодия с ее возгласами, энергично скандируемыми попевками:

101 *Sempre moderato, pesante*
[Умеренно, тяжело]



Звучность нарастает, а затем стихает почти до полного исчезновения: “персонаж” полностью скрылся за горизонтом.

Мы ощущаем, что содержание пьесы выходит далеко за рамки ее названия и живописного образа, послужившего первоначальным фантазии композитора¹⁷. Справедлива мысль М. Юдиной: “Ни волам, ни даже лошади не посвятил бы Модест Петрович такое величавое траурное шествие в прозрачном, хрустальном *gis-moll*. Быть может, потому и взял композитор эту светящуюся тональность, чтобы мы с вами и прозрели сквозь нее к более глубокому постижению бытия” (Юдина, 1978; 295).

И еще один контраст — сдвиг в верхний регистр. Тихо, нежно и как бы с полуслова начинается “Прогулка”. Минорный лад и прозрачная звучность дают своего рода “свечение”, тема обретает особую печальную проникновенность и чистоту:

¹⁷ В цитированном письме к Стасову, написанному в разгар работы, Мусоргский, перечисляя наименования, сообщает: «... Прямо в лоб № 4 (NB!: резкость контраста намеренна! — Г. Г.) “Sandomirzsko bydlo” (le tégue) (tégue, разумеется, не надписано, — так между нами)» (Письма, 1984; 185).

102 **Tranquillo**
[Спокойно]

8

p

This musical score is for measures 8 through 11 of a piece titled "Tranquillo" (Calmly). It is written for piano in 3/4 time. The music is marked with a piano dynamic (*p*). A dashed line above the staff indicates a measure rest for 8 measures. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

”Балет невылупившихся птенцов” — комическое скерцо, в музыке которого слышны первые робкие, неуверенные движения крохотных, еще не оперившихся существ. Композитор воссоздает и забавное копошение сбившихся в кучу птенцов, и их впервые проклюнувшиеся жалобные голоса:

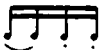
103 **Vivo leggiero**
[Живо и легко]

(p)

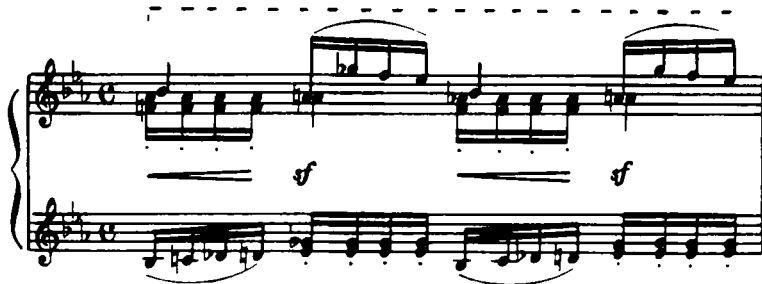
This musical score is for measures 1 through 4 of a piece titled "Vivo leggiero" (Lively and light). It is written for piano in 3/4 time. The music is marked with a piano dynamic (*p*). The melody in the right hand is characterized by frequent grace notes and slurs, giving it a light and playful feel. The left hand accompaniment consists of quarter notes with some grace notes.

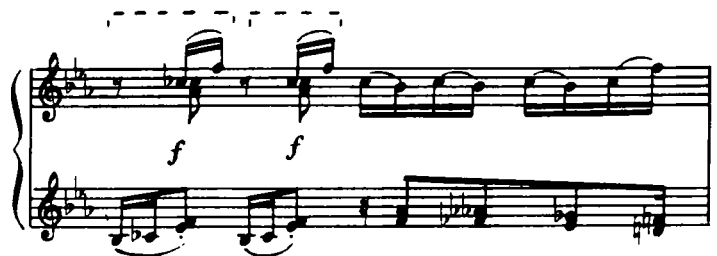
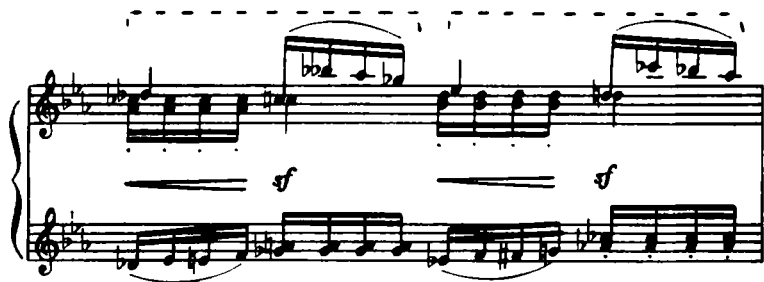
”Два еврея, богатый и бедный” — сцена, в которой противопоставлены два характера. Идет диалог, звучит речь: властная, самоуверенная, повелительная — и робкая, униженная, словно бы извиняющаяся. С поразительной точностью отображены ”речевые портреты”, но за ними почти зримо встают и фигуры говорящих, их осанка, походка. Замечательно найдено завершение диалога: контрастирующие темы (каждая в своей тональности!) контрапунктически соединяются, предвещая политональные открытия XX века. Исполнен глубокого смысла финал пьесы — тихо и покорно звучит горестная, безнадежно никнущая фраза, но суровый, громкий окрик подводит окончательный итог встречи.

Пауза. А затем повторяется ”Прогулка”, но не тема ее — в виде гибкого ”мостика”, связующего фрагмента между контрастирующими пьесами, как было до сих пор. На этот раз повторяется целиком, вся начальная пьеса (а также ее название, отсутствовавшее в предыдущих повторениях). Она открывает новый этап путешествия по выставке.

”Лимож. Рынок” — вновь скерцо. И вновь сцена: бабы на рынке оживленно обсуждают новости (в качестве исходной композитор использует одну из любимейших ритмических ”фигур активности” — ). Разговор переходит в спор, затем в ссору, голоса перебивают друг друга, и уже слышны лишь отдельные реплики (традиционная структура дробления служит изобразительным целям):

104 [Allegretto, vivo, sempre scherzando]
[Довольно скоро, живо и игриво]





Музыка несет в себе не только речь, мы легко представляем собравшихся в тесный кружок спорящих, почти видим их резкую жестикуляцию.

Бурный звуковой поток внезапно прерывается, точно наткнувшись на неколебимую преграду: начинаются "Катакомбы". Мощные, долго протянутые созвучия с тихими отголосками наподобие эха создают ощущение величия и пространства — возникает образ вечного покоя, приподнятый и отстраненный от всего суетного и сиюминутного. И лишь на короткий миг как бы сквозь толщу суровых каменных сводов пробивается одинокий голос, вызывающий к живым:

poco a poco cresc *dim.*

Из музыки "Катакомб" непосредственно вырастает еще одна, на этот раз радикально преобразованная тема "Прогулки", названная автором "С мертвыми на мертвом языке". Непрерывное тремоло в высоком регистре сохраняет эффект объемности, пространства, на этом фоне медленно, тихо и печально разворачивается тема. Выровненный ритм как бы размывает привычные очертания, и аккорды темы звучат почти бесплотно. Все завершается проникновенной и слегка мистической "сценой прощания"¹⁸: многократно повторяются призывные интонации, но концовки постепенно обретают все большую завершенность и прочность:

106 [Andante non troppo, con lamento]
[Не слишком затягивая, жалбно]

tranquillo *rit.* *perendosi*
pp. *p.* *pp.* *p.* *pp.* *p.*
il canto cantabile, ben marcato

¹⁸ "...Вдруг раздается волшебный поэтический призыв Гартмана к Мусоргскому" — так толкует этот эпизод Стасов (Труды и дни, 1963; 395).



”Баба-Яга” — фантастическое скерцо, перекликающееся с ”Ночью на Лысой горе” яростно-неистовым характером стремительного движения. Изменчивость — непрерывная, и притом нерегулярная, прежде всего изменчивость ритма, создает впечатление сплошного потока и способствует эффекту дикости, ибо в музыке отсутствует ”нормальная” расчлененность, естественное ”человеческое” дыхание. Варварский напор возникает с самого начала: два резких удара и пауза ($\downarrow \downarrow | - |$) создают первотолчок, затем тугая пружина раскучивается до ($\downarrow \downarrow | - | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | - |$) тех пор, пока каждая клеточка пространства не оказывается заполненной ($\downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow |$). На короткий миг звучит лихая, совершенно в народном духе заличка (”Баба-Яга поет по-русски”), но неукротимое движение продолжается.

В среднем разделе пьесы происходит чудесное, поистине сказочное превращение. Мягко колышущаяся, зыбкая, призрачная атмосфера в корне меняет характер основного ”персонажа”, хотя отдельные черты его сохраняются (начальный ритм в увеличении:

$\downarrow \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow |$ В истолковании М. Юдиной «нет больше Бабы-Яги, есть Кашевна, даже царевна Волхова, есть нежная, шаловливая „вила“... Однако невинное волшебство длится недолго; увы, снова исчезает царевна-русалка, снова мы слышим угрозы, удары клюки и ступы» (Юдина, 1978; 297).

Финал цикла — "Богатырские ворота" — создан в духе апофеоза, массового, всенародного славения и в чем-то перекликается со сценой коронации из "Бориса Годунова". Мелодия торжественно-провозглашающего характера и русского склада, "род гимна" (Стасов), звучит в мощных, многорегистровых аккордах. В мелодии отчетливо слышны отдельные попевки из "Прогулки". Контрастом выступает молитвенно-строгий тон религиозного напева — Мусоргский использует (по сообщению Стасова) мелодию "Елицы во Христе креститесь". Однако композитор — как он это обычно делал при заимствовании — преобразует мелодию в собственных художественных целях, метризуя ее, распрямляя мелодическую линию и разворачивая напев в более широком диапазоне:

107 *senza espres.*

The image shows three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with the number 107 and the instruction 'senza espres.'. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef is marked 'p sub.' and consists of a series of chords and intervals. The bass clef provides a harmonic foundation with chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a 'dim.' (diminuendo) marking and shows the music concluding with sustained chords in both staves.

А затем ликующий колокольный звон словно гигантски раздвигает рамки, выводит на бескрайний простор, и мелодия финала, замедляясь, обретает поистине богатырский размах и величие.

Итак, содержание "Картинок с выставки" оказывается исключительно широким и масштабным. Здесь есть и стихийная мощь, неукротимый напор, проявляющиеся как в эпическом торжестве, так и в "дьявольской" фантастике; есть и трогательные образы детства, чистоты, незащищенности; богатство и бедность, надменность и униженность; болезненная странность и страдание, таинственные глубины души человеческой — и комические сцены людского быта. Но ведь все это темы, увлекавшие зрелого Мусоргского, над которыми он активно работал до, во время и после "Картинок". Можно было бы сказать, что произведение несет в себе в какой-то мере весь мир музыки композитора.

Таким образом, отталкиваясь от сюжетов и персонажей Гартмана, перенимая у него порою набросок типа ("евреи"), порою колорит и атмосферу ("Парижские катакомбы"), композитор отнюдь не дает "музыкальные иллюстрации", "путеводитель по выставке". Он идет *вглубь* темы, переосмысливая живописный образ, действуя по законам собственного творческого метода. Показательная деталь: наброски подробной словесной программы "Лиможа", записанные в рукописи (быть может, и со слов Гартмана), так и не приносятся. Когда проходит состояние творческой лихорадки, Мусоргский осознает обобщенность вышедших из-под пера образов.

Различие между Гартманом и Мусоргским, в частности, со всей очевидностью проявляется в номерах, "заявленных" в русском стиле, в русском характере, к воссозданию которых равно стремились и художник, и композитор. В "Богатырских воротах", к примеру, Гартман — по наблюдению исследователя — "использует, гиперболизируя их, отдельные элементы древнерусского искусства (а в сущности — быта!): шлем, кокошник, которые должны были легко ассоциироваться с идеей старины, почвенности. Мусоргский же опирался не на внешние признаки народного искусства (например, на цитаты из всем известных народных песен), а на коренные принципы народного художественного мышления" (Васина-Гроссман, 1984; 49—50). Композитору удается воплотить национальный характер в его глубин-

ных чертах, а не внешних приметах, и наиболее наглядное (хотя, разумеется, не единственное!) проявление здесь — тема "Прогулки" со всеми ее превращениями и близкая ей тема "Богатырских ворот".

Великолепна по своей слаженности композиция "Картинок с выставки". Она сочетает черты сюиты и рондо, представляя собой сюиту с рефреном, возвращения которого способствуют единству целого (Бобровский, 1990; 122).

Для объединения отдельных пьес в группы композитор использует самые разнообразные средства. Графическими "знаками препинания" служат: *attacca*, обозначающая слитность, и \curvearrowright , обозначающая цезуру. Слитности способствуют тонально-гармонические связи (Т предыдущей пьесы оказывается D либо тонической параллелью последующей пьесы), общий тон в заключительном и начальном созвучии, хроматически взлетающий пассаж. Так возникает своеобразнейшее "дыхание формы" целого, позволяющее пианисту — в зависимости от собственной трактовки — чуть-чуть углублять или сглаживать цезурность, добиваться большей или меньшей слитности соседствующих пьес¹⁹.

Общую композицию можно показать на следующей схеме (указание *attaca* изображается стрелкой, проведения "Прогулки", не имеющие обозначения, буквой R, цезуры — знаком \curvearrowright , генеральная цезура — ||):

Прогулка → Гном \curvearrowright R → Старый замок \curvearrowright R → Тюльери → Быдло \curvearrowright R → Балет → Два еврея || Прогулка → Лимож → Катакомбы → С мертвыми \curvearrowright Баба-Яга → Богатырские ворота \curvearrowright .

Схема проясняет некоторые важные закономерности строения цикла: 1) давно установленную тенденцию развития, ведущую от расчлененности к слитности и свойственную многим крупным инструментальным произведениям (Бобровский, 1990; 128); 2) оригинальную черту:

¹⁹ Гибкость сочленений между частями иллюстрирует переход от пьесы "Быдло" к теме "Прогулки". Резкий регистровый, тембровый и тональный (тритон!) скачок способствует глубине цезуры, но звучащая как бы "не с начала", с продолжения тема (пример 102) действует в противоположном направлении.

нарастание в пределах следующих друг за другом групп пьес *внутренних* контрастов, столкновений, данных непосредственно, "в лоб" (по выражению Мусоргского), — а отсюда усиление напряженности к концу.

Писавшие о "Картинках с выставки" справедливо проводили самый широкий круг параллелей: от многочисленных "дневников путешественника" в русском искусстве и "Годов странствий" Листа до гоголевских "Мертвых душ" с их темой России (Васина-Гроссман), от "Житий святых" до архитектурных ансамблей Красной площади и Кремля (Юдина). Правомерны различные сравнения, ибо значение произведения выходит за рамки лишь музыкального искусства.

Есть, однако, смысл установить и чисто музыкальную традицию, следуя которой Мусоргский создал свое великое творение. Это шумановская традиция программных фортепианных циклов, а в рамках цикла — психологически-портретной миниатюры. Уместно вспомнить "Бабочки", "Давидсбюндлеров", "Крейслериану" и, прежде всего, "Карнавал", на близость к которому указывает, в частности, заимствование французского названия одной из шумановских пьес — "Promenade". Шумановское, думается, в первую очередь заключено в способности найти каждый раз нестандартный индивидуализированный *тип движения* (особенно важны ритм, темп и фактура), через который раскрывается характер или психологическое состояние.

Но Мусоргский выступает не только продолжателем шумановской, но и основателем собственной традиции. И оттого столь существенны различия между "Карнавалом" и "Картинками с выставки". Прежде всего — в общей концепции произведения.

В картине мира, которую воссоздает Мусоргский, отсутствует *гармония*, а поэтому так резко контрасты, так глубоко драматические краски, хотя они и не доминируют. Почти вовсе исчезает столь значимая для Шумана танцевальность, в частности вальсовость. Зато неизмеримо возрастает сценическая действенность: многие пьесы построены как сценки, с отчетливо ощущаемой драматургией, "движением содержания"; порою возникает пространственный эффект приближения и удаления.

Как известно, в "Карнавале" Шуман набросал автопортрет, разумеется, психологический, воплощая "флорестановские", романтически-пылкие и "эвсебиевские", лирически-сокровенные, мечтательные стороны своей натуры. Мусоргский идет по другому пути. Его фразу «Моя физиономия в интермедах (то есть в возвращениях „Прогулки“. — Г. Г.) видна» не следует понимать слишком буквально: он далек от автопортретных намерений, художнику его склада подобная идея чужда. Речь должна идти об эмоциональном отклике на увиденное и вспомненное, отклике, тонко и проникновенно запечатленном в вариантах "Прогулки". Так проясняется еще одна — уже не конструктивная, но выразительно-смысловая роль рефрена.

Замечательное открытие Мусоргского — внедрение в инструментальную мелодику *речевого* начала. В музыке "Картинок" слышны речевые интонации энергичного скандирования ("Прогулка", "Быдло") и робкого, жалобного недоумения ("Балет..." — трио), торжественного провозглашения ("Богатырские ворота") и шемящей боли ("Гном"). Порою своеобразное "портретирование речи" — едва ли не главная художественная задача ("Два еврея", "Лимож. Рынок").

На протяжении десятилетий много и справедливо писалось о даре композитора почти наглядно запечатлеть в музыкальной интонации жест, движение, походку. В "Картинках с выставки" зрительно-моторное, пластическое неразрывно сплавлено с речевым. Так возникает принципиально *новый* тип инструментальной мелодии, далекий от романтической кантилены, давшей столько шедевров музыке XIX века. Мелодия такого типа отличается, в частности, фактурно-пространственной самостоятельностью, меньшей зависимостью от привычной в го-мофонном складе гармонизации.

Новые горизонты открывает и *тембровая* палитра композитора. Он отказывается от листовских пышных многооктавных пассажей, от излюбленной романтиками красочной фигурации на фундаментальном басу, продлевающей звучание гармонии. Фактура произведения нередко аскетична, часто используются унисоны и двухго-

лосие, трезвучная дублировка мелодии, крайние регистры, особенно нижний (тесное расположение аккордов в большой и контроктаве — пример 101²⁰), разнообразная артикуляция. Найденные Мусоргским неведомые прежде фортепианные краски дали возможность Равелю выполнить в 1922 году, почти через полвека после появления "Картинок с выставки", их столь убедительную оркестровую транскрипцию, послужившую толчком к всемирной известности произведения.

"Картинки с выставки" пролагают пути в будущее, в XX век — к "Весне священной" Стравинского, фортепианному стилю Прокофьева.

²⁰ Еще ранее, в клавире "Бориса Годунова" — та же фоническая находка в песне Варлаама "Как едет ён" ("Приехал ён" — параллельное движение терций в малой и большой октавах).

Часть третья

НЕДОПИСАННАЯ СТРОКА

Глава VIII

Трагедия художника и человека

...Итак, с лета 1875 года Мусоргский живет в семье своего приятеля П. Наумова. Отставной флотский офицер, любитель легко и весело пожить (он был дружен с создателями произведений Козьмы Пруткова братьями Жемчужниковыми и участвовал в молодости во многих их озорных проделках), Наумов ухитрился промотать на своем веку и собственное имение, и состояние своих жен. Он не только искренне любил Мусоргского, но и, будучи заядлым театралом и меломаном, глубоко почитал музыкальный талант своего друга. Столь же тепло относились к Модесту Петровичу и владелица дома, гражданская жена Наумова М. Федорова (Костюрина) и Сергей, "Сергушок", сын Наумова от первого брака. Композитору нравилась местность на 5-й линии Васильевского острова, где был расположен дом Федоровой; — напротив сада Академии художеств: "сад, широкая улица, близко Нева".

Деликатную натуру художника, однако, смущало и беспокоило то обстоятельство, что семья его новых хозяев чувствовала свою отдаленность от высокого интеллектуально-художественного круга прежних друзей. И он пытается как-то "навести мосты", хотя, видимо, без особых успехов. Так, он стремится расположить к Наумову Л. Шестакову, очень лестно аттестует Федорову Голенищеву-Кутузову ("барыня отличная, дикарка, как и ты дикарь, но любящая, хорошая, читающая и умно читающая"), и все же поэт не торопится завести знакомство; Мусоргский даже просит Стасова принять всю се-

мью в Публичной библиотеке в Художественном отделе, которым Стасов заведовал, — видимо, имелось в виду какое-то подобие экскурсии, если сказать по-современному.

Летние месяцы 1876 и 1877 годов композитор проводит на даче Федоровой-Костюриной в Царском Селе. Природа, тишина, длительные пешие прогулки действуют как всегда успокаивающе, хотя «после „должностного“ петербургского шума, после столичной бесшабашной суетни не отдыхаешь, нет, сначала раздражаешься: ...зачем и куда умчалась суетня» (Письма, 1984; 234). Никуда не уходит ставшее привычным чувство одиночества, в котором он признается крайне редко и как бы незначай; порою "мучают нервы" — но "с этим, впрочем, надо уже на всю жизнь помириться" (Письма, 1984; 236). В целом же ему живется хорошо, и он много и успешно сочиняет.

1875 и 1876 годы — время интенсивной работы над "Хованщиной". Суммируя сочиненные в предыдущие годы и лишь отчасти зафиксированные фрагменты разных сцен и картин оперы, Мусоргский с января 1875 года начинает последовательную запись клавира. В конце июля завершена 1-я картина¹, в конце декабря — 2-я, осенью 1876 года почти готова 3-я картина. Видимо, в общих чертах к этому времени уже сложился сценический план оперы, — но, подчеркиваем, лишь в общих чертах, ибо композитор неоднократно и в дальнейшем возвращается к уже сочиненному, меняя и достраивая план, проясняя для себя трактовку основных персонажей. Полное либретто "Хованщины", обнаруженное М. Пекелисом, записано, по мнению исследователя, не ранее второй половины 1879 года (Пекелис, 1972; 32).

Справедливы ли упреки в беспорядочном, едва ли не хаотичном, без какого-либо плана сочинении оперы, высказанные в свое время еще Н. Римским-Корсаковым и повторенные через несколько десятилетий его сыном Андреем Николаевичем в предисловии к Собранию пи-

¹ Начиная с издания оперы в редакции Римского-Корсакова в 1883 году картины называют действиями (в переписке Мусоргский обозначает разделы и как "действия", и как "акты", и как "картины").

сем и документов? ”Набираясь изо дня в день новых материалов для затеянной оперы, не имея твердого костяка сценариума в руках, увлекаясь то тем, то другим новым вариантом, он запутывал основную нить своей музыкальной драмы и безмерно разбрасывался” (Письма и документы, 1932; 17).

Вспомним, что у композитора, пишущего оперу, обычно уже имеется, — если исключить начальную стадию разрозненных музыкальных эскизов, — более или менее развернутый сценарный план переработки литературного произведения или пьесы, положенной в основу произведения. Автор обсуждает план с либреттистом (либо работает над либретто сам), параллельно сочиняя музыку. Так действовал, в частности, сам критик Мусоргского — Римский-Корсаков. Можно ли, однако, считать данный принцип единственно возможным для оперного композитора? История возникновения ”Руслана и Людмилы” Глинки, ”Князя Игоря” Бородина убеждает в обратном. Видимо, здесь свою роль играет и эпический склад создаваемой оперы. Учтем к тому же трудность и широкомасштабность задачи: Мусоргский не опирался на какое-либо одно литературное произведение, которое давало бы прочную сюжетную канву, ставило бы какие-то границы фантазии, — как это было с упомянутыми Глинкой и Бородиным.

Действительно, импульсивное творческое воображение влечет Мусоргского к сочинению многого и разного задолго до того, как складывается общий план оперы. Но в то же время уже намечаются важные — и незыблемые в будущем — *музыкально-смысловые опоры*, на которых будет строиться произведение: Рассвет на Москверекке (2.IX 74), Песня Марфы ”Исходила младешенька” (18.VIII 73), сцена Марфы и Сусанны (5.IX 73), тема Ивана Хованского (1874) и т. д.

Примем во внимание еще одно существеннейшее обстоятельство. Мусоргского нельзя отнести к музыкально-архитектоническому (условно говоря) типу оперных композиторов, выстраивающих неколебимую, без щелей и зазоров, музыкальную конструкцию. Образцом здесь мог бы служить все тот же Римский-

Корсаков, неоднократно публично провозглашавший: "Оперное произведение есть прежде всего произведение музыкальное", — а в примечаниях к "Сказке о царе Салтане" строго предупредивший постановщиков: "Музыкальное произведение сочиняется не для произвольных купюр, которые нарушают художественную форму и драматический смысл" (в "Золотом Петушке" еще категоричнее: "Купюры автором не допускаются").

Тип, к которому принадлежал Мусоргский, можно было бы определить как музыкально-театральный. В отзыве на "Анджело" Кюи композитор писал: "К недостаткам оперы я отнесу некоторые длинноты, но эти недостатки... легко исправимы на репетициях, где *окончательно илифтуется* всякое драматическое произведение — будь оно музыкальное или литературное" (Письма, 1984; 198. Выделено мною. — Г. Г.). Приведенные слова — отнюдь не "тактический ход" в защиту оперы коллеги. И в собственных оперных сочинениях для него чисто музыкальные решения нередко определяются возможными воплощениями на сцене.

В сказанном нет ничего удивительного. Общеизвестно: театральность — коренная черта творческого мышления Мусоргского. Естественно, что данное свойство с особой полнотой проявляется в сценических произведениях. Поэтому проблема "лишней музыки" в процессе сочинения оперы для него никогда не составляла предмета особого беспокойства. Да и к разумным купюрам, не разрушающим общего замысла, он относился гораздо спокойнее, в чем убеждает история постановки второй редакции "Бориса Годунова".

В том же, что в ходе работы над "Хованщиной" постепенно возникает представление о художественном целом, все более четкое и определенное, — сомневаться не приходится. Мы еще будем возвращаться к данной проблеме.

Главным опекуном "Хованщины", главным советчиком композитора был, как уже упоминалось, В. Стасов. Они регулярно, на протяжении нескольких лет встречаются, обсуждая задуманное и уже сделанное. Но кроме устных бесед была и — хоть в меньших масштабах —

переписка. Чудом сохранившиеся письма Стасова к Мусоргскому (адресованные композитору письма до нас в большинстве не дошли) приоткрывают содержание их обсуждений и споров, помогают понять процесс созревания у композитора концепции оперы. Посвященные "Хованщине" четыре из пяти писем охватывают период с 1873 по 1876 год.

Переписка выявляет совпадение позиций по ряду важных моментов, что свидетельствует, на наш взгляд, о совместной творческой работе. Такова, к примеру, ставшая характеристика Досифея — «этого могучего русского Магомета, этого фанатика, этого обличителя, этого Савонаролы, этого Ивана Предтечи, кричащего: „Покайтесь, время пришло!“»; действия Досифея — по Стасову — направлены "на гибель непонимаемому н о в о м у и во спасение страстно любимого и идеально понимаемого старого" (Письма и документы, 1932; 479). Мусоргский в письме того же 1873 года отождествляет Досифея с протопопом Аввакумом, житие которого он изучил.

Полное взаимопонимание — и в оценке сил, пытающихся вступить в союз против Петра: "Полу-Европа спасовала перед полной Европой и уцепляется за Азию" (Письма и документы, 1932; 486); и в толковании сути "спора князей" во II акте: «В продолжение всей сцены, пусть Досифей (как Вы и придумали отлично) с презрением смотрит на этих русских князей и „государственных мужей“, которые, собравшись теперь для ведения и направления дел всей Руси, сцепились как два глупых петуха из-за личностей и позабыли все остальное» (Письма и документы, 1932; 480). Мусоргский о той же сцене — в том же августе 1873 года: "...Всяк лезет в цари и волостители и разве один Досифей имеет выработанное крепкое убеждение" (Письма, 1984; 169 — 170).

Иной раз возникает впечатление, что мысль композитора и критика работают синхронно. В письме из Вены от 15/27 августа 1873 года Стасов напоминает: "Вы, кажется, совершенно забыли про вторую раскольницу, сую, педантскую и злую фанатичку, злую и беспощадную

до зверства, высохшую и желтую, как пергамент” (Письма и документы, 1932; 479). В начале сентября — вряд ли прошло какое-то время после получения письма — у Мусоргского уже готова ”сцена Марфы с мати Сусанной”. И вот какими словами он описывает контраст двух характеров: ”...Цельная, сильная и любящая женщина с престарелую девицей, полагающей всю сласть жизни в злобе, в искании прелюбодейного греха и его преследовании — до зела чувственный, но вместе и страстный альт с сухеньким, крикливым сопрано” (Письма, 1984; 171).

Однако немало и разногласий, и они не менее показательны. Уже на раннем этапе работы у Стасова возникает возражение — ему, убежденному демократу, претит обилие князей среди героев (у композитора и Досифей, и Марфа — княжеского происхождения, не говоря уже о Голицыне и Хованских). Он недоумевает: как же так, ведь опера-то задумывается народная, а получается — княжеская?! Мусоргский, не желая обидеть друга, отвечает вроде бы согласием, но у него свой веский резон: он хочет ”показать знамение того времени — как знатные роды убегали в народ”, отрекаясь от богатства и знатности. Замысел художника глубок — в смутное время раскалывается не только церковь, поляризуется все общество сверху донизу.

Особое место занимает в переписке Марфа: ее роль в общей драматургии, трактовка самой сути образа. Стасова беспокоит отсутствие — с его точки зрения — логических скреп и должной динамики в развитии действия (каковы последствия гадания Марфы? Почему она вновь возвращается в дом Голицына после покушения на ее жизнь?) И он для сплочения сюжетных линий и обострения интриги предлагает сделать Марфу не только раскольницей, но и молодой цветущей вдовой, любовницей Голицына. Этой идеи он придерживается с поразительным упорством на протяжении трех лет, неизменно называя Марфу Пентефриевой (либо Путифаровой) женой — то есть соблазнительницей по библейской легенде об Иосифе Прекрасном. Мусоргский долго отмалчивается и в феврале 1876 года сообщает: «А цели и задачи на-

ши в „споре князей“ родственны (я много подумываю теперь), кроме появления Марфы, — об этом при свидании в воскресенье» (Письма, 1984; 224). Наконец, в июне принимает окончательное решение — его слова цитируются во всех работах о Мусоргском: „...Спасибо, что мы поняли Марфу и сделаем эту русскую женщину *чистою*“ (Письма, 1984; 231).

Логика же и сценичность драматического действия заботят композитора не меньше, чем Стасова. И он продумывает, например, развязку сцены Андрея Хованского, Эммы и Марфы в I акте — в виде появления Ивана Хованского с его притязаниями на Эмму (Письма, 1984; 195). Гадание Марфы Голицыну получает логическое завершение в IV акте, в траурной музыке „Поезда Голицына“: еще недавно всемогущего князя увозят в ссылку.

Предмет особого внимания — II акт, к которому Мусоргский возвращается вновь и вновь. В ответ на предложения Стасова развернуть сюжет Мусоргский пишет: „...Надо сделать очень сжато, но существенно... Теперь ясно, что 2-я картина есть рычаг для поворота во всей драме суестьихся партий“ (Письма, 1984; 236). Как-то не вяжутся приведенные слова с представлением о беспечном композиторе, сочиняющем оперу без всякой заботы об общем плане, „разбрасываясь при этом в стороны“ (Н. Римский-Корсаков)!

Стасов, в силу эмоциональности своей природы легко переходивший от энтузиазма к разочарованию в Мусоргском, был в восторге от созданного за последние два-три года. В письмах к родным летом 1876 года критик выделяет как высшее достижение в „Хованщине“ показанную для Антокольского сцену „баб, воющих над стрельцами, легшими у плах и топоров, а вдали подходят потешные. Это соединение изумительнейшей патетичности с грубой и веселой солдатчиной“ (Стасов, 1954; 285). В восторге был и Репин, прослушав сочиненное Мусоргским за три года его отсутствия. Сообщая о репинских впечатлениях брату, Стасов делает многозначительную приписку: «Мусоргский все это время так крупно шел вперед, что просто мое почтение, и только „музыканты“ (Римляне, Кюи

и тому подобные) не в состоянии этого ни видеть, ни понимать!» (Стасов, 1954; 285,294).

Начиная с 1876 года Мусоргский одновременно с "Хованщиной" сочиняет совсем другую оперу — "Сорочинскую ярмарку" по одноименной повести Гоголя из "Вечеров на хуторе близ Диканьки". Мысль об украинской опере на гоголевский сюжет возникла давно, и не раз. Однако только в 1874 году композитор окончательно останавливается на ней свой выбор. 23 июля Модест Петрович пишет Кармалиной: «...„Хованщина“ явится (буде суждено) попозже, а раньше представится комическая опера „Сорочинская ярмарка“ по Гоголю. Это хорошо как экономия творческих сил. Два пудовика: „Борис“ и „Хованщина“ рядом могут придавить, а тут еще, т. е. в комической опере, та существенная польза, что характеры и обстановка обусловлены иною местностью, иным историческим бытом и новою для меня народностью» (Письма, 1984; 186). Нам неизвестно, что именно сочинил тогда композитор для новой оперы. Но он уже владел к тому времени значительным запасом украинских народных песен, частично собственноручно записанных, частично заимствованных из популярных сборников "Украинские песни" О. Баллиной и "Южно-руські пісні з голосами" М. Маркевича-Галагана (Ефремова, 1958; 29 — 30). Не прошло и года, как в письме к той же Кармалиной Мусоргский сообщает об отказе от сочинения оперы. Препятствия были речевые: частые украинские вкрапления в гоголевской прозе, украинские тексты распеваемых песен, и — так полагает В. Каратыгин — трудности в выборе языка для либретто (русский? украинский?), которые и в дальнейшем тормозили работу. Тем не менее летом следующего, 1876 года опера уже сочинялась. Композитор, видимо, решил искать опору в народно-песенном материале и потому активно расширяет свою фольклорную коллекцию. Осенью он записывает две песни от литератора Вс. Крестовского, одного из переводчиков на русский язык "Кобзаря" Шевченко; среди его информаторов — статистик и этнограф А. Русов (выступавший вместе с композитором Н. Лысенко с докладом об известном кобзаре О. Вересае), режиссер Ма-

риинского театра А. Морозов, с которым Мусоргский был в приятельских отношениях². Среди сохранившихся записей, по версии исследователя, есть и оригинальные авторские темы в народном духе (Ефремова, 1958; 36), иной раз даже с обозначением действующего лица, — то есть готовые "кирпичи" строящегося здания. Если учесть обилие народно-песенных импульсов (не все их источники нам известны), то можно было бы определить "Сорочинскую ярмарку" — по контрасту с "Борисом" и "Хованщиной" — как своеобразную фольклорную оперу.

Каковы были истинные причины, побудившие Мусоргского взяться за вторую оперу и сочинять два оперных произведения одновременно? Стасов, который, меняя свое отношение к "Сорочинской", все же относился к ней в целом неодобрительно ("несчастливая малороссийская затея"), полагал, что причиной было желание "создать малороссийскую роль" для горячо любимого О. Петрова (Стасов, 1952б; 211)³. Каратыгин справедливо считает этот мотив возможным, но недостаточным для творчества. Еще один мотив называет сам композитор в цитированном первом письме к Кармалиной — своеобразная творческая разрядка между двумя колоссами, "Борисом" и "Хованщиной", потребовавшими максимального напряжения сил. А. Римский-Корсаков точно подмечает в этой связи наличие у "Сорочинской" в отличие от безбрежной "Хованщины" — твердых сюжетных очертаний, и поэтому для композитора более легкой (Письма и документы, 1932; 17).

Едва ли не важнейшей причиной была постоянная, на протяжении всей жизни увлеченность Гоголем, "его капризной прозой", как пишет Мусоргский Голенищеву-Кутузову 15 августа 1877 года. «А как велик Гоголь! — продолжает композитор. — Наслаждение при музыкаль-

² В автографе, по всей вероятности, описка: "Сообщено А. В. Морозовым, главным режиссером Русской оперы в Петербурге"; однако именно А. Я. Морозов участвовал в постановке "Бориса Годунова". (См.: Мусоргский М. Полн. собр. соч. М.; Л., 1939. Т.5. Вып. 10, где опубликованы все записи народных песен).

³ О. Петров родился и вырос на Украине.

ном изложении Пушкина (в „Борисе“) возрождается при музыкальном изложении Гоголя (в „Сорочинской“). Пушкин писал в драматической форме „Бориса“ не для сцены; Гоголь писал „Сорочинскую ярмарку“ в форме рассказа — уж конечно, не для сцены. Но оба гиганта творческою силою так тонко наметили контуры сценического действия, что только краски наводи» (Письма, 1984; 245). Кстати, в этом богатом наблюдении над общими законами творчества письме композитор, быть может, впервые в оперной эстетике формулирует неизбежность переделки литературного первоисточника для нахождения ему адекватной — но другой! — художественной формы. Так опровергается высказанная одним из биографов мысль о том, что именно в связи с „Хованщиной“, как более значительной работой, Мусоргский провозглашает общие художественные декларации (Письма и документы, 1932; 17).

Остается, однако, вопрос: почему Мусоргский обратился именно к раннему, юмористическому, покоряющему сочностью красок Гоголю, а не к глубоко психологическому, порою острогротескному Гоголю петербургских повестей, которому он, казалось бы, был близок самой сутью своей творческой натуры? Убедительную психологическую мотивировку дал Каратыгин в своей статье 1917 года, где впервые реабилитирована „Сорочинская“ как полноценное оперное произведение. Критик писал, напоминая о непреодолимых трудностях последних лет жизни композитора (у нас о них речь впереди): „Как бы борясь против ударов судьбы... как бы инстинктивно ища противоядие против со всех сторон надвигавшихся на него грозowych туч жестокого рока, композитор в самые бессолнечные годы своего существования пишет оперу, каждая страница которой залита таким безоблачным весельем, светлым смехом, всей полнотою жизнерадостности, каких мы раньше не видели у него. В этом и главная особенность оперы, основной ее характер“ (Каратыгин, 1917; 191).

Систематическое сочинение Мусоргский начал не с I, а со II действия и в том же 1877 году записывает полный сценарий. Его оценка данного факта — еще один

штрих к вопросу о бессистемном сочинительстве: "...Сценариум весь готов — это важно и в высшей степени важно" (Письма, 1984; 247). Кстати, заметим в скобках, вникание в гоголевский текст заражает, и отсюда — забавные и неожиданные "украинизмы" в письмах (например, он предлагает Шестаковой показать своего "Полководца" и посмотреть: "що се за вещь?").

У друзей и знакомых II действие вызывает весьма противоречивые отклики. Бывшие товарищи по Могучей кучке отнеслись в целом неодобрительно, и композитор убежден, что они не понимают ни "малорусского комизма", ни самой природы юмора в его музыке. "Малоруссам", как их называет Мусоргский, музыка понравилась. Трудно с уверенностью перечислить, кого имеет в виду композитор: по всей видимости, певцов-супругов Петровых (в чьем доме был изготовлен сценарий), возможно, упоминавшихся ранее историков и писателей Н. Костомарова и Д. Мордовцева, а также А. Русова и украинского композитора Н. Лысенко, как раз в 1874—1876 годах жившего в Петербурге и пропагандировавшего украинский фольклор. Во всяком случае, мы знаем, что постепенно формируется кружок людей, сочувствующих именно "Сорочинской ярмарке".

Кроме опер Мусоргского в те же 1875—1877 годы влечет к себе и камерная вокальная музыка. В 1875 году он вместе с Голенищевым-Кутузовым уже работает над новым вокальным циклом, развивая по-своему когда-то поразившую его художественное воображение тему "Пляски смерти", "Danse macabre"⁴. Мысли о такой теме, видимо, возникали и раньше: в автографе "Надгробного письма" на смерть Н. Опочининой (умерла 29 июня 1874 года) содержится набросок среднего раздела будущей песни "Полководец". Как это бывало не раз, найденная и захватившая тема рождает множество творческих идей, но конструкция целого складывается очень не сразу. Во всяком случае, в мае 1875 года, когда были уже написаны три песни, композитор уверен, что закончен

⁴ Напомним, что о воздействии "Danse macabre" Листа на первое зрелое произведение Мусоргского, "Иванову ночь на Лысой горе", шла речь в главе II книги.

лишь первый выпуск. Он пишет поэту: «Я назвал новое детище — альбом „Она“ (то есть смерть. — Г. Г.). Первый выпуск будет издан (надеюсь) в таком порядке 1, „Колыбельная“, 2, „Серенада“ и 3, „Трепак“» (Письма, 1984; 199).

Первоначальные замыслы были обширны. В автографе Голенищева-Кутузова, где содержится набросок текста „Трепака“ (с него Мусоргский начал писать цикл), перечислены целых двенадцать персонажей предполагаемого произведения. Это: Богач. Пролетарий. Большая барыня. Сановник. Царь. Молодая девушка. Мужичок. Монах. Ребенок. Купец. Поп. Поэт (факсимильное воспроизведение записи: Труды и дни, 1963; 416). Разумеется, рождение нового цикла не обошлось и без Стасова: в биографии Мусоргского сообщается, что общую идею предложил композитору и поэту он. В самом начале работы в письме к Голенищеву-Кутузову критик советует после „Трепака“ дать такое продолжение, «чтобы 5 — 6 картинок составили полное сочинение: „Русская пляска смерти“». В следующем письме он уже предлагает конкретные сюжеты: смерть настигает ребенка в школе, молодую женщину — на балу (Труды и дни, 1963; 422 — 423).

Однако сочинение музыки дальше наигрываемых фрагментов не шло. Хотя возникают мысли о новых и новых персонажах: в конце года — политический изгнанник (был готов уже поэтический текст), летом следующего 1876 года задумываются „Схимник“ и „Аника-воин и смерть“ (Труды и дни, 1963; 471). Видимо, предполагавшийся широкий охват разнообразнейших социальных типов дает основания композитору назвать в письмах части будущего цикла „народными картинками“ — подобно тем, которые он создал в преддверии „Бориса Годунова“. А следовательно, известная декларация Мусоргского о создаваемой им „жизненной, не классической“, а „осмысленной — оправданной мелодии“, реализацию которой часто видят лишь в „Хованщине“, относится также и к „Песням и пляскам смерти“. В письме Стасову от 25 декабря 1876 года, где излагается упомянутая декларация, есть такие строки: „Если до-

стигну (заявленной цели.—Г. Г.) — почту завоеванием в искусстве, а достигнуть надо. Желал бы дать на пробу несколько картинок” (Письма, 1984; 240).

Финал цикла, ”Полководец”, был написан лишь через два года, в июне 1877 года. Вероятно, толчком была начавшаяся в апреле русско-турецкая война — такое предположение высказывалось в литературе (Сокольский, 1983; 61). Как бы ни относились близкие композитору люди к балканской кампании, предпринятой Россией в защиту болгар (Стасов называл ее ”великой освободительной войной 1877 — 78 годов”), гениальный художник-гуманист в полной мере ощущал глубину происходящей трагедии, масштабы приносимых человеческих жертв. И мысль его невольно устремляется к последствиям ожесточенных сражений: не случайно восторженное описание великолепного, по-видимому, исполнения ”Полководца” тенором П. Лодием резюмирует короткая фраза — ”Да, после войны!”... Фраза, подчеркнем, написанная во время шедшей войны, позволяет рассматривать ее в качестве авторской трактовки ”Полководца” (Письма, 1984; 246).

Весьма симптоматично, что ”Полководец” в период своего создания вовсе не именуется в письмах *финалом* цикла, а всего лишь четвертой, то есть очередной ”макабррой” (так полушутливо называл Мусоргский свое произведение). Да и в вопросах публикации — Д. Стасов хлопотал об издании романсов и песен П. Юргенсоном в Москве — нет речи о целостности цикла: композитору очень хочется издать все четыре вокальные пьесы (его резон — ”Полководец” не хуже ”Мужичка”, то есть ”Трепака”), но он готов опубликовать и лишь первые три (Письма, 1984; 242).

Как это не покажется странным на современный ”цикло-центрический” взгляд (композиторы явно предпочитают циклы отдельным романсам), ”Песни и пляски смерти”, одно из высших и цельных творений Мусоргского, сложилось как *цикл* стихийно, выражаясь по-современному, ”явочным порядком”. Прошло какое-то время, и стало ясно — прежде всего самому автору, — что никаких продолжений или вставок не требуется, бо-

лее того, что написанные четыре пьесы образуют удивительно органичное *единство!* А что касается существовавших уже музыкальных идей, фрагментов из других намечавшихся пьес, то Мусоргский к ним после лета 1877 года больше не возвращался (возможно, они были использованы в иных сочинениях); сокрушался же об их участии, считая, что композитор просто не успел эти пьесы написать, Стасов.

В марте того же года Мусоргский создает пять песен и романсов на стихи Алексея Константиновича Толстого. Неожиданность обращения к поэту, до сих пор находившемуся вне круга творческих интересов композитора, и быстрота работы (4/5 III — 21 III) задают загадки биографам.

Мусоргский использует стихотворения, написанные в фольклорной манере, уже составившей определенную традицию в русской поэзии XIX века. Манера эта влечет за собой народно-поэтическую лексику и ритмику, — таков, например, популярный "кольцовский" пятидольник в "Рассеивается, расступается". Кроме откровенно сатирической "Спеси", стихотворения повествуют о невзгодах, выпавших на долю "молодца", лирического героя. Единственное исключение из "фольклорно-книжного" ряда — стихотворение "Горними тихо летела душа небесами", образец возвышенной философской лирики, приобретающей у Мусоргского трогательно-проникновенный характер.

В литературе уже отмечались автобиографические мотивы, которые могли привлечь Мусоргского к некоторым из отобранных текстов (Туманина, 1939; 183). Например, строки "Гусляру-певуну во приказе сидеть, ... потолок коптить" (в "Ой, честь ли то молодцу лен прясти?"), как бы прямо повествующие о судьбе композитора-чиновника. Состоянию Мусоргского мог резонировать и общий "кручинный" настрой использованных стихотворений. Еще одним мотивом обращения к Алексею Толстому могла быть тяга к русской теме, русским образам — в период временного отхода от сочинения "Хованщины".

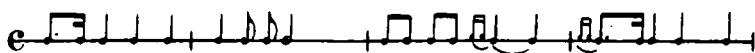
В июле 1877 года рождается еще одно произведение — хор "Иисус Навин". Работа над хором — по ставской биографии — была проделана в 1874—1875 годах, но, как это случалось не раз, что-то в сочинении еще "не дозрело", и запись появилась только теперь. "Иисус Навин" — авторская переработка хоровой "Боевой песни ливийцев" из I действия "Саламбо". Композитор заменяет слова: вместо гимна свободе — властный призыв к сокрушению нечестивых (транскрипция библейского текста); форма целого становится более компактной и "классичной": развернутая трехчастность с вновь написанным контрастным трио (бас, *Allegro marziale. Energico* — альт, *Largo. Con dolore*). Сам Мусоргский считал переделку, обусловленную изменением сюжета, основательной. Он сообщал Голенищеву-Кутузову: «...Я написал библейскую картину „Иисус Навин“ совсем по Библии и даже руководился картою победоносных шествий Навина по Ханаану. На темы, тебе уже известные, сделана эта вещица, но ты не узнаешь ее, т. е. узнаешь твоего скромного Модеста, приступившего к работе с намерением осилить сюжет» (Письма, 1984; 246).

"Иисус Навин" весьма показателен в качестве произведения Мусоргского на *инонациональную* тематику, как пример обращения не к нейтральному, скажем, общеевропейскому, но именно к музыкальному материалу другого народа. Композитор декларирует использование фольклора надписью в автографе хора: "Основан на народных израильских песнях". Биографы и мемуаристы (Стасов, Римский-Корсаков, В. Комарова) сообщают, что мелодии были заимствованы от соседей-евреев и записаны с голоса Антокольского. Установлены возможные прообразы лишь начальной темы Мусоргского⁵.

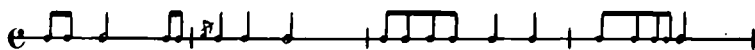
⁵ Американский музыковед Б. Шварц приводит хасидскую мелодию, записанную в Средней России и опубликованную в Израиле: Schwarz B. *Mussorgsky's Interest in Judaica* (Mussorgsky, 1982). Известный исследователь еврейской народной музыки М. Береговский указал на одну из фольклорных записей Ю. Энгеля (Береговский и М. Еврейские народные песни. М., 1962. С. 6).

Художник очень требовательно относился к воссозданию национального колорита (вспомним его критические замечания в адрес серовской "Юдифи", собственно Карфагена в "Саламбо"). И поэтому он с удовлетворением ссылается на мнение знатока — баронессы Анны Гинцбург, признавшей аутентичность, подлинность мелодии (Письма, 1984; 242). И в то же время он чувствует себя совершенно свободным в трактовке мелодий, они ведь нужны ему для воплощения своего индивидуального замысла. В создании образа, исполненного воинственной, грозной силы, существенную роль играет обострение ритмического рисунка, что очевидно при сравнении:

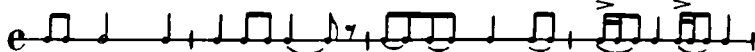
Хасидский напев



Запись Ю. Энгеля



Мусоргский



Утяжеление и акцентировка ладовых опор, быстрый темп, энергичная маршевость в характере исполнения — все это преобразует "мирный", с оттенком изящной танцевальности народный напев.

В 1877-м, как и в предыдущем, 1876-м, и в последующих годах Мусоргский часто выступает в концертах в качестве аккомпаниатора. Многие современники, слышавшие композитора в этом амплуа, оставили восторженные воспоминания о его искусстве; быть может, еще красноречивее свидетельство враждебного кучкистам критика в рецензии на прощальный концерт Ю. Платоновой 17 февраля: после разноса исполнявшихся произведений Кюи, Мусоргского и Лодыженского следует признание: "в Петербурге... [Мусоргский] может считаться лучшим аккомпаниатором и соперников не имеет" (Труды и дни, 1963; 490).

На концертах с участием композитора и в домашних вечерах чаще других его вокальных пьес исполнялись "Царь Саул", "Забытый", Песня Марфы, "Гопак". Некоторые из ставших затем репертуарными вещей связаны с именами выдающихся певцов, создавших замечательные образцы трактовки. Назовем здесь О. Петрова ("Трепак" и "Светик Савишна"), А. Петрову ("Колыбельная" из "Песен и плясок смерти"), Д. Леонову, речь о которой впереди. Особо следует упомянуть А. Молас, лучшую исполнительницу "Детской", певицу, сумевшую раскрыть пронзительную выразительность "Сиротки", до того исполнявшегося крайне неудачно (включенный по ее настоянию — несмотря на опасения Римского-Корсакова — в программу концерта Бесплатной музыкальной школы 23 марта 1876 года романс вызвал восторженный прием и был бисирован; см. Молас, 1989; 159 — 160). Можно заключить, что при жизни художника в его вокальном творчестве более популярными были драматические произведения и характеристические "песни-портреты"; не случайно успех завоевывали вокалисты с ярким сценическим даром. Углубленно-психологический, гротескно-сатирический Мусоргский и Мусоргский — тонкий лирик еще ждали своего времени.

Модесту Петровичу нравилось аккомпанировать, и он занимался этим увлеченно, не связывая свое участие в концертах с авторскими интересами (нередко его сочинений в программах не было). Он даже начал поглядывать на профессию пианиста-концертмейстера как на один из возможных способов зарабатывать на хлеб насущный. Но пока доходы были невелики: значительная часть концертов устраивалась в благотворительных целях, в пользу — как тогда говорилось — "недостаточных" студентов или слушательниц врачебных и педагогических курсов, артистов оркестра русской оперы и т. д. Разумеется, Мусоргский, которого приглашали наперебой, участвовал в концертах, как и большинство других артистов, бесплатно!

В 1878 году Мусоргский сближается с Д. Леоновой, певицей, в артистических контактах с которой проходят последние годы его жизни. Дарья Михайловна Леонова,

обладательница великолепного контральто, пользовалась в свое время расположением Глинки, готовившим с нею партию Вани для дебюта в "Жизни за царя", а затем длительное время пела в Мариинском театре. С нею не раз сотрудничали кучкисты; еще в конце 60-х годов в ее репертуаре появляется "Гопак", а затем она превосходно спела хозяйку корчмы (Шинкарку) в постановке трех картин из "Бориса Годунова" в 1873 году. По мнению Римского-Корсакова, весьма строгого судьи, в пении Леоновой "иногда слышалось что-то цыганское. Но в вещах драматических и комических она бывала часто неподражаема" (Летопись, 1955; 129). Судя по ее собственным "Воспоминаниям" и характеристикам знавших ее людей, Леонова была человеком не слишком глубоким, простодушным, определенно склонным к саморекламе (что вызывало ироническое отношение кучкистов), но безусловно добрым, и талантливой певицей с ярким сценическим даром.

Мусоргский искренне привязался к Леоновой, ценя в ее пении, по собственным словам композитора, энергию, мощь, глубину чувств. В летние месяцы он пользовался ее гостеприимством, живя у нее на даче в Петергофе. В письме Голенищеву-Кутузову читаем: "3 месяца прошло в музыках с Д. М. Леоновою, и аз, многогрешный, увенчан венком. Написал порядочно сцену Марфы с Андр. Хованским перед самосожиганием — Леонова в слезы обратила в этой сцене слушателей" (Письма, 1984; 257). Певице тем же летом посвящено "Предсказание Марфы-раскольницы" (Гадание Марфы).

Тяжелой потерей для Мусоргского была смерть О. Петрова в феврале того же года. Он горько оплакивал утрату старшего друга, к которому питал почти сыновнюю любовь, но также утрату дома, в котором чувствовал себя родным человеком.

В повседневной жизни композитора наступает полоса острого безденежья. Собственно, стесненность в средствах — давний лейтмотив существования Мусоргского, сейчас он лишь звучит гораздо настоятельнее. Отсюда — деликатное, после годичной паузы, напоминание в 1876 году управляющему имением в селе Кареве с просьбой прислать "сколько можно будет денег"; отсюда известная

уже нам попытка продать московскому издателю "Песни и пляски смерти" и песни на стихи А. Толстого в 1877 году. Композитор вынужден делать долги и задерживать их возвращение, — можно себе представить, насколько это было неприятно столь деликатному человеку.

Денежные затруднения — отнюдь не результат служебных неурядиц. Наоборот, служебная карьера Мусоргского, несмотря на усиливающуюся неудовлетворенность повседневным чиновничьим трудом, протекает вполне нормально, во всяком случае во внешних, официальных проявлениях. Его своевременно повышают в должности, присваиваются очередные чины; растет годовой оклад: в 1877—1878 годах он составляет 1200 рублей (в 1868-м — 450 р., в 1871-м — 700 р.; Труды и дни, 1963; 505).

Разумеется, материальный достаток композитора был скромнен. Но, думается, среди причин нехватки денег едва ли не главная — растущие расходы на спиртное. Здесь мы подходим к весьма деликатной теме, в которой следует разобраться спокойно и без недомолвок. Тема эта — алкоголизм Мусоргского. В обширной биографической и мемуарной литературе, начиная от стасовской биографии, с одной стороны, "Летописи" Римского-Корсакова — с другой, и вплоть до последних десятилетий укоренились две трактовки данной темы: либо полное умолчание (у Стасова это был принцип), либо упоминание с обязательными упреками — в адрес композитора, его друзей, условий жизни, политической ситуации в стране и т. д.

У Модеста Петровича учащаются тяжелые приступы алкоголизма, чередуясь с периодами более благополучными, во время которых — заметим это себе! — активно сочиняется музыка. В кругу давних музыкальных друзей (Стасовы, Шестакова, Бородин) запой Мусоргского вызывают тревогу, острую жалость и... стремление оградить его от "дурного влияния", чтобы вернуть к нормальной жизни. Под подозрение попадает П. Наумов⁶ и вообще

⁶ Шестакова пишет Стасову летом 1878 года о Мусоргском: "Ежели бы была какая-нибудь возможность вырвать от Наумова, мне кажется, его бы можно было окончательно спасти" (Труды и дни, 1963; 514).

вся та компания зачастую малоизвестных приятелей, с которыми композитор действительно проводил вечера в беседах и за вином в ресторане "Малый Ярославец" на Большой Морской (в их числе писатель-этнограф С. Максимов, певцы, актеры и среди них близкий друг композитора И. Горбунов).

Так возникает версия о безвольном и потому опускающемся "на самое дно" (по словам И. Репина) художнике. Помимо "Летописи" с ее категорическим утверждением о нравственном и умственном падении Мусоргского, данная версия нашла свое выражение например, в биографически-мемуарном очерке Н. Компанейского, опубликованном в 1906 году: "Бесполезно теперь называть фамилии лиц, увлекавших бесхарактерного Мусоргского в омут, подрывавший изо дня в день его здоровье... К сожалению, из его доброжелателей не нашлось сильных людей, могших воздействовать на слабохарактерного. Напротив, в большинстве домов, где он был принят, ему старались угодить отравлением" (Мусоргский, 1932; 111).

Характерный штрих: когда Балакирев возвращается к музыке и в 1877—1878 годах возобновляются его встречи с бывшими питомцами, Стасов искренне надеется, что могучее влияние прежнего наставника воскресит Мусоргского. Приговор Балакирева был безжалостен: "... Я никак не надеюсь на то, чтобы из Мусоргского сделался живой энергичный человек и композитор. Он слишком разрушен физически, чтобы стать не тем трупом, каким он теперь" (Балакирев — Стасов, 1970; 317).

Итак, согласно сложившемуся у друзей и знакомых мнению — оно зафиксировано в многочисленных публикациях, а потому его стоит учитывать — Мусоргский, разрушаясь как личность, неудержимо катится в пропасть (а может быть, уже в нее скатился). И причина в том, что по слабости характера не может противостоять пороку.

Однако, по современным представлениям, алкоголизм является болезнью. Осознание этого факта, неведомого современникам композитора, проясняет многое в поведении, поступках и в конечном счете в самой судьбе художника, какой она сложилась в последние годы жиз-

ни⁷. Прежде всего примем во внимание, что тяга к спиртному во время приступов болезни является неудержимой и потому всяческие "разумные советы" и "дружеские наставления" попросту бессмысленны.

Длительное употребление алкоголя приводит к известной деформации психики. Отсюда странности в поведении, отмечавшиеся многими современниками: молчаливость, рассеянность, порою туманность и невнятность речи, погружение в собственные мысли и неожиданные вспышки агрессивности; отсюда же — боязнь остаться одному. В то же время, судя по имеющимся сведениям, можно со всей определенностью утверждать, что Мусоргский, когда это возможно, сопротивляется болезни.

Одно из следствий психических изменений — полная невозможность заниматься каждодневной, по несколько часов в день, рутинной и в то же время кропотливой чиновничьей работой. В октябре 1878 года Мусоргский по протекции Т. Филиппова, занимавшего высокую должность государственного контролера, был принят на службу во временную ревизионную комиссию этого ведомства. Служба, по-видимому, была синекурой, но, увы, она продолжалась немногим более года. Естественно поэтому желание Мусоргского подыскать себе посильный в данном состоянии способ зарабатывать на жизнь. Таким способом представлялось, как мы уже знаем, аккомпаниаторство, но и этого не смогли понять друзья (Стасов летом 1878 года писал: Мусоргский вконец испортился, "ходивши по этим проклятым концертам"; Стасов, 1954; 308).

В то же время изменения психики — и это также типично — отнюдь не всеобъемлющи, многое сохраняется в полной силе. Едва ли не до последних дней держится благовоспитанность манер, композитор старается следить за опрятностью своего внешнего вида, хотя домашняя

⁷ Лишь Е. Гордеева во вступительной статье к сборнику "М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников" (М., 1989) затронула тему алкоголизма как болезненного состояния, справедливо связав зарождение недуга со временем пребывания в школе гвардейских подпрапорщиков.

обстановка уже жалка и неряшлива. Но, главное — сохраняется мощный интеллект, впечатлительность, способность остро воспринимать природу и искусство и в то же время трезвая критичность оценок. Доказательством могут служить письма самых последних лет, особенно к Голенищеву-Кутузову и Стасову.

Приведем лишь один пример: в марте 1879 года Мусоргский посещает Передвижную выставку и, увидев там картину любимого им Репина "Царевна Софья в день стрелецкой казни", остается разочарован. И вот как он пишет Стасову: "Зачем наш друг, художник перво-классный не захотел поучиться у современников Софьи прежде предприятия его картины? Если б она, т. е. Софья, из опочивальни вошла в молитвенную келью и, увидев братнии безобразия, как тигрица кинулась бы к окну и отвернулась, а глаза ее сошлись бы у самой переносицы и застыли и она бы застыла сама с зачугуневшими кулаками, — я бы понял бы художника, я узнал бы Софью".

"Подойдя к портрету Литовченка, — продолжает композитор, — я отскочил: я видел его и встречался с ним, но мы лично не знакомы. Что за чудодейный Крамской! Это не полотно — это жизнь, искусство, мощь, искомое в творчестве" (Письма, 1984; 258).

Остается еще один, вероятно, важнейший вопрос: слабеет ли и угасает творческий дар художника в последний период, примерно после 1875 года (Стасов), затемняется ли в его творениях умственная логика (Римский-Корсаков), происходит ли прогрессирующее разрушение великого таланта (Каратыгин)? Или же прав Голенищев-Кутузов, в полемике со Стасовым утверждавший: то сравнительно немного, что написал Мусоргский даже в последние два года своей жизни (примеры — финал "Хованщины" и музыка "Сорочинской ярмарки"), наоборот, носит "отпечаток зрелости и глубины мысли, дотоле им нигде не достигнутой" (Голенищев-Кутузов, 1989; 150)?

Воздержимся пока от категорических суждений; думается, что в ходе чтения книги читатель сам сделает необходимые выводы. Вернемся к жизнеописанию Мусоргского.

Летом 1879 года он живет, как и в прошлом году, на даче у Д. Леоновой. Певица собиралась в концертное турне по югу России и предложила композитору сопутствовать ей в качестве аккомпаниатора и солиста-пианиста. Мусоргский охотно согласился: он надеялся таким образом подправить свое материальное положение, а кроме того, его привлекала возможность сменить обстановку, скинуть бремя каждодневных забот, казавшееся порой непосильным.

Друзья негодовали: русский композитор в роли разездного аккомпаниатора! Да еще у певицы, чья репутация как человека в их глазах была отнюдь не безукоризненной! Показательно в этом смысле письмо Балакирева Шестаковой, в котором он просил ее попытаться помешать поездке Мусоргского: "С одной стороны, Вы избавите его от постыдной роли, которую он хочет взять на себя, а с другой, Модест и Леонова очень рискуют. Ну да как у него польется кровь откуда-нибудь, как раз случилось у Вас, приятно ли ей будет с ним возиться; а гибель его вероятна, т. к. Леонова, конечно, не преминет ему подносить — оно же и дешевле. — Просто совестно за него" (Письма и документы, 1932; 388).

Поездка тем не менее состоялась. Она продолжалась с конца июля по конец октября и охватывала ряд городов Украины, Крым, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Воронеж, Тамбов и Тверь. Репертуар Леоновой, составленный с учетом возможных вкусов провинциальной публики из достаточно популярных романсов и оперных арий, включал на публичных концертах, по-видимому, всего три вокальные вещи Мусоргского: "Забытый", "Сиротка", "Гопак". Правда, исполнялись они великолепно и с неизменным успехом. Сам Мусоргский выступал с собственными фортепианными скерцо, транскрипциями хоровых произведений и наиболее эффектных отрывков из "Бориса" и "Хованщины", обозначенных в афишах — опять-таки в расчете на публику — не без шику. Например: "Венчание Бориса на царство под великим колокольным звоном и царское шествие при народном славении" (впрочем, вряд ли инициатива в подобных названиях принадлежала самому композитору).

С некоторым изумлением и радостью обнаружил Мусоргский в ряде провинциальных городов достаточно подготовленную аудиторию (например, после исполнения "Лесного царя" вызывали не только певицу, но и пианиста — "неслыханное дело даже для Питера"), а также немало интеллигентных домов — подлинных центров искусства. В этих домах, где певицу и композитора принимали с воодушевлением, Леонова пела и "Детскую", и финальную сцену Марфы с Андреем Хованским, и отрывки из "Сорочинской". Характерный штрих: Мусоргский постоянно контролирует свой стиль, свою манеру при обращении к инациональной теме и здесь остается вполне удовлетворенным. «Украинцы и украинки признали характер музыки „Сорочинской“ вполне народным, — пишет он Стасову, — да и сам я убедился в этом, проверив себя в украинских землях» (Письма, 1984; 271).

На впечатлительного художника освежающе действуют разнообразнейшие картины природы, которые он наблюдал во время путешествия. Описания природы в письмах обнаруживают подлинный литературный дар и незаурядную остроту восприятия цвета и света. Вот один из возможных примеров. «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“ (светящийся зеленый цвет. — *франц.* — Г. Г.), эти тополи-великаны почти черного цвета: картина волшебная. Дома и хаты деликатно выглядывают зелененькими и палевыми крышами из густой, роскошной зелени и словно мастером художником разбросаны по холмам и долинам. Тишина, спокойствие, необозримые роскошные поля, чудное небо и чарующий воздух и по цвету, особенно под вечер, и по вкусу — вкусный животворный воздух» (Письма, 1984; 259).

К сожалению, поездка с Леоновой не дала композитору ожидаемого заработка, в котором он столь нуждался. Да и образ жизни в смысле возлияний не переменился.

Мусоргский вернулся из поездки с оригинальнейшей иронической Песней о блохе ("Песня Мефистофеля в

погребке Ауэрбаха”) на слова из гётевского ”Фауста”. Он посвятил ее Леоновой, и песня прочно вошла в репертуар певицы, перекочевав впоследствии в мужские голоса. Впечатления от путешествия по Крыму отразились в фортепианных пьесах; две из них были записаны, а ”Буря на Черном море”, в исполнении которой Мусоргский поражал слушателей звукоподражательными эффектами, сохранилась лишь в памяти современников и канула в небытие. Вообще же поздние фортепианные пьесы не принадлежат к лучшим сочинениям композитора (речь о них уже шла в предшествующей главе).

Радостными событиями для Модеста Петровича были концерты Бесплатной музыкальной школы под управлением Римского-Корсакова: в январе исполнялась впервые сцена в келье из ”Бориса Годунова”, выпущенная при постановке оперы в Мариинском театре, а в ноябре — отрывки из ”Хованщины”: Хор стрельцов, Песня Марфы (пела Леонова) и Пляска персидок. Концерты, особенно второй, имели большой успех, Мусоргского и Леонову многократно вызывали.

Между тем пора было вплотную подумать о средствах к существованию: с наступлением 1880 года Мусоргский был отчислен из Государственного контроля. Первым, как всегда, всполошился Стасов. Уже 3 января он пишет Балакиреву о необходимости что-нибудь предпринять с помощью влиятельного Филиппова для Мусоргского: ”Ведь он погибает — с 1-го января он остается без места и без всяких средств!!! Станешь тут еще горше пить!” После переговоров с людьми, для которых судьба художника была небезразлична, выход был найден. 14 января Балакирев сообщает Стасову: «Получил сейчас письмо от Филиппова. Для Мусоргского представляется хорошая перспектива: ему хотят (мысль Жемчужникова⁸) сделать хороший музыкальный заказ с постоянной платой... Я думаю, ему лучше заказать кончать „Хованщину“. Не правда ли, как хорошо. Ай да Филиппов!.. Кабы Вы могли утром съездить к Мусорг-

⁸ Балакирев пишет о В. М. Жемчужникове, поэте, который был одним из соавторов Козьмы Пруткова; в описываемое время — крупный чиновник, приятель Балакирева.

скому его ободрить и утешить!» (Балакирев — Стасов, 1970; 332,334).

Так возникла ежемесячная субсидия в 100 рублей, которые Филиппов и Стасов собирали у нескольких знакомых, — композитору они вручались в виде оплаты заказа на "Хованщину". Очень скоро обнаруживается, что параллельно возникло еще одно сообщество, в котором роль организатора играл давний приятель Мусоргского Ф. А. Ванлярский, — Мусоргскому выдавалось 80 рублей в месяц под обязательство в годичный срок закончить "Сорочинскую ярмарку". Компания Стасова — Филиппова была недовольна, считая "Хованщину" более ценным сочинением, — на ней и должен был, по их мнению, сосредоточиться композитор.

Модест Петрович тем не менее работал параллельно над двумя операми. В мае записан клавир 3-й картины "Хованщины" (Стрелецкая слобода), в августе — клавир 4-й картины (Трапезная в хорамах Ивана Хованского). Опера была закончена в клавире, кроме фрагмента финала, как можно судить по письмам, к концу августа. К началу интенсивной работы над "Хованщиной", по-видимому, относится упоминавшаяся запись либретто оперы. По предположению исследователя, которое вполне убеждает, сама запись либретто была сделана с весьма конкретной, практической целью: Мусоргский хотел представить текст оперы на суд компетентному советчику, скорее всего Голенищеву-Кутузову. Об этом свидетельствуют и прозаический, "в строку", тип записи, и вопросительные знаки по поводу отдельных слов и выражений (Пекелис, 1972; 33)⁹.

Сейчас для нас, однако, важнее иное: полный (без последней сцены финала) текст либретто свидетельствует об *окончателном*, вплоть до деталей, уточнении сценического плана завершаемой оперы. Именно исходя из это-

⁹ Любопытные факты, показывающие детальную, кропотливую работу художника над усовершенствованием текста, обнаруживаются при сравнении подтекстовки ранее записанных нотных автографов с либретто. См., например, небольшое ариозо Марфы в ее диалоге с Андреем в сцене стрелецкой казни ("Видно, ты не чуял, княже..."): Мусоргский, 1972; С. 146. В клавир вошел вариант, зафиксированный в либретто.

го, бесспорно существовавшего в сознании плана, композитор упорядочивает все накопившиеся за много лет материалы, расставаясь с неосуществленными идеями (раскольничий суд над Марфой по обвинению Сусанны), безжалостно исключая не только придуманные и наигрываемые музыкальные фрагменты, но даже и записанные сцены (например, посещение князя Голицына пастором). Видимо, на следующем, заключительном этапе клавира оперы, писавшийся с перерывами с сентября 1874 года, должен был быть приведен в соответствие с либретто. Но сделать это Модест Петрович не успел.

Вряд ли правы были Стасов и Римский-Корсаков, объяснявшие авторские купюры спешкой, желанием ускорить окончание оперы (Стасов, 1889; 219; Летопись, 1955; 130). И совсем уж нельзя согласиться со следующим пассажем из стасовской биографии: "Чтобы быстрее дойти до конца оперы, которая начинала быть ему не под силу, он сильно переделал либретто и выпустил вон множество сцен, подробностей, даже лиц — часто ко вреду оперы" (Стасов, 1952б; 211).

В "Сорочинской ярмарке" Мусоргский записал сольно-хоровую и оркестровую сцену "Сонное видение Паробка" (переделка "Ночи на Лысой горе"), первоначально предназначавшуюся для 2-й картины I действия (Антипов, 1989; 92), а не в качестве интермеццо между двумя картинами III действия, как в изданном П. Ламмом и В. Шебалиным клавира. У композитора, однако, остаются сомнения в смысле сценических возможностей постановки интермедии, и он настойчиво просит совета у Стасова. В течение лета создается ярмарочная сцена, то есть большая часть I действия.

К лету "Сорочинская ярмарка" представлялась композитору и "малороссийской" группе его почитателей настолько близкой к завершению, что появляется даже журнальная информация о предполагаемой постановке оперы в следующем сезоне. Известности произведения способствовала и публикация отрывков из оперы издателем Н. Бернардом. Мусоргский пошел на это и торопил издателя, остро нуждаясь в деньгах, — обеих месячных субсидий явно не хватало.



М. П. Мусоргский.
Портрет работы И. Репина

Та же причина побудила его согласиться осенью 1880 года на предложение Леоновой — поступить концертмейстером на организованные певицей курсы, наподобие музыкальной школы для вокалистов. И хотя, по мнению Римского-Корсакова, Мусоргский взял на себя должность весьма незавидную (вновь урон престижу творца-

композитора!), сам Модест Петрович с увлечением занялся любимым и вполне посильным делом. Судя по воспоминаниям, он был на курсах отнюдь не на вторых, вспомогательных ролях. Композитор разучивал с певцами репертуар, и легко себе представить, как много могли дать учащимся его собственное искусство музыкальной декламации, его глубокое понимание сцены, театра. Но кроме того, Мусоргский преподавал певцам теорию музыки и даже ввел — что было новшеством! — многоголосное сольфеджио, для чего писал специальные вокализы.

В ноябре один из основных "заказчиков" "Хованщины", Филиппов, организовал у себя музыкальный вечер, на котором в присутствии Балакирева, братьев Стасовых, Бородина, Кюи и других музыкантов опера была показана целиком. Не обошлось без критики, предложений по сокращению, перемещению сцен и картин и т. д. О репутации, которую уже приобрело еще незаконченное произведение, свидетельствует письмо одного из вероятных опекунов "Хованщины", В. Жемчужникова. Он был за рубежом и, узнав от В. Стасова о прошедшем прослушивании, писал: «Я... сочувствовал бы тому суду, который чрезвычайно строго относился бы к очищению оперы от *всего* лишнего, хотя бы красивого; но чтоб опера представляла из себя стройное целое, а не только содержала бы хорошие частности. Мы (в числе этих "мы" и Мусоргский) склонны желать поразить странностями, своеобразием, и нерасчетливо втискивать в затеянную пьесу все, что нам кажется таковым...» (Труды и дни, 1963; 590). Показательно, что возлагаются надежды именно на строгий суд друзей, которые разъяснят композитору его заблуждения; в наличии же таковых автор письма уверен а priori!

Наступил 1881 год. Мусоргский, как и прежде, участвует в благотворительных концертах; одно из последних его выступлений — 4 февраля на вечере памяти недавно скончавшегося Достоевского: композитор симпровизировал похоронный колокольный звон, напомнивший слушателям сцену смерти Бориса из предпоследней картины оперы.

Роковым днем оказалось 11 февраля. Леонова вспоминает: "Он пришел ко мне в самом нервном, раздражительном состоянии и говорит, что ему некуда деться, остается идти на улицу, что у него нет никаких ресурсов, нет никакого выхода из этого положения" (Леонова, 1989; 183). Леонова оставила Мусоргского у себя. В тот вечер у Модеста Петровича случился удар, но он быстро пришел в себя. На следующий день припадки повторились, и Леонова извещает о несчастье Стасова, Филиппова и других. Необходима была больница, притом бесплатная, и квалифицированная медицинская помощь. С большим трудом удалось устроить больного в Николаевский военный госпиталь с помощью знакомого врача, Л. Бертенсона, которому пришлось записать великого композитора своим "вольнонаемным денщиком".

Все друзья и знакомые постоянно навещают Мусоргского. Состояние его улучшается, и сам он начинает верить в скорое выздоровление, хотя прогнозы врачей были пессимистическими. В начале марта приехавшему из Москвы Репину удалось за четыре сеанса написать свой знаменитый портрет, поражающий современников схваченным сходством, приковывающий и сегодня внимание глубокой и невыразимо печальной мыслью, запечатленной во взгляде больного, уже надломленного человека.

Затем наступило резкое ухудшение. По воспоминаниям того же Репина, подтверждаемым иными свидетельствами, причиной было вино, которое, в обход строжайшему запрету, принес больничный сторож. Паралич поразил руки и ноги, затем стал захватывать легкие. Но почти до последних минут сохранялись сознание и память.

Обеспокоенные судьбой наследия Мусоргского, значительная часть которого не была издана (а последние две оперы и неокончены), причем рукописи находились в разных руках, друзья успели оформить дарственную на имя Филиппова — он становился владельцем авторских прав на все сочинения Мусоргского (Письма и документы, 1932; 525—526). Утром 16 марта композитор скончался. Похоронен он в Александро-Невской лавре, неподалеку от могил Даргомыжского и Серова.

Уже в конце марта Стасов стал собирать воспоминания, письма и другие материалы для большой биографии покойного друга. Он забрасывал вопросами Балакирева, Бородина, брата композитора Филарета Петровича и других людей, знавших Модеста Петровича еще в молодости. Биография была написана быстро и появилась в свет уже в майской и июньской книжках журнала "Вестник Европы". Работа Стасова и опубликованные в ней письма композитора, воспоминания современников, названия тогда мало кому известных рукописных сочинений — все это положило начало серьезному научному изучению наследия великого художника.

Все сочинения Мусоргского, и в первую очередь рукописи, забрал к себе Римский-Корсаков для того, чтобы привести их в порядок, закончить неоконченное и опубликовать. Для этой последней цели Филиппов договорился с фирмой В. Бесселя, которая обязалась издать ноты в кратчайший срок, однако без всякой оплаты. Безвозмездно работал в течение примерно двух лет и Римский-Корсаков, являя собой редкостный образец душевного благородства и самоотверженности! Вряд ли в истории музыкального искусства найдется даже близкий пример, чтобы мастер в расцвете сил, полный собственных идей и замыслов, отодвинув в сторону многие из намечавшихся дел, надолго занялся сочинениями друга. Можно с уверенностью утверждать, что один Римский-Корсаков и был в состоянии выполнить подобный труд (по первоначальной мысли Стасова, этим следовало заняться Балакиреву). Таким образом, Римскому-Корсакову русская музыкальная культура обязана тем, что многие сочинения Мусоргского уже в 80—90-е годы прошлого века стали известны слушателям.

Что же касается переделок в процессе редактирования (а переделкам подвергались даже изданные при жизни автора произведения, в том числе "Борис Годунов"), то Римский-Корсаков был абсолютно убежден: его редакция облегчает восприятие музыки Мусоргского и исполнителям, и публике. "Издание без упорядочения умелой рукой не имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического", — писал он в "Летописи". А далее

следовала фраза, которая, несмотря на изрядную долю скептицизма, тем не менее оказалась пророческой: “Если сочинения Мусоргского суждено прожить непоблекнувшими 50 лет со смерти автора, когда все его сочинения станут достоянием любого издателя, то такое археологически точное издание всегда может быть сделано, так как рукописи, после меня, поступили в Публичную библиотеку” (Летопись, 1955; 143).

Вряд ли нужны здесь комментарии и напоминание о том, что пророчество сбылось в нашем, XX веке!

Глава IX

”Хованщина” и ”Сорочинская ярмарка”

Работа над ”Хованщиной”, как мы уже знаем, растянулась на долгие годы, происходила с перерывами и не была полностью завершена. Лишь отдельные фрагменты оперы оркестрованы, в клавире финала имеются варианты, несогласованности, недописаны последние такты хора самосожжения раскольников... Но на сей раз осуществление замысла требовало особо напряженного, гигантского, фактически тройного труда.

Когда именно созрело решение посвятить оперу одному из самых страшных, кровавых периодов истории родины? Есть основания полагать, что идея эта, пусть смутно, забрезжила еще в момент, когда, окончив первую редакцию ”Бориса”, на волне творческого подъема, Мусоргский искал новый оперный сюжет: во всяком случае, в мае 1870 года он возвращает Никольскому, видимо, только что прочитанные ”Историю раскола” И. Троицкого и ”Историю Выговской пустыни” И. Филиппова; факт примечательный, хотя страсть к историческим книгам владела им с юности. Между прочим, летом того же 1870 года Стасов составил для него либретто оперы ”Бобыль” по роману Шпильгагена ”Ганс и Грета” (переиначенному на русский лад), которым, по словам Владимира Васильевича, композитор остался очень доволен и тотчас начал сочинять музыку сцены колдовства (впоследствии будто бы перенесенную в гадание Мар-

фы)¹. А Цезарь Кюи советовал взять канвой драму Островского "Грех да беда", довольно заурядную, скучновато-нравоучительную пьесу из жизни уездного городка, главный конфликт которой — столкновение аморального повесы дворянина и простого лавочника, честного, доброго, преданно любящего красавицу жену. Иначе говоря, оба коллеги подталкивали к быту, уже освоенным драматическим и музыкальным театром ситуациям, явно недооценивая философскую глубину, широкоохватность и смелость мышления Мусоргского. Самой сильной стороной его дарования Стасову в ту пору казалась сфера жанрово-бытовая, комедийная, юмористическая: "так как талант Мусоргского чисто гоголевский, то приходится как раз по всем его надобностям и способностям", — писал Владимир Васильевич брату Дмитрию 29 июля 1870 года, изложив план "Бобыля" (Стасов, 1954; 60).

Но вторая редакция "Бориса", а особенно — сцена под Кромами (идею которой, к великой зависти Стасова, подсказал не он, а Никольский), внушила Владимиру Васильевичу совершенно иное представление насчет "способностей" композитора, и теперь он деятельно хлопочет о будущей "Хованщине". В письме дочери, С. В. Медведевой от 15 июля 1872 года говорится: "...Я ему сочинил (разумеется, в общих контурах и главнейших подробностях) либретто новой оперы, из времен стрелецкого бунта. Тема богатая: тут на сцене будут и стрельцы, и раскольники, и немецкая слобода в Москве, с иностранными офицерами, пастором, немецкими купцами и немочкой и etc., и Софья и молодой Петр десяти лет, и потешный полк его, и самосожигальщики-рас-

¹ Прямое использование этого музыкального материала в "Хованщине" документально не подтверждено.

Приведем, кстати, отрывки стасовского пересказа сцены у ворожеи. "...Множество народа приходит к ней гадать, кто о лихорадке, кто о посеве, кто о любви, кто о заговоре на зубы, <...> наконец, тут сильно речь идет о краденых и убитых господских лосях. Ворожея... назначает всем пациентам своим rendez-vous в лесу, в первую ночь полнолуния — тут должны разрешиться или исполниться все ожидания, желания или беды каждого (она надеется тут вывести наружу настоящего похитителя лосей, которого она знает)" (Стасов, 1954; 60).

кольники и т. д. Мусоргский — в восторге, и уже принимает за сочинение текста и музыки” (Стасов, 1954; 85).

Лучшего советчика, помощника и консультанта для новой оперы найти, конечно, было нельзя. Стасов, с 1856 года возглавлявший Художественный отдел Публичной библиотеки, систематически, каждодневно трудился в библиотеке и прекрасно знал ее сокровища, архивные и рукописные фонды. Сейчас Владимир Васильевич умело направлял круг чтения композитора.

Надо сказать, что проблематика раскола и стрелецких бунтов буквально носилась в воздухе. На протяжении 60 — начала 70-х годов Н. С. Тихонравовым были опубликованы пять томов “Летописей русской литературы и древности” и “Памятники отреченной литературы”, куда вошло много старинных рукописных текстов (например, Житие протопопа Аввакума), вышла и капитальная “История России с древнейших времен” С. И. Соловьева; в апреле 1872 года “Вестник Европы” напечатал первое исследование Н. И. Костомарова о расколе, которое возбудило живейший отклик общественности; еще раньше журнал братьев Достоевских “Время” поместил работу Афанасия Шапова, где раскол впервые трактовался как проявление умственной и нравственной самостоятельности русского народа. Вскоре возникнут картины Сурикова “Утро стрелецкой казни” (1881) и “Боярыня Морозова” (1887), “Никита Пустосвят” Перова, роман “Великий раскол” Д. Мордовцева².

За текущей исторической литературой Мусоргский внимательно следил. Но он собирал материал с энтузиазмом и дотошностью истинного ученого и 13 июля 1872 года сообщал Стасову: «...Купаюсь в сведениях, голова, как котел, знай подкладывает в него. Желябужского, Крекшина, гр. Матвеева, Медведева, Щебальского и Семевского уже высосал; теперь посасываю Тихонравова, а

² В исследовании “Истоки оперных концепций Мусоргского” (М., 1987) М. Рахманова высказала вполне правдоподобное предположение, что замыслом оперы композитор в какой-то степени обязан своим добрым знакомым, Мордовцеву и Костомарову. (Именно Мордовцев подыскал текст старинной разбойничьей песни “Расходилась, разгулялась” для “Бориса”.)

там за Аввакума — на закуску. На днях нырнул в самую глыбь³ и обрел следующую жемчужину (раскольничий скит, повествование Мышецкого): „послана бысть к немцам целая тьма демонов, да учат противление чинити, да не имут соединения ни послушания; а поиде к ним Теут с полком демонским и научаше их развращения сеяти, от нем же, от Теута, учение прияше...“» (Письма, 1984;130).

В перечне упомянутых фамилий есть и очевидцы стрелецких бунтов — думный дворянин И. А. Желябужский; сын убитого стрельцами просвещенного боярина Артамона Матвеева граф А. Матвеев и официальный летописец царствования Петра П. Н. Крекшин, историки XIX столетия — П. Щебальский, Н. Тихонравов. Судя по хранящейся в отделе рукописей Петербургской государственной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина Тетради с материалами к „Хованщине“, портреты реальных исторических персонажей оперы кроме записок Желябужского, Крекшина, Матвеева (и работ современных историков, в том числе М. Семевского) основаны на Записках высокообразованного „чернеца“ и стихотворца Сильвестра Медведева (казненного в 1691 году за причастность к бунту), труде И. И. Голикова „Деяния Петра Великого“ (1788). Когда Стасов поинтересовался, известно ли Модесту Петровичу „Путешествие в святую землю священника Иоанна Лукьянова“, композитор с некоторой обидой просил Владимира Васильевича не сомневаться, что перечитывает этот любопытный документ, и добавил: „Оное чтение будет предметом послания к Вам в самом быстротечном времени“ (Письма, 1984; 135).

Редкий музыкант потратит столько энергии и сил на подготовку к созданию либретто! Когда у Бородина возникла идея сочинить русскую эпическую оперу и Стасов (еще в 1869 году) присоветовал, даже набросал сценарный план „Князя Игоря“, Бородин тоже начал штудировать всевозможные исторические материалы, но, по горло занятый своей научной и общественной деятель-

³ „Глыбь“ — повествование о „Теуте и Гордаде и рождении антихриста“, в 1863 году опубликованное Тихонравовым в „Памятниках отреченной литературы“.

ностью, вскоре надолго оставил работу над "Игорем". А Мусоргский, загоревшись "Хованщиной", чувствует острейшую необходимость проникнуться атмосферой далекой эпохи, сродниться с ее коллизиями, характерами, лексикой — недаром в его эпистолярной теперь особенно часты обороты архаического, "книжного" языка людей XVII века. Ведь прежде чем дать полный простор своей музыкальной фантазии, ему предстояло и сконструировать фабулу, мотивировать взаимоотношения действующих лиц, и снабдить их подобающей социальному рангу, воспитанию и темпераменту каждого речью.

Этому и служило "купание" в источниках. Детально они описаны в книге Р. Ширинян, мы же ограничиваемся кратким обзором.

У Сильвестра Медведева Модест Петрович нашел подробности, ярко характеризующие Ивана Хованского и стрельцов: "...В царствующем граде Москве всем управлял боярин князь Хованский, и детям своим, названным стрельцами, зело во многих делах угождая, потакал, делал по их воле мимо всякой правды; а около его кареты в городе и из города ходили стрельцы; человек по пятидесяти и больше с ружьями, чего ни у кого не бывало, и караул у себя ради своего бережения учинил". Хованский искал времени "как бы ему в Российском государстве сотворити народное смущение, и многим христианским невинным душам погубление, и быти бы ему в Московском государстве самодержцем". С. Соловьев говорит о Хованском: "...Человек энергический, смелый, но без рассудительности, природа порывистая, беспокойная, заносющаяся, верно очерченная в народном прозвище *Тараруй*".

Портрет Голицына строится на сведениях Голикова и книге Щебальского "Правление царевны Софьи". Мусоргский выписывает: "Князь Вас. Вас. Голицын (передовой человек того времени, способный дипломат, уничтожил местничество, но был суеверен и верил в *вынимание следа* — мотив колдовства)" (Ширинян, 1981; 155). Щебальский уточняет: "...Трудился в кабинете, значит, тайно от толпы, покровительствовал иностранцам, значит, не располагал к себе русских. <...> что же касается

до стрелецкого мятежа, то Голицын был ему не чужд, это несомненно <...>, но природное отвращение насилия, крутых мер и крови удерживали Голицына от слишком деятельного участия как в стрелецком бунте, так и в замыслах против Петра <...> не имел той страстной энергии, которая все сокрушает для предположенной цели”.

Относительно Шакловитого любопытные данные сообщил Андрей Артамонович Матвеев. “Царевна избрала из разряда дьяка Федора Щекловитого, великого лукавства и ума человека бессовестного, и пожаловала его в думные дьяки, и вместо князей Хованских вручила ему Стрелецкий приказ. Все тайные секреты свои между себя и стрелецких полков к будущим намерениям ко обороне своей ему открыла, и в великой содержала его при себе верности”. Резюме П. К. Щебальского: “был безусловно предан царевне и не отступал ни перед каким злодеянием, чтобы угодить ей”.

Приведенные фрагменты убедительно свидетельствуют о “вслушивании” композитора в голоса самой истории, о том, что своих персонажей он лепил, опираясь на объективные исторические факты. Не имеют конкретных исторических прообразов только женщины — Марфа, Сусанна, Эмма (и Пастор). Досифей навеян преимущественно мощной фигурой протопопа Аввакума. “Вот если бы Аввакум удался!” — восклицает Модест Петрович в письме к Стасову 6 декабря 1873 года, имея в виду Досифея⁴.

Ряд текстов “Хованщины” документально достоверен. Например, тексты анонимного доноса на Хованских, “покусившихся на царство”, надписи на столбе, сооруженном стрельцами в честь своей победы, царской грамоты, даровавшей милость осужденным стрельцам, подвергнуты лишь незначительным сокращениям. То же — и

⁴ Реально Аввакум задолго до описываемых событий томился в заточении на дальнем Севере и в 1682 году был казнен; во время стрелецкого бунта московских раскольников возглавлял Никита Пустосвят. Но Мусоргский не случайно выбирает имена: среди основателей Выговской пустыни, которая вошла в историю многими самосожжениями, был игумен Д о с и ф е й, а в числе ее руководителей — потомки старинного, некогда знатного рода князей М ы ш е ц к и х. Была там и “благочестивая старица” М а р ф а...

тексты писем Софьи и матушки-княгини к Голицыну. Но, как известно, оперная драматургия требует лаконизма, плотности фабульной канвы, и Мусоргскому пришлось объединить события двух, даже трех стрелецких бунтов — 1682, 1689 и 1698 годов. В 1682 году Петру было всего десять лет, отца и сына Хованских убили по распоряжению Софьи, которая главой стрельцов назначила боярина Шакловитого. После разгрома второго бунта (1689), организованного союзниками царевны-регентши, чтобы сделать ее полновластной правительницей, Голицын был сослан, а Шакловитый казнен. Подстрекаемые Софьей стрельцы снова бунтовали, и пока "царь-плотник" находился в Европе, в 1698 году возник еще один заговор, заставивший его поспешить домой; теперь расправа оказалась суровой: сотни были обезглавлены, и тела их выставлены на Красной площади для всеобщего устрашения, тысячи насмерть замучены пытками, Софью же насильно постригли в монахини.

Хронологически вольное "уплотнение" реальных исторических событий осуществлено в "Хованщине" с максимальным тактом. Тем не менее либретто чрезмерно разбухало. С помощью Стасова, а порой и вопреки его советам (коль скоро советы эти клонились к "приземлению" фабулы или увеличению числа локально-бытовых эпизодов), оно перекраивалось, иные, уже омузыкаленные эпизоды, выбрасывались, иные рождались как бы вне ясно намеченного контекста. Скажем, выпала картина в Немецкой слободе, где, как вспоминал Римский-Корсаков, "была премилая музыка" (Летопись, 1955; 84), выпали первоначально запланированные фигуры Петра и Софьи. "А Петра и Софью за сцену — это уже решено — без них лучше", — рассудил Модест Петрович (Письма, 1984; 153).

Цензура запрещала показывать на сцене представителей династии Романовых. Но Э. Фрид резонно полагает, что они просто "не нужны были Мусоргскому для той драмы народа, которую он собирался воплотить в музыке" (Фрид, 1974; 53).

Фантазия композитора неудержимо рвалась вперед, обгоняя и окончательное оформление либретто (зафиксированного лишь в 1879 году) и кристаллизацию общего музыкально-драматического замысла. По переписке со Стасовым мы видим, что работа над изучением исторических материалов закипела летом 1872 года, а год спустя, в письме к Голенищеву-Кутузову читаем: "...Набросал мою раскольницу в саване и с зеленою свечою"; следующим же "клочком" музыки будет колдовство раскольницы. Подробно излагая содержание сцен в скиту, он тогда же заверяет П. С. Стасову: «Все это почти готово, но, как было и в „Борисе“, напишется, когда созреет плод»; готовы также вступление — "рассвет на Москве, заутреня с петухами, дозор, снимающий цепи, и первые приступы действия"⁵.

Станный, казалось бы, причудливо непоследовательный процесс творчества! Сперва — развязка личной драмы в финале (любовное отпевание Марфой князя Андрея), далее сцена колдовства из II акта, почти параллельно — оркестровая увертюра и завязка I акта... Беспорядочность, разбросанность, в которых нередко упрекали Мусоргского? На наш взгляд, напротив, ранний и быстрый охват неких узловых точек драматургии. Образ Марфы его особенно увлекал и вдохновлял, потому с итоговой стадии и важного звена развития этого образа он и начал сочинять оперу.

"...Рассвет на восходе солнца красив, — спокойно и гордо пишет Стасову 2 августа обычно скромный в самооценках Модест Петрович, — довел до того пункта, где донос диктуется, т. е. с маленькою сценкою Шакловитого и подъячего до диктовки, текст которой, конечно, готов. Выработка идет изрядная, шесть раз отмеришь и

⁵ Небезынтересная деталь, говорящая о возможности некоего дополнительного импульса и приятном для композитора созвучии идеи, есть в цитированном выше письме Голенищеву-Кутузову (который тогда сочинял поэму "Мученица"): "Ваша мученица, освежающая наколотые босые ноги слезами первого блаженства, вздрагивающая от мысли, что посторонний, дерзкий глаз мог подсмотреть и опохабить ее нелицемерную отдачу всецело милому, не выходит из моих мозгов" (Письма, 1984; 150).

один раз отрежешь: нельзя иначе, таково что-то внутри сидящее подталкивает на строгость” (Письма, 1984; 165).

Усиленная ли строгость к себе, тягостные личные утраты (смерть Гартмана в июле 1873-го, через год — Надежды Петровны Опочининой), нервный стресс, вызванный треволнениями вокруг постановки и премьеры ”Бориса”, или внезапно нахлынувшие замыслы других произведений (”Картинок с выставки”, ”Песен и плясок смерти”, с осени 1874 года — и ”Сорочинской ярмарки”), но Мусоргский временно покидает ”Хованщину”. А при возвращении к ней у него, как уже упоминалось, обнаружились довольно серьезные разногласия с главным консультантом и опекуном ”Хованщины”.

В длиннейшем своем послании 1876 года (см.: Мусоргский, 1971; 343 — 345.) Стасов хвалит талантливость и оригинальность музыки, одобряет I акт и картину в скиту, однако остальные акты, да и целое резко критикует за ”слишком огромное преобладание хоров” и ”слишком малую деятельность отдельных личностей, характеров”. Усмотрев основную причину рыхлости, отрывочности в изменении плана, которое нарушило прежние связи, Владимир Васильевич не скупится на рекомендации.

«Колдованье Марфы превосходно в музыкальном отношении, но бесцельно; возвращение ее вновь к Голицыну, после совершенного на ее жизнь покушения, — опять-таки бесцельно, ничем не оправдывается и ни к чему не ведет. Спор и ссора Голицына и Хованского — бесцельны, не имеют никаких дальнейших последствий в опере, так что, вообще говоря, весь этот акт (как либретто), пожалуй, хоть вовсе выбрось вон, опера от этого не потеряет относительно содержания <...> я бы предложил вот что: нельзя ли, чтоб Марфа была не только раскольница, сообщница Голицына, — но еще молодая вдова, пышущая жизнью, и — любовница Голицына? Нельзя ли, чтоб она в этом 2-м акте пришла к нему по его призыву, колдовала ему, иронически подтрунивала бы над ним и его корреспонденткой, амурной княжной Софьей, а потом вдруг из задумчивой и иронической превращалась в решительную и принялась бы объявлять

Голицыну, что не хочет она быть в связи с ним, <...> что грех страшен, что их „правая вера“ запрещает ей такое дело, что не хочет она также принимать участие во всех их политических делах, от всего отступается и уходит вон. Голицын не хочет верить ей, подозревает тут какой-нибудь другой резон, пристаёт к ней, преследует и просьбами, и угрозами, то сам же насмехается над Софьей <...>, то старается возбудить в Марфе снова политически-религиозный огонь. Но все тщетно. <...> Мне кажется, все это мотив верный и благодарный для композитора.

<...> В 3-м акте („Стрелецкая слобода“) я тоже должен возражать против многого. Там есть хоры, есть песни <...>, есть превосходная музыка, но действия и интереса никакого. Связи с остальной оперой — тоже нет никакой». [Стасов советует вывести здесь на сцену Андрея Хованского, подговаривающего самых буйных стрельцов выкрасть немку, но вмешивается Марфа, которая „задыхается от ревности, бешенства, похоти к молодому красивому гусару XVII века, <...> Андрей кое-как высвобождается от нее, объявляет, что не любит ее, никогда любить не будет чужую рабу, голицынскую любовницу!“] Как о твердо решенном деле мельком упомянута картина Немецкой слободы: нужна домашняя сцена — „т. е. тетка, племянница, куриное безоблачное житье, мирные разговоры etc. Является Андрей, амурится, получает нос, призывает помощников и силою похищает канарейку Эмму“.

Отвечая Стасову, 15 июня 1876 года Мусоргский сообщает, что приостановил и вновь обдумывает работу, благодарит за согласие сделать Марфу чистою женщиной⁶. Какой урон мог быть нанесен опере, насколько еще затормозилось ее завершение, если автор постарался бы выполнить полученные указания!

* * *

„Борис Годунов“ моноцентричен, вплоть до картины под Кромами главной осью конфликта служит

⁶ Письмо, где Владимир Васильевич „согласился“ на это, утеряно.

трагедия преступного царя. Конфликт “Хованщины” как бы децентрализован, героев несколько, и у каждого — своя фабульная линия, своя драма и своя гибель. Группы, слои народной массы отчетливо дифференцированы, причем любой слой (стрельцы, раскольники, пришлый московский люд) есть лишь одна из граней образа Руси, который вырисовывается только в сложении судеб.

Эту “народную музыкальную драму”, оперу-хронику, оперу-эпопею не вместишь в русло традиций русской эпической оперы, основанных еще гликинским “Русланом”, а позднее развитых Римским-Корсаковым, Бородиным, — градус конфликтности, накал борьбы группировок, столкновений и эмоциональных переживаний действующих лиц здесь намного выше. Оно и понятно: Мусоргский — прирожденный трагический художник. А Русь эпохи “Хованщины” вся охвачена кровавыми политическими и религиозными распрями, очагом раздора оказывается и церковь, мира нет ни на троне, ни среди бояр, ни среди низов. К неограниченной власти рвется глава стрельцов Иван Хованский, мучительные колебания, рефлексия терзают фаворита Софьи Василия Голицына, коварно расчищает себе путь вверх новый приближенный царевны Шакловитый; стрельцы похваляются доблестной, “во имя Божье” охраной “царей младых от бояр спесивых”, истребляя кого вздумается Бате-Хованскому. Пришлые наблюдают окружающие события со смесью недоумения, страха и грусти. Далекі заговорам, интригам, разгулу убийств лишь раскольники, черноризцы, однако их вождь Досифей принимает деятельное участие в тайном “совете князей”...

Модель тотальной вражды проецируется на разных уровнях и в разных ситуациях. Яростно спорят, оскорбляют друг друга князья, собравшись на совет, с лютой ненавистью проклинаят Марфу черствая и злобная фанатичка Сусанна, старик Хованский готов без церемоний отнять пригожую “лютерку” Эмму у сына Андрея, Андрей — заколоть кинжалом опостылевшую ему раскольницу; блестящий “европеец” Голицын хладнокровно распорядился утопить гадалку на болоте, чтобы сплетни не

вышло... Многочисленные сцены-столкновения, сцены-поединки — обычный атрибут оперы-драмы, но для оперы эпической вовсе не характерны. Потому усилия некоторых авторов доказать принадлежность "Хованщины" к эпическому жанру представляются не вполне обоснованными⁷. Жанр ее вообще вряд ли поддается однозначному определению, и, кстати, сама жизнь подтвердила возможность неодинаковых, даже полярных ее истолкований.

Начало XX века, когда умами многих выдающихся людей России владели идеи богоискательства, соборности, "Хованщину" прочло как оперу-мистерию, поразительно созвучную тогдашним настроениям отечественной интеллигенции. В петербургской (1911) и московской (1912) постановках Ф. Шаляпина, прошедших с колоссальным успехом, на первый план выдвинулись раскольничья линия, раскольничьи хоры. После октября 1917 года подобная трактовка, конечно, сделалась неприемлемой, даже одиозной. Теперь надо было погасить "выпиравшие" прежде "мистико-экстатические и церковнические элементы" оперы, снизить "значение всей раскольничьей и религиозно-мистической стороны", "снять вовсе не свойственный стилю Мусоргского оттенок монашеско-приторной слащавой слезливости и благоговейной умиленности с речей Досифея и с причитаний Марфы". Так писал Б. Асафьев в 1932 году, годом ранее завершив свою оркестровку "Хованщины", где раскрыты многочисленные купюры редакции Римского-Корсакова (оркестровка эта не издана). В статье «В работе над „Хованщиной“» он, между прочим, попутно отмечает необходимость восстановления музыки, "рисующей московский пришлый люд (народ по Мусоргскому), который противопоставляется и попам, и стрельцам", а также фигуры немецкого пастора, якобы "весьма антиклерикальной" (Асафьев, 1954; 160).

⁷ Подобную трактовку предлагает и подробно аргументирует Р. Ширинян, ссылаясь на повествовательность, неспешность действия, свободу вторжения "авторской интонации", на свойственную поэтике древнерусского сказа систему повторов в строении формы и мелодий и т. д. (Ширинян, 1981; 175 — 186).

Идеология сталинизма, особенно вскоре после второй мировой войны, в период грубейшей политизации всех сфер культуры и науки, требовала от произведений искусства обязательного наличия некоего "положительного образа", и слуги режима усердно отыскивали такой образ в "Хованщине". Еще Асафьев прямо подсказал, что народ композитор воплотил Пришлыми. Оставались, правда, и некоторые другие неясности.

Как понимать лучезарное вступление оперы? Не намекает ли композитор на светлое будущее России при Петре? Мысль понравилась. В конце 30-х годов в официальной советской историографии Петр слыл сугубо прогрессивным реформатором, и печально небезызвестный журналист Д. Заславский хвалит спектакль Большого театра 1939 года за акцентуацию "положительности" петровцев. Рецензируя спектакль 1949 года, музыкальный критик М. Сокольский нашел даже, что "явное соединение" образа Рассвета с Петром и петровцами, как победа нового над старым, отжившим, показано недостаточно убедительно. Вероятно, Большой театр принял экстренные меры: Досифей трусливо убежал из пылающего скита, а раскольники радостно кидались навстречу своим спасителям — преображенцам⁸...

Обзор театральных постановок опер Мусоргского мы дадим в последней главе книги. И все-таки судьбу "Хованщины" невозможно отделить полностью от ее толкований и кривотолков, направлявших и режиссуру, и восприятие аудитории, потому мы коротко их коснулись.

Чисто объективная предпосылка творимого произвола — отсутствие авторской партитуры. Римский-Корсаков, в чьей редакции Санкт-Петербургский музыкально-драматический кружок в 1886 году впервые показал оперу и которой театры пользуются более ста лет, рассказывает, сколько он был вынужден переделывать, сокращать и присочинять. Перелистаем его "Летопись".

⁸ В селе Преображенском, около Преображенского монастыря, находилась усадьба вдовой царицы Натальи Кирилловны, матери Петра, и это имя было присвоено "потешной" гвардии юного царя.

«В I и II действиях оказалось много лишнего, безобразного по музыке и затягивающего сцену. В V действии, напротив, многого не хватало совсем, а многое было лишь в самых черновых записях. Хор раскольников с ударами колокола перед самосожжением, написанный автором в варварских пустых квартах и квинтах, я переделал, так как первоначальный вид был невозможен. <...> Для одного из монологов Досифея в V действии я заимствовал музыку целиком из I действия. Вариации песни Марфы в III действии значительно изменены и переработаны мной, равно и хор „Пререкохом и победихом“. <...> Части оперы, инструментованные автором, я переоркестровал и, надеюсь, к лучшему» (Летопись, 1955; 148).

Сокращений своих Николай Андреевич не расширяет и не мотивирует, видимо считая заведомо необходимыми, чтобы привести в порядок “хаотическую” грудку рукописей. А резал буквально по живому. Так, купированы весь эпизод Пришлых с Подьячим и их хор “Ох ты, родная матушка Русь”; песня о сплетне — соль-но-хоровая кульминация сцен стрелецкой слободы и пункт драматургического перелома (там же изъяты перебранка стрельчих с мужьями и выход Кузьки); сильно урезана моносцена Голицына, выброшен диалог Голицына с Пастором. Сравнительно более мелкие сокращения есть в “споре князей”, и в партии Сусанны, и в арии Шакловитого (где 8, где 5 тактов). Но мы пока не будем заниматься ни перечислением того, что было изъято Корсаковым, ни критикой его явно несправедливых суждений, вроде негативно-пренебрежительной оценки раскольничьего хора — этого великолепного образчика попыток композитора интуитивно уловить ладогармонический склад старообрядческих напевов. Сейчас нас в первую очередь интересуют переделки, определенно искажающие авторскую концепцию.

Увы, именно Корсаков в конце II акта, после реплики Шакловитого “обозвал хованщиной и велел сыскать”, добавил небольшую симфоническую постлюдию на мелодии увертюры, что и позволило позднее связывать Рас-

свет с Петром⁹. В оригинале же единственным аргументом такой связи была беглая реминисценция этого мотива в момент, когда Марфа говорит о своем нечаянном спасении — "Слава ти Боже!... Петровцы подоспели" (II акт, с. 254).

В 1959 году появилась новая оркестровая редакция "Хованщины", выполненная Д. Шостаковичем для экранизации оперы. Дмитрий Дмитриевич, который, как известно, боготворил гений Мусоргского, раскрыл купюры Корсакова. Корсаковскую концовку II акта он заменил одиннадцатитактными фанфарами преображенцев, от себя же ввел монументальный Эпилог к опере, где звучат и хор Пришлых "Ох ты, родная матушка Русь", и развернутое проведение "Рассвета на Москве-реке". Зачем? Вероятно, со стороны Шостаковича это было невольной уступкой принятой в 50-е годы трактовке конфликта — уступкой, как ни грустно, помогавшей приспособить оперу к казенной эстетике периода. (Разумеется, Шостакович мастерски инструментовал "Хованщину", постарался бережно воскресить своеобразие ее гармонического языка, но собственный, сугубо индивидуальный стиль оркестрового мышления и современный тройной состав придали его версии несвойственную оригиналу тяжеловесность, сгущенно темный колорит.)

Правда, уже в 1931 году Музгиз опубликовал клавир П. Ламма, составленный на основе кропотливого изучения автографов; через три с лишним десятилетия А. Дмитриев и А. Вульфсон подготовили издание клавиром, "максимально приближенное к подлиннику", указав там наиболее существенные различия обеих редакций. На этот клавир (Л., 1976) мы будем и далее ссылаться в процессе анализа оперы. Однако театрам приходилось выбирать между версиями Римского-Корсакова или Шостаковича, так как других оркестровок "Хованщины" не имелось.

Бедный многострадальный шедевр! Ведь сам-то Мусоргский весьма скептически относился к петровским

⁹ Мусоргский хотел окончить II акт на одном грозном аккорде *pianissimo*, а потом решил, что здесь нужен квинтет, но так и не написал его.

реформам¹⁰. Красноречивое свидетельство — его гневная тирада по поводу "ковырнутого" Петром "чернозема".

«...И ковырнули же в конце XVII-го Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют... Сказнили неведущих и смятенных: сила! А приказная изба все живет, и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему дышать. ... „Ушли вперед“ — врешь, „там же“! Бумага, книга ушла — мы там же. Пока народ не может проверить во очию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось, — там же! Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: там же!» (Письма, 1984; 126 — 127). Гневные эти строки вырвались у Мусоргского в письмах к Стасову 16 и 22 июня 1872 года, под свежим впечатлением начавшихся в мае торжеств в честь 200-летия со дня рождения Петра и явно полемизируют с прославлением "царя-благодетеля".

Нет, композитор, скорее, симпатизирует жертвенной отваге раскольников — не случаен упрек Асафьева в "интеллигентской слабости", "сочувствии к героической морали гибнущих". Но он не встал на точку зрения Костомарова и Шапова, полагавших, что раскол содействовал историческому прогрессу, его раскольники обречены ("Сгорим, а не дадимся!"), взгляды же славянофилов и историков "государственнической" ориентации, которые видели в расколе угрозу православию, силу разрушительную, или западников, считавших раскол проявлением слепого, невежественного фанатизма, полностью неприемлемы. Подход Мусоргского, и всегда смелый, независимый, высоко поднимается над политически окрашенной борьбой разных направлений и школ.

У него вообще свои, особые отношения с русской историей. Ему не надоедает изучать ее ("история — моя ночная подруга"), жадно собирать факты, класть их под лупу интеллектуального анализа как материю некоего

¹⁰ Кстати, М. Балакирев смотрел на них резко отрицательно: Петр-де убил, подорвал корни русского национального уклада жизни.

неопознанного химического состава, ломать голову над ее причудливыми законами — и любить, как любят близкое, родное существо, в котором все дорого, воспринимая не умом, а сердцем, инстинктом, глазами души. Не в этом ли уникальном сочетании приверженности факту, объективной логике — с интуитивным озарением, страстностью и свободой воли творца-демиурга секрет того, что в "Хованщине" история предстала такой живой, захватывающе "сегодняшней" для многих поколений?

С религией дело обстоит еще сложнее. Был ли Мусоргский религиозен? Церковно-верующим, разумеется, нет, не был. Но игнорировать его заинтересованность религиозно-философской и этической проблематикой невозможно. Долгое время советские исследователи всячески миновали эту "скользящую" тему: согласно догмам марксизма-ленинизма, человек культурный, эрудированный, увлекающийся натурфилософией и Дарвином, попросту *должен быть* атеистом. Попробуем осторожно нащупать кое-какие данные для ответа на этот трудный вопрос, поскольку прямых высказываний Мусоргского о религии не сохранилось.

Вдумаемся в строки письма двадцатилетнего Модеста к Милию Алексеевичу Балакиреву. "... Был под гнетом страшной болезни... Это мистицизм, смешанный с цинической мыслию о божестве... Я сильно страдал, сделался страшно впечатлителен (даже болезненно). Потом, вследствие ли развлечения или того, что я предался фантастическим мечтам, питавшим меня долгое время, мистицизм начал мало-помалу сглаживаться; когда же во мне определилось развитие ума, я стал принимать меры к его уничтожению" (Письма, 1984; 23). Значит, разумом он отверг, не хочет допустить мистицизма, но и "циническая мысль о божестве" кажется ему гадкой, нездоровой, святотатственной! В годы зрелости он обнаруживает исключительную тонкость и глубину понимания состояний мистических — иначе не смог бы написать сцену смерти Бориса так, как она написана, воплотить молитвенный экстаз Досифея и раскольников, эпизод гадания Марфы и многое другое (в том числе картину жертвоприношения Молоху из "Саламбо"). Молитвен-

ные настроения и ситуации молитвы вообще изобилуют и в его оперном, и в романсовом творчестве: вспомним проникновенно-трогательную "Молитву" на текст Лермонтова, посвященную тяжело больной матери, пятый номер "Детской" — "На сон грядущий", вспомним этико-морализаторскую функцию монашеских хоров в "Борисе Годунове", хор стрельцов "Господи, не дай врагам в обиду" в коде III действия "Хованщины". Кстати, молодой Асафьев в "Симфонических этюдах" именовал Мусоргского "мистиком-идеалистом", а "Хованщину" — "трагедией, пропитанной пафосом религиозности", заметив впрочем, что у этого композитора "по-видимому, вместо бога зияющая черная яма смерти" (Асафьев, 1970; 196).

Творчество и только творчество приоткрывает завесу над интимно сокровенными переживаниями и размышлениями художника, о которых он умалчивал со свойственной ему деликатностью. Рискнем предположить, что вера (как и любовь к женщине) была для него темой сокровенной, быть может не до конца ясной. И показательно, что образы раскольников и раскольниковьего движения Мусоргский выпестовал, лишь отчасти соприкасаясь с передовыми историками и Достоевским. Он восхищается силой духа, благородным бескорытием и мудрой человечностью Досифея, но отнюдь не приукрашивает обреченности, губительной безысходности его пути; все свое сочувствие отдает "греховной" — по меркам аскетической раскольниковьей морали — Марфе, осуждая, почти пародируя истерическую "богобоязненность" Суанны.

* * *

В наши дни, слава Богу, расчищена накипь примитивных, вульгарно-тенденциозных истолкований "Хованщины". Важнейшую роль в этом сыграли монографии Э. Фрид «Прошедшее, настоящее и будущее в „Хованщине“ Мусоргского» (1974) и "Мусоргский: Художник. Время. Судьба" С. Шлифштейна (1975). К сожалению, советские театры обращали и обращают мало внимания

на музыковедческие труды, упорно продолжая сохранять в репертуаре спектакли, концепционно устарелые.

В 70-е годы исследователи сумели доказать, что "Рассвет на Москве-реке" есть высокое эпическое обобщение, слово любви автора к Родине, идеал, противостоящий мраку и жестокостям ее реального бытия. Что ни раскольников, ни Пришлых Мусоргский не рассматривал как полномочных представителей народа, носителей светлого будущего страны. Что если бы он и впрямь вздумал поручить эту миссию петровцам, то их характеристика не ограничилась бы сухой, стандартной, автоматизированной музыкой преображенного военного марша...

Народная музыкальная драма "Хованщина" синтезировала признаки эпопеи, хроники и лирико-психологической драмы. Отсюда — ее необыкновенное, небывалое строение. "Монтажная" внезапность стыковки эпизодов, контрастные "наплывы" почти неведомы русской опере XIX века, да и оперой XX века были освоены не вдруг, но путем постепенного заимствования у кинематографа. В сфере драматургической Мусоргский — не менее радикальный новатор, чем в языково-стилистической, и неудивительно, что формы и тональные планы "Хованщины" казались Римскому-Корсакову нескладными, корявыми, требующими редакторской правки. Между тем перед нами приемы, последовательно используемые ради стереофонической многоплановости действия¹¹.

Так, во время диктовки доноса (за сценой) звучат то веселая плясовая песня Пришлых, то удалой стрелецкий хор "Гой вы, люди ратные". Под конец картины бурного спора князей во дворце Голицына (ремарка "За решеткою сада, в виду зрителя") торжественно шествуют чернорясцы с гимном "Посрамихом, пререкохом", возвращаясь после религиозного диспута, где одержали победу над никонианами. Рогу Андрея Хованского, который

¹¹ Музыкально-сценическую "полифонию", переключения из плана в план отмечали многие авторы, раньше всех М. Друскин (Друскин, 1952). Э. Фрид широко употребляет понятие "наплыв" и — мельком — называет структуру оперы "монтажной" (Фрид, 1974; 315).

хочет созвать стрельцов, чтобы они помогли ему разделиться с ненавистной "колдуньей" Марфой, откликается зловещий набат: Андрей еще не знает о катастрофе, постигшей Батино войско, а гулкие удары соборного колокола уже сопровождают стрельцов на казнь. Бодрые фанфары петровцев дважды врезаются в истошные вопли стрельчих и молитву осужденных, такие же фанфары зазвучат в V акте, контрапунктируя хору самосожжения. Благодаря этим наплывам Время-Пространство "Хованщины" обретает специфическую многомерность. Границы театральной площадки, на которой происходят видимые зрителю события, как бы раздвигаются, законы линейной перспективы преодолены, а время, внешне эпически неторопливое — в "Хованщине" редки быстрые и даже умеренно быстрые темпы — течет, словно неостывшая вулканическая лава.

Острый выразительный эффект смены панорамированного плана крупным, монологическим, был гениально найден Мусоргским еще в "Борисе Годунове": "Скорбит душа" царя посреди многолюдной праздничной картины коронования; одинокая тоскливая песня Юродивого венчает грандиозную хоровую картину под Кромами. В "Хованщине" метод переключений используется повсеместно, определяя и логику чередования эпизодов, и нередко их внутреннее строение, поскольку большинство сольных, ансамблевых и даже хоровых сцен пронизано сквозным музыкально-драматическим развитием, сквозной пульсацией театрального действия. Результаты — размыкание форм, внезапные взлеты и "сбросы" динамики, сгущения и разрежения фактуры, свободнейшие переходы от реплик декламационно-речитативного склада к ариозно-напевным либо широкой кантилене. Примеры бесчисленны, выберем хотя бы эпизод первого появления Досифея в конце I акта, масштабно сравнительно короткий, где выпукло экспонированы характер этого героя и пафос его устремлений, намечены взаимоотношения с рядом основных персонажей.

Гневным окриком Досифей властно останавливает безобразную ссору отца и сына Хованских из-за миловидной немки ("Бесноватые! Почто беснуетесь?") и на

совершенно других — спокойных, мягких, певучих интонациях просит Марфу "сведи-ка лютерку домой". Уняв "бесноватых" князей и распорядившись участью Эммы, он сразу целиком погружается в скорбные думы о бедствиях Руси, воплощаемые дивной кантиленной арией-монологом "Приспело время мрака и гибели душевной". Однако его смиренное обращение "Помогите, православные!" (которым формально заканчивается собственно ария) будит театральную-сценическую активность.

"Стрельцы!... Живо! в Кремль! Взять все караулы!" — командует Хованский-Батя, войско стрелецкое уходит под громкие фанфары труб, народ, согласно ремарке композитора, "пятится в недоумении", а Досифей тихо, в мистическом экстазе молит Господа "Не даждь одолеть силе вражьей" на фоне прозрачных тремоло *pianissimo*. Положив земной поклон в сторону Кремля, откуда доносятся гулкие, глухие удары колокола Ивана Великого, он, будто очнувшись, быстро поднимается и страстно взывает к черным рясоносцам: "Пойте, братья, песню отречения от мира сего! Грядем на прю". Рясоносцы (а *sarpella*) заводят свой гимн, Досифей же, охваченный пламенем экстаза, восклицает: "Отче! Сердце открыто Тебе" — и вместе с ними удаляется.

Таким образом, наиболее яркий, мелодически концентрированный раздел всей этой сцены оказывается структурно незамкнутым, втянутым в процесс непрерывного музыкально-драматического развития и весь I акт получает концовку открытую, незавершенную, что как нельзя лучше соответствует тревожной незавершенности ситуации. Но подобные формы лишь недавно утвердились в художественном творчестве, видимо не случайно почти параллельно теории относительности и идее правомерности появления разных, вплоть до полярных научных гипотез о законах мироздания. Избегая однозначных оценок исторических событий и борющихся лагерей, оставляя решение суду истории и нравственному чутью современников, Мусоргский прямо заглядывает в XX век.

Однако рано углубляться в анализ структурной организации оперы, познакомимся сперва поближе с населяющими "Хованщину" группами и персонажами, начав обзор с драматургической "периферии".

Вот Пришлые — бывшие основные кандидаты на ампула положительного образа. Кто они, что их соединило и заставило бродить по городу, неизвестно. Это, так сказать, народ вообще, недифференцированная толпа, пассивный элемент трагедии. Асафьев уточняет: "...Люди торговые, мещанство и крестьянство", представители "мирных слоев населения", которые «не участвуют в драке феодалов-западников (Голицын), феодалов-„славянофилов“... (Хованский) и аристократов в аскетической одежде, церковнически настроенных (Досифей)»¹² (Асафьев, 1954; 162).

Рядом со стрельцами Пришлые бесспорно положительны. Жизнерадостные и беспечные (песня "Жила кума"), недоумевающие при виде столба с таинственной надписью ("Что б это на Москве такое приключилось?"), они добром, покорно и униженно просят Подьячего прочесть им "надпис" ("Да ты, друг, не сторожись, ведь мы народ как есть убогой"); лишь бесцеремонный отказ сквалыги, которому "захотелось взятки", рождает у них энергию протеста, и в отместку они начинают ломать его будку, распевая озорную, издевательскую песню о Подьячем, а когда струсивший грамотей читает им таинственную бумагу, они комментируют ее наивно-простодушными репликами, ужасаясь перечислению зверских убийств и призыву творить расправу "безо всякия пощады". Их скорбный акапелльный хор — естественная эмоциональная реакция искренно огорченных, взволнованных наблюдателей, но отнюдь не активных участников событий:

108 *Largo, ma non troppo*

p Ох, ты, род - на - я ма - туш - ка Русь,

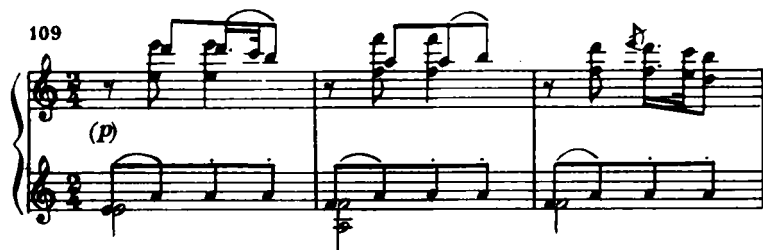
p

¹² Там же говорится: "Мусоргский, будучи лишен четкого классово-революционного сознания, не мог охарактеризовать московскую толпу иначе, чем он сделал". Дата цитируемой статьи «В работе над „Хованщиной“» — 1932 — объясняет эти неуклюжие социологизмы.



И везде Пришлые — наблюдатели, везде не столько действуют, сколько любопытствуют. Показательна ремарка Мусоргского к вступлению картины стрелецкой казни: "При медленном поднятии занавеса пришлый люд московский толпится на сцене, рассматривая наружный вид церкви" (Василия Блаженного. — М. С.). Вслед колымаге Голицына, увозимого рейтарами в ссылку, басы и тенора обмениваются восклицаниями: "Глянь-ко! Везут" — "Везут взаправду!", по ремарке "с любопытством всматриваясь в поезд". На этом их довольно скромная роль заканчивается, фактически почти не выходя за пределы I акта.

Спутник-антагонист пришлого люда (в I акте) Подьячий, напротив, фигура чрезвычайно заботливо и детально вылепленная Мусоргским. Инструментальный лейтмотив наглядно рисует робкую, старчески семенящую походку:



В вокальной партии рассыпаны выпренные "книжные" обороты речи и благостные церковные интонации — например, когда он с напускной кроткостью отвечает Шакловитому: "А яз грешный, недостойный раб Божий, не сподобился зрети..." Но на таких же благостных интонациях он, соблазнившись тугим кошельком незнакомца, тотчас соглашается "настрочить доносец лихо" и,

оставшись наедине, радуется своей хитрости: почерк-то он подделал "под руку покойничка Ананьева, мертвыи бо сраму не имут":

110 Moderato



Робость в нем мгновенно уступает место вспышкам сварливости, напускное смирение — нагловатой развязности. Притворяясь смертельно напуганным, он прибегает в Стрелецкую слободу рассказать о нападении рейтар и петровцев, чтобы затем, наслаждаясь переполохом, потихоньку ("Фьють!") исчезнуть. Значительная доля его рассказа построена на динамизированном развитии ритмоинтонаций инструментального лейтмотива из I акта, и сцена эта прекрасно дополняет образ жалкого, маленького и в то же время опасного своим беззастенчивым цинизмом чиновника XVII века. Косвенный наследник Подьячего угадывается в Бомелии из "Царской невесты", хотя гнусный немец-лекарь Римского-Корсакова — скорее броский, удачно найденный образ-формула, тогда как Подьячий — и обобщенный социальный тип, и гротеск, и жизненно конкретная индивидуальность (Э. Фрид справедливо указала на его родственность некоторым сатирическим портретам в камерных вокальных пьесах Мусоргского: облегченная фактура, тенорок, прихрамывающие и подпрыгивающие ритмы). "Добродетели" приказного сословия были хорошо знакомы и ненавистны композитору по собственному опыту чиновничьей службы, но он слишком реалист, чтобы сделать этот персонаж всецело негативным, отталкивающим.

Едва ли не все действующие лица "Хованщины" внешне рельефны, выпуклы и внутренне сложны, многозначны. Мусоргскому нет равных в искусстве психологического анализа.

«Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих малоизвестных странах и завоевание их — вот настоя-

щее призвание художника. <...> черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать <...> Вот задача-то! Восторг и присно восторг!

В нашей „Хованщине“ (письмо адресовано Стасову.— М. С.) попытаемся, не так ли, мой дорогой вещун.

Мусорянин»

(Письма, 1984; 138).

Таков девиз композитора. Однако слом образа Шакловитого — это уже не „тончайшие“, ранее ускользавшие от хватки черты, а некий парадокс. Коварный интриган, сочинитель рокового доноса, причастный к убийству Хованского, в арии „Спит стрелецкое гнездо“ внезапно превратился в благородного героя, глубоко скорбящего о бедствиях несчастной Руси!

Мы знаем, что весьма противоречив был исторический прототип Шакловитого (Щекловитого, Щегловитого): бессовестный и безусловно преданный, верный, надежный — и готовый на любое злодеяние. Либретто несколько упростило, выпрямило этот характер, верность и преданность отброшены, остался „архиплут и с придатком напускной важности, некоего величия даже при кровожаднейшей натуре“ (Письма. 1984; 157). Но столь крутая, притом кратковременная метаморфоза все-таки неожиданна и труднообъяснима¹³.

Благородно-красивая мелодия арии, плавные опевания типичных для протяжной народной песни устоев и кварто-квинтовых оборотов, тональность *es-moll* и общий возвышенный ее дух определенно перекликаются с монологом Досифея „Приспело время мрака“ (а также с ариозо Щелкалова из Пролога „Бориса Годунова“), от-

¹³ А. А. Голенищев-Кутузов, констатируя желание автора „сделать из Шакловитого, вопреки истории, человека, под внешностью иезуита и даже Мефистофеля таящего горячее, страстное сердце великого патриота“, объясняет эту метаморфозу „стремлением к чистой <...> идеальной красоте“, то есть „отступлением“ Мусоргского от первоначального, сугубо реалистического замысла оперы (Голенищев-Кутузов, 1989; 148). Объяснение, конечно, непригодное, которое, видимо, отражало „отступничество“ самого поэта, в молодости, казалось, разделявшего эстетические позиции композитора.

части напоминая и прощальный монолог глинкаевского Сусанина "Ты взойди, моя заря":

111

Lento lamentoso

Ах ты, в судь - би - не зло - счаст - на - я,
род - на - я Русь,

Не случайно Дягилев собирался передать эту арию Досифею — Шаляпину, но Шаляпин внезапно отказался, и она вовсе не исполнялась в парижском спектакле Русских сезонов 1913 года.

Надо думать, в уста Шакловитого композитор вложил здесь свои собственные горькие размышления о судьбах родины, предвосхитив распространенный в музыкальном и драматическом театре середины XX века прием введения Повествователя, Чтеца, Поэта, которые "овеществляют" авторский голос, авторскую оценку событий. Отсюда, очевидно, и сходство этой арии с печальным хором Пришлых, тоже в известной мере подобным авторскому голосу: кварто-квинтовые попевки, частое употребление VII натуральной минора, ниспадающие ко II ступени контуры фраз.

Утрированно свирепым, каким он явился, суля Подьячему неслыханные пытки и дыбу, коли тот его выдаст, Шакловитый далее не встретится в опере: демоническая, устрашающая маска ("Проклятый от века, дьявола ходатай...") больше не нужна ему. А коварство природы будет до дна раскрыто, когда лестью и обманом он убедит Хованского отправиться на "совет великий", якобы по личной настоятельной просьбе царевны Софьи, и глумится над трупом, со смехом подражая величальному хору крепостных девушек князя — "Белому лебедю слава, ладу, ладу".

Любопытна, кстати, ситуационная аналогия поведения двух "хамелеонов", Шакловитого и Подьячего: оба,

один в конце II, другой в конце III акта, приносят весть о роковом доносе, ими же совместно состряпанном. Некая "парность" контрастно противопоставляемых друг другу персонажей, в принципе не новая для оперной классики (Дон-Жуан — Лепорелло, Кармен — Микаэла и т. д.), заметна и в "Хованщине" (Марфа — Сусанна, Досифей — Хованский).

Существеннейшая жанрово-стилевая черта и главное, что роднит "Хованщину" с русскими эпическими операми, — ораториальный крен, огромное количество и исключительно важная функция хоровых эпизодов. Портрет хоровой, коллективный иногда исчерпывает характеристику той или иной группы (Пришлые и раскольники всегда только хор), однако может и служить истоком, фундаментом портрета ее лидера. Так соотнесены стрельцы и их глава Иван Хованский.

Оркестровая лейттема Хованского выросла из мелодии стрелецкого хора "Гой вы, люди ратные", который, кстати, опередил его первый сценический выход, непосредственно подготовленный и окаймленный торжественным славильным хором "Большой идет!". Подача весьма многозначительная, явно направленная на образ прославляемого героя.

Но стрельцы предстают и упоенными своей силой, и хмельными, бесшабашно разгульными и — после катастрофы — жалкими, потерянными, детски беспомощными. В самом начале оперы среди них уже выделена фигура веселого молодого парня Кузьки; пока другие дозорные хвалятся своими вчерашними кровавыми "подвигами", Кузька сладко спит, сквозь дрему бормоча бойкую простонародную песенку "Пойду, пойду... под Ивангород... Вышибу, вышибу, каменны... стены... Выведу, выведу... красну девицу..."¹⁴ и просыпается только при

¹⁴ Близкая ряду игровых и солдатских (Г. Головинский), песня эта, видимо, довольно долго бытовала в городской среде. В повести Д. Мордовцева "Наносная беда" (1879), описывающей страшные дни московской чумы 1770—1771 годов, она служит своего рода рупором настроений обезумевшей толпы, которая рвется в Кремль, чтобы найти и растерзать архиерея Амвросия — якобы виновника бедствий, "ограбившего икону Богородицы". Возможно, именно Мордовцев сообщил эту песню Мусоргскому.

громких сигналах сторожевых труб, за что товарищи ехидно подтрунивают над ним¹⁵. Сочный юмор вообще нередко окрашивает стрелецкие эпизоды.

А Хованский, кого народ не зря окрестил "Тараруем", будто скован броней тупой самодовольной спеси и меняется очень мало. Стрелецкий хор сплавил элементы жанров солдатской и бурлацкой песен. Структуру периодичностей (a b a b) в 5-м такте размыкает удалой взлет мелодии с III ступени на сексту вверх, сдвиг в параллельный мажор, двутакты же лейттемы Хованского грубо "отсекают" скачки на тритон вниз, упрямые, назойливые повторения звука II ступени лада *crescendo*:

112а Т.

41 Moderato, non troppo lento

Гой вы, лю-ди рат - ны - е, вы, стрельцы у-

- да - лы - е, гой, гу - ляй - те,

вы гу - ляй - те ве - село

¹⁵ Тут напрашивается аналогия с "Едет ен" пьяного Варлаама из картины в корчме "Бориса Годунова". Как и там, песенка Кузьки лапидарно очерчивает внешний облик и "биографию" персонажа, как и там, прерывается дремотными паузами.

6 Moderato assai, quasi marziale



Долбящие репетиции, однообразные увесистые уни-соны темы, постоянно сопровождающей Батю в I акте, сконцентрировали и чудовищное упрямство, надмен-ность, умственную ограниченность, и внешние повадки, грузную, негнушающую поступь старого князя. Это уже не юмористические, но сатирические штрихи, которые раз-облачают несоответствие амбиций и мизерной духовной сути. Скупые вокальные реплики Хованского, любимые присловья "Спаси Бог!", "Так ли, дети?", как правило, тоже завершают грубовато-властные повторы нисходящих интервалов, а незначительное расширение и интонаци-онное обновление вызвано чувством удивления, досады и гнева на сына Андрея, который попробовал воспроти-виться приказу отца схватить и "взять за караул" юную красотку Эмму ("Кто может велеть нам? Кто смеет про-тивиться нам?").

Безудержно гневлив Тараруй в эпизоде "совета кня-зей". Хованский является на это тайное совещание заран-ее обуреваемый лютой злобой к хозяину дворца, Голицыну — инициатору отмены издревле установленного порядка мест в боярской думе в зависимости от родо-вности каждого боярина; он свирепо атакует, задирает, рассчитанно оскорбляет Голицына, то обвиняя в подра-жании обычаям "татарвы", то вспоминая о бесславной военной кампании фаворита, который "тьмы темь пол-ков без боя голодом сморил". Оркестровая лейттема здесь отсутствует, но характерные повелительные интонации сохранены, порою даже заострены. Например, ниспа-дающий оборот эмфатически расширен до септимы *ais* —

his, подчеркнут ремаркой parlando и многократным повторением нижнего звука ("Присесть, спаси Бог! <...> Мы теперь местов лишились"). «В сцене „спора князей“ партия Хованского наиболее удалена от лейттемы, но и там мелодии рождаются как более или менее близкие варианты ее <...>, и там инструментальный рисунок рельефнее вокального», — утверждает исследовательница (Ширинян, 1981; 215).

Близость лейттеме и наибольшая "удаленность" от нее данного эпизода очевидны, однако сравнительно малая рельефность вокального рисунка — тезис, пожалуй, не вполне справедливый. На наш взгляд, эта сцена есть образец качественно новой оперной декламации Мусоргского, воплощения речитатива в мелодии, творимой говором человеческим, о которой, как о еще не достигнутой цели, композитор писал Стасову в декабре 1876 года (скромно назвав "задатком" таковой "кручину Марфы перед Досифеем"). И взбешенный Хованский, и уклончивый, благовоспитанный Голицын, старательно, хотя и тщетно подавляющий свое негодование и обиду, и Досифей, который сурово призывает соперников "смирить гордыню", "радеть о Руси", — все трое получают партии, тесно связанные с константами их музыкальных (и лексических) характеристик. Добиться мира и согласия они, конечно же, не могут. Для Досифея единственное спасение — в старой вере, возрождении старых порядков, ненавистных Голицыну; Батя, услышав гимн черноморцев, одобрительно восклицает "Любо!". Ему-то милы старые порядки, да и раскол по нраву, лишь бы "правлень" было в его, Хованского руках.

Контрастность, при общей монументальности пропорций и слитности формы, — закон драматургии "Хованщины". Действие III наполнено контрастами не менее, чем действие I, хотя блоки конструкции там мельче, а здесь чередуются крупные "номера": "Исходила младешенька" Марфы, сцена с Сусанной и "кручина перед Досифеем", ария Шакловитого, большая "сюита" стрелецких хоров, устремленная к динамической вершине и резкому спаду. В Стрелецкой слободе, где они у себя дома, стрельцы вписаны в быт, показаны со всеми

своими повседневными навыками, развлечениями и заботами.

Открывает их "сюиту" коротенькая интродукция-заставка — картинка утреннего пробуждения ("Поднимайся, молодцы!"), за которой без перерыва следует неторопливая, мускулистая, широко развертывающаяся песня "Ах, не было, ах, не было печали, только зла, презла настойка хмельная":

113 *Allegro non troppo, marziale e grave*

Ах, не бы_ло, ах, не бы_ло пе - ча - ли

Песню эту, несколько архаическую благодаря своеобразному ладовому колориту¹⁶ понемногу все энергичнее подхлестывают дробный плясовой аккомпанемент и выкрики "Гой, гой, прибодрись", "А и рушь, порушь, а и бей, разбей". Стрельчихи вбегают и набрасываются на мужей с упреками, слезливыми жалобами; их хор звучит наподобие плача-голошения — хроматизмы, щемящие задержания, секвенции:

114 *Alla breve*

Ах, о-ка-ян - ны - е про - пой - цы,

Мужья кое-как отругиваются, пытаюсь утихомирить "немилостивых баб", но, не в силах этого сделать, зовут Кузьку, видимо, популярного шутника и всеобщего любимца. Когда Кузька, наигрывая на балалайке, заводит

¹⁶ Многие авторы считали лад этой песни миксолидийским. Е. Трёмбовельский обстоятельно доказывает, что ее начальный восьмитакт содержит сцепление ионийского и пентатонного тетрахордов, иначе говоря, есть случай распространенной у Мусоргского двухопорности, ладовой переливчатости (Трёмбовельский, 1992; 74).

лихую юмористическую куплетную песню о сплетне, упругая мелодия и зажигательный ритм постепенно вовлекают всех участников сценки, включая язвительно осмеянных женщин:

115 Allegro scherzando



Кульминация песни — громкий возглас солиста ("Сплетниц, сплетников... на суд!"). В этот-то момент и появляется дрожащий, запыхавшийся Подьячий. Стрельцы долго не хотят верить его рассказу, грозят своим стрелецким обычаем не выпускать живыми незваных гостей, и все-таки, невольно обеспокоенные, решают узнать у Бати, правду ли "черт подьячий понагородил о рейтарах да о петровцах".

Проникновенно-трогательный хор "Батя, Батя, выйди к нам" — одна из лучших, наиболее волнующих страниц оперы. Как же круто и быстро изменилась неумная, необузданная и самоуверенная паства Хованских! Мрачный *es-moll*, порой модулирующий в *as-moll*, плотная аккордовая фактура вместо гетерофонно-подголосочной и унисонной, вязкое опевание тонической и плагальных гармоний с "застрявшими" задержаниями и малосекундового оборота II — III ступени, стонущие соскальзывания мелодии ("Детки просят. Тебя зовут"). Еще смиреннее звучит тихая молитва стрельцов "Господи, не дай врагам в обиду", которую они а *sarrella* поют под занавес.

На их мольбы и воинственный клич "Веди нас в бой!" Хованский отвечает просьбой разойтись по домам — "страшен царь Петр" — и прощается с ними¹⁷.

¹⁷ Прощание стрельцов с Хованским М. С. Друскин приводит в качестве примера "переключения действия с внешнего плана на внутренний" (Друскин, 1952; 40), ссылаясь на меткое наблюдение Асафьева: "стрельцы уже не бытовые персонажи. В них зазвучал голос народа, ибо данный момент — момент расставания не с Хованским: его уже нет, он обречен историей, хотя и стоит еще перед стрельцами..." (Асафьев, 1949; 67).

Лейттема его тут тоже перенесена в *es-moll*, притом замедлена, удлинена и утяжелена диссонантными гармониями нисходящей секвенции; точно такой будет она и в вотчине князя, когда клеветр докладывает хозяину о неминуемой беде, а обретая тень былой властности, но словно ленивая, расслабленная, ладово искаженная, — когда Шакловитый пригласит его прибыть на "совет великий".

Характеристики Хованского и стрельцов, временно разъединенные во II акте и хоровой "сюите", уже после гибели самого князя вновь объединятся во 2-й картине IV акта возвратом общего истока, мелодии прежде лихого хора "Гой вы, люди ратные", теперь — в облике грозного маршеобразного оркестрового оstinato шествия на казнь.

Раскольники — "коллективный герой", они выступают монолитной твердокаменной хоровой массой, которая и стилистически, и некой своей наддействительностью как бы изолирована от окружающего. А их глава Досифей — личность выдающаяся, необыкновенно многогранная, он и пылкий проповедник, и политик, ему ведомы земная суета и земные страсти, человек, способный и к вспышкам гнева, и к кротости, смирению, доброте. Потому его партия содержит и суровую речитацию, и яростное заклятие, и молитвенную псалмодию, и теплую лирическую кантилену, даже в репликах речитативно-декламационных — при обращениях к Марфе. Потому и спаять этот образ с раскольниками, как спаяны между собой образы стрельцов и Хованского, было, разумеется, невозможно.

Константы музыкальной характеристики Досифея — прежде всего гармонии, аккордика, присущие русской церковной музыке, однако смело обновляемые Мусоргским. Таково преобладание плагальных оборотов над автентическими, последования типа I—IV—II—V—IV—I взамен нормативно-классического разрешения доминанты в тонику (V акт, ц. 128 — "Марфа, сведи-ко лютерку домой"), движение, направленное от минорной субдоминанты к мажорной тонике; величавые, полные торжественного покоя и сосредоточенности чередования

мажорных трезвучий, нередко терцовые ("Князя, смири ваш гнев, смири гордыню злую" во II акте и "Теперь пришло время в огне и пламени приять венец славы вечныя!" — в V акте). Встречаются и сопоставления диатонических аккордов, окончательно узаконенные теорией музыки лишь в рамках расширенной мажоро-минорной тональности XX века ("Братия! внимайте гласу откровения во имя Пресвятого Отца и Господа сил!" — V акт, ц. 509). Диатонику почти вытесняет хроматика, когда Досифей, разгневанный диким упорством Сусанны, изгоняет из нее "бесов"; хроматическая цепь увеличенных и мажорных трезвучий ненадолго воцаряется при его воззвании "Да сгинут плотские козни ада", чтобы на словах "от лица света правды и любви" тотчас смениться консонантными, церковно-умиротворяющими гармониями (V акт, ц. 539).

В раскольничьих хорах Мусоргский хотел воскресить дух подлинных старообрядческих песнопений и докладывает Стасову: «...Говорил с путным попом насчет характера напевов раскольничьих. Рекл: „Если, живя в деревне, застали и слышали старых дьячков, — так и создавайте ваших раскольников в обиходном напеве“. Я застал и слышал дьячков, но о совете путного попа забыл, пока не понадобился мотив для канта Досифея и для купельного канта при самосожжении. Сообщил Корсиньке — пришел в совершенное удовольствие от проекта колоратурного церковного напева всем хором в унисон. Путный поп удостоверил, что и Разумовский того же мнения. Самобытно, ну и, значит, нашему козырю в масть, тем паче, что раскольничий вой будет прекрасным контрастом петровской теме» (Письма, 1984; 154).

Кем был и откуда взялся "путный поп"? Долгое время это оставалось загадкой, и лишь недавно М. Рахманова ее прояснила, руководствуясь повторным упоминанием композитора в письме к Стасову от 2 августа о "путном попе" — фамилию его Модест Петрович опять запомнил — как "члене нашей комиссии по прикладным знаниям в Соляном городке". (Ниже мы используем материал монографии Рахмановой "Оперы Мусоргского: истоки и судьба"; М., 1987. Рукопись).

В Соляном городке располагался Педагогический музей военно-учебных заведений, солидный культурно-просветительный центр, в 70-х годах регулярно проводивший общедоступные лекции и концерты, в которых участвовал и Мусоргский. Членом названной Комиссии "попом" (то есть священником) был протоиерей Казанского собора М. И. Соколов, многоопытный регент, автор пособий по церковному пению; с ним, очевидно, и консультировался композитор, он-то и подал ему неплохой практический совет. Ведь если хоры больших городских храмов еще в XVIII веке переключились на европеизированное партесное четырехголосие, старые деревенские дьячки продолжали довольствоваться монодией "обиходного" знаменного распева в несколько упрощенном, фольклоризованном виде. Археологической строгостью эта модель не отличалась, зато была живой и вполне годилась для характеристики церковного пения Москвы конца XVII столетия.

Но археологическая точность никогда не волнует Мусоргского, в "Борисе" он ею фактически просто пренебрег. Теперь ему требовались слуховые импульсы, чтобы, оттолкнувшись от них, создать свободно обобщенный (в хоры раскольников он непринужденно вносит аккордовые созвучия и подголоски), а вместе с тем воспринимаемый как подлинный образ старообрядцев.

О поисках подобных импульсов говорит и просьба, 5 декабря 1873 года адресованная Л. И. Кармалиной — певице-любительнице, в прошлом ученице Даргомыжского и Глинки, которая ехала на Кавказ, где постоянно жила с 1862 года; там служил ее муж, военный. "Как напутствие примите мою просьбу: в часы досуга вспоминать, что в Петрограде живет некий музыкант, ожидающий от Вас послания по раскольничьим делам". (Письма, 1984; 176). В горных районах Кавказа, спасаясь от правительственных гонений, начатых еще царем Алексеем Михайловичем, издавна селились старообрядцы, и шансы найти людей, хранивших в памяти древние раскольничьи гимны, были особенно велики. Надежды композитора оправдались. Кармалина вскоре прислала свои записи, и раскольничья молитва "петая Прасковьей Ца-

рицей (дер. Еленовки, Эриванской губ.)” — как собственноручно пометил Модест Петрович — привела его в бурный восторг. «Столько в ней страды, столько безотговорочной готовности на все невзгодное, что без малейшего страха я дам ее унисоном в конце „Хованщины“, в сцене самосожигания. <...> самый псевдоцерковный текст песни очень кстати. Будьте благословенны, Любовь Ивановна!» (Письма, 1984; 186). Он действительно взял второй ”взвод” этой раскольничьей молитвы для аскетического финального хора, но не успел записать весь хор целиком. По памяти или по черновым наброскам его вольно аранжировал Римский-Корсаков.

Дягилев, желая максимально приблизить спектакль Русских сезонов 1913 года к авторскому оригиналу, восстановил ряд изъятых Корсаковым хоровых эпизодов, а финальный хор поручил заново пересочинить Игорю Стравинскому; однако смелый, новаторский опус Стравинского возбудил нарекания русской прессы и за всем этим дягилевским спектаклем на родине утвердилась репутация неудачного.

Театральное воплощение последнего эпизода, видимо, слегка смущало композитора. «Дорогой *généralissime*, наша „Хованщина“ окончена, кроме маленького кусочка в заключительной сцене самосожжения: о нем надо будет совместно покалякать, ибо сей „шельма“ в полнейшей зависимости от сценической техники», — говорится в письме Стасову 22 августа 1880 года (Письма, 1984; 279 — 280). Быть может, некая неопределенность, мысль о сценических трудностях, помимо катастрофического состояния здоровья, тоже мешала безнадежно больному гению закончить этот ”кусочек”...

В раскольничьих хорах господствует статика, суровый и терпкий архаический колорит. Такова уже экспозиция их образа — хор черных рясоносцев “Боже все-сильный, отжени слова лукавствия” (I акт, ц. 137); фригийский лад, четкий размеренный ритм, жесткие параллелизмы голосов, опевание пустых кварт и квинт:

116 *Meno mosso, mistico*

Бо - же, от - же - ни сло - ве - са лу - ка - ст - в - я.

”Посрамихом, пререкохом” светлее (вспомним, что чернорясцы радуются победе, одержанной в диспуте над никонианами), звучит не *piano*, а *forte* и *fortissimo* и окрашен мажорно, хотя D-dur то и дело прямо сдвигается в неродственные тональности C-dur и B-dur, образуя некий сложносоставный лад, где вплотную сближены регистрово раздвинутые в традиционном ”обиходном” ладу тетра хорды (II акт, ц. 224 и 247 — 248).

117 *Moderato non troppo. Pomposo*

По - бе - ди - хом, по - бе - ди - хом, по - сра -

- ми - хом, пре - ре - ко - хом, пре - ре - ко - хом

Этот хор повторится в начале III акта (ц. 259—261), а в основу первого большого хорового эпизода V действия — ”Враг человек” — легла трансформация хора

”Боже всесильный” из I акта. Когда за кулисами послышались трубные фанфары петровцев, раскольники, предводительствуемые Досифеем, поднимаются на костер, Марфа зажигает его свечою, и они запевают свой аскетический ”купельный кант”.

С нашей стороны было бы опрометчиво настаивать на явном несоответствии корсаковской аранжировки финала намерениям автора, — быть может, он играл Николаю Андреевичу или обсуждал с ним какие-то не дошедшие до нас версии. Но не лучше ли все-таки заканчивать оперу, воспользовавшись автографом, опубликованным в Приложении к клавиру А. Вульфсона и А. Дмитриева? Там нет ни пронзительных фанфар, ни сочиненного Римским-Корсаковым пышного оркестрового аккомпанемента (который эффектно, а la Вагнер, иллюстрирует пламя разгорающегося костра трелями струнной группы на фоне аккордов деревянных и медных инструментов), а есть две унисонные хоровые строфы, причем лишь второй строфе аккомпанируют тихие, медленные, опять-таки унисонные шаги струнных *pizzicato*. С. Слонимский предлагает завершать ”Хованщину” по этому автографу, подкрепляя свое предложение нелюбовью Мусоргского к громким нарядным концовкам: ведь в финале ”Бориса Годунова” звучит только тихий, тоскливый, одинокий причет Юродивого... «И в финале „Хованщины“ существенно истовое самоуглубление горящих по своей воле раскольников. Они почти не видят, не чувствуют огня, раз поют так стройно, согласно и гибнут вместе, не успев окончить молитву! На сцене, как и в конце „Бориса“, больше никого нет, некому видеть и слышать горящий скит. Неоконченность пения соответствует моменту гибели поющих, два куплета для сцены достаточны» (Слонимский, 1989; 28 — 29). Идея Слонимского представляется интересной и достойной реализации, учитывая огромный интерес к ”неотредактированному” наследию Мусоргского.

Но вернемся к действующим лицам оперы. Самый могучий, цельный и определенно самый дорогой композитору образ — Марфа. Недаром именно ”любственное отпевание” и сцена гадания были музыкальными ”пер-

винками” “Хованщины”, недаром Модест Петрович категорически отверг совет сделать Марфу любовницей Голицына (влюбленной и в Андрея), недаром изъял сцену раскольничьего суда над “грешницей”¹⁸. Мусоргский решительно не хочет допустить принижения и огрубления этого характера. Напротив, он как бы увеличительным стеклом высветил нравственную чистоту Марфы партией Досифея: “дитя ты мое болезное”, “касатка моя” зовет ее неизменно сдержанный и строгий Досифей, причем его ласкательные обращения овеяны искренним, мягким лиризмом. Такой героини не знавала оперная классика XIX столетия, не знает, пожалуй, и опера XX века. Музыковеды часто сравнивали Марфу с женскими образами Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова: Ярославной, Кумой, Любашей; но те — иные, более женственные, более одноплановые. Ярославна прежде всего — хранительница семейных устоев, Кума несколько мелодраматична, Любаша одержима чувством ревности и, ревнуя Грязного, идет на преступление. Психологической глубиной и сложностью Марфа сравнима разве лишь с некоторыми героинями Достоевского.

Марфе в избытке даны мелодии необыкновенной красоты, то жгуче страстные, то скорбные, но всегда исполненные горделивой силы. Огромное душевное богатство, щедрость чувств и целостность натуры обусловили совершенно особую, специфическую архитектуру ее партии: удивительное сочетание простоты и сложности, единства и контрастности, складывание из множества мелодий — ариозных, песенных, “рожденных говором человеческим”. Но главные, наиболее экспрессивные, вариантно или почти буквально повторяются, становясь арками-сводами всей музыкально-драматургической конструкции.

Например, начальная экспозиция образа Марфы в большой, по форме трехчастной сцене с Андреем и Эм-

¹⁸ Стасов сердился: “Это очень жалко! Ведь прежде был проект сделать тут, по жалобе злой раскольницы (Сусанны. — М. С.), общенародный раскольничий суд, и это была бы сцена великолепная и эффектная в высшей степени!!!” — пишет Владимир Васильевич племяннице в сентябре 1873 года (Стасов, 1954; 187).

мой окольцована темой горькой, саркастической укоризны: "Так, так, княже! Остался ты верен мне!" (I акт, ц. 111), а в центре этого ансамбля возникает тема предательски нарушенной клятвы — "Аль забыл ты присягу, князь..." (ц. 116):

118а *Adagio cantabile*



б *Andante misterioso*



От них прорастут и признание Сусанне "Если б ты когда понять могла зазнобу сердца исстрадавшегося" (III акт, ц. 279, *Andante appassionato*), и исповедь Досифею "Страшная пытка любовь моя" (там же, ц. 303). Оба случая — развернутые, несколько видоизмененные реми-нисценции мелодий, уже звучавших в I акте. В "любовном отпевании" контрастно чередуются мучительно скорбная тема "нарушенной присяги" и восторженно светлая мелодия воспоминаний о счастливых днях взаимной любви — свободный вариант экстатической реплики Марфы "Теперь приспело время приять от Господа в огне и пламени венец славы вечная!" из 2-й картины IV акта (ц. 465):

119 526 *Andante*



Э. Фрид впервые тонко вскрыла интонационное родство между партией Марфы на словах "снилось мне, будто бы измена любви твоей, чудились, бродили думы мрачные" (ц. 527) и одного из мелодических звеньев "Рассвета на Москве-реке" (ц. 2). Ею были обнаружены и ладогармонические приемы, интонационные зерна партии Марфы в романсе "Над рекой" — № 6 цикла "Без солнца", написанного позднее, в августе 1874 года (Фрид, 1974; 196—203).

Широта дыхания, округлость линий, восходящие к народной песенности, сочетаются со столь типичной для Мусоргского (и опять-таки свойственной многим фольклорным жанрам) парно-периодической структурой, постоянными двукратными повторами попевок, но ладовая специфика и гармонизация сообщают высказываниям Марфы предельную внутреннюю напряженность, градус экспрессии. Так, в монологе "Если б ты когда понять могла" перед нами уникальный лад, где на роль тоники соперничают *es* и *d* — VII повышенная ступень лада ("производный нижевводнотоновый", по определению Е. Трёмбовельского).

"...Кому ни показывал отпевание любовное, глаза пучат, до такой степени это небывалая штука <...> Это смертный приговор любящей и брошенной женщины, а как тут объясняется сама собой глупость Андрея Хованского, что предпочел глупую, как он же, немку мощной и страстной женщине", — пишет Модест Петрович Стасову 23 июля 1873 года (Письма, 1984; 154). Да, Марфа — натура мощная и страстная. Она и умна, прозорлива, она "насквозь видит" Голицына и потому угадала неминуемое крушение карьеры тщеславного фаворита.

Колдовство ее обосновано рационалистически. По Мусоргскому Марфа — боярыня княгиня Сицкая, бежавшая "из теремов от духоты ладана и пуховиков". «Голицын мало знал „верхний двор“, да и не был вхож к царице Наталье, мог не видеть юную бабу Сицкую. А они там „вверху“ ужели не гуторили за сладостями да 100-верстными пирогами о материях важных на Москве!

Так ей-то, раскольнице Сицкой-Марфе, дело голицынское было знакомо, а еёное Голицыну мало, а то и отнюдь. Ну погадала она ему, да как дала почувствовать, что насквозь видит, так он и позвони в европейский колпачок, да вели утопить „на болоте, чтобы проносу не было“. Ан, не тут-то было: увернулась — не такова...» (Письма, 1984; 168 — 169). Неустрасимо храбрая, мужественная и находчивая, Марфа ”выхватывает из-под ряски нож и отражает удар” (ремарка автора), которым Андрей думал расправиться с постылой раскольницей.

Стасова коробило обилие князей среди действующих лиц оперы. Вероятно, не без его влияния в либретто ничего не говорится о родовитости героини, хотя стала несколько загадочной ее осведомленность касательно секретных государственных дел: именно Марфу Досифей просил узнать, что Совет великий решил предпринять против раскольников, и она выполнила это поручение. Между тем мотив ”спуска”, ”нисхождения” на социальное дно ради спасения окружающих и собственного нравственно-этического ”восхождения”, очищения весьма распространен в ряде религиозных верований, включая христианство, буддизм и индуизм, и потому философски немаловажен. Для Досифея (в миру князя Мышецкого) и для Марфы, спустившихся в народ, очищением и восхождением оказывается подвиг добровольной мученической смерти на костре. А их моральным антагонистам, Хованскому и Голицыну, которые превыше всего ценят власть, но не удовлетворены той властью, которую имеют, уготован позорный крах, гибель физическая или социальная.

Предсказание судьбы Голицына — одна из прекраснейших мелодических жемчужин творчества Мусоргского:

120 190 *Tranquillo [Lamentoso cantabile]*

Te - бе уг-ро-жа - ет о - па - ла и за-то -
 - че - нье в дальнем кра - ю;

Интересно, кстати, что интонации этой темы, сквозной лейттемы рока, исподволь формируются задолго до сцены гадания, еще в I акте (Подьячий читает Пришлым "надпис"; оркестр, ц. 77). Намеком на участь стрельцов она проскользнет у оркестра после хора "Батя, Батя, выйди к нам", когда Хованский появится из своего терема (III акт, ц. 373), чтобы достигнуть мощной трагедийной кульминации во вступлении и начале картины стрелецкой казни в облике грозного траурного марша-шествия: темп *Adagio*, мерная, как неумолимый маятник времени, поступь инструментов низкого регистра, где настойчиво обыгрывается IV повышенная ступень *es-moll*, диссонантная господствующей тонической гармонии; тяжелозвонкое аккордовое уплотнение мелодии, многозначительные, настораживающие слух ферматы... Напоследок тема рока вклинится и в партию Андрея, который прокликает Марфу, разлучившую его с Эммой, на словах "Ты силой духов тьмы и чарами ужасными меня приворожила" (V акт, ц. 475). Фригийский оборот, завершающий каждую строфу наподобие рефрена, — давний символ горькой жалобы, печали, неотъемлемый атрибут старинных арий *lamento*.

О другом, тоже традиционном для западноевропейской оперы жанре, ариях мести, напоминают мрачные "зовы" вступления к сцене гадания: "Силы потайные, силы великие, души отбывшие в мир неведомый". На русской почве арии мести почти не привились, вероятно потому, что русская опера облюбовала героинь лирических или лирико-драматических (некое исключение — Кашеевна Римского-Корсакова; в гневную, мстительную превращалась Наташа в финале I действия и во второй части своей арии из IV акта "Русалки" Даргомыжского), не столь волевых и мужественных, как Марфа.

Трансформируя дивную певучую мелодию предсказания судьбы Голицыну в погребальное шествие, композитор использовал жанровое наклонение, не чуждое и партии Марфы там, где она предстает суровой, полной сумрачной решимости. Ариозо "Видно, ты не чуял княже" (IV акт, ц. 477) и вкрапленное в окончание "Аллилуйя"

”Слышал ли ты, вдали за этим бором трубы вещали близость войск петровских?” (V акт, ц. 533) основаны на маршеобразном ритме и сравнительно простой, экономной, в последнем случае тонико-доминантовой гармонизации:

121 *Alla marcia funebre*

Слы - шал ли ты, в да - ли за э - тим бо - ром

тру - бы ве - ща - ли близость войск петров - ских?

Номер этот отсутствовал в авторском клавире; но вся заключительная сцена Марфы неоднократно исполнялась Д. Леоновой при жизни композитора и Римский-Корсаков, возможно, располагал манускриптом или воспроизвел его по памяти.

Каким же поверхностным, капризно-избалованным и слабодушным выглядит рядом с Марфой Андрей Хованский! Правда, Марфа — характер исключительный, но ситуация мучительной, непреодолимой страсти умной и гордой женщины к человеку пустому, недостойному во все не редкость в жизни, и Мусоргский мог наблюдать вокруг себя нечто подобное.

Словесные тексты партии Андрея переполнены метафорами, почти тривиальными для народной поэтики: ”сокол ясный”, ”лих добрый молодец” и т. п. Однако фольклорность истоков единственной его песни ”Где ты, моя волюшка? Где ты, моя негушка”, выдержанной в народном духе, несколько сомнительна, хотя бы чересчур назойливой утрировкой квинтовых скачков¹⁹.

А одна из кульминаций партии Марфы — подлинная народная песня ”Исходила младешенька”, записанная от

¹⁹ Корсаков счел подлинность этой песни Андрея из V акта ”крайне подозрительной”, шаги по чистым квинтам — ”необыкновенно странными” (Летопись, 1955; 84).

Горбунова, которую композитор обработал на манер глинкинских вариаций (на сопрано остинато):

122
265 *Andantino non troppo, cantabile*



Исхо-ди-ла мла-де-шенька все лу-га и бо-
ло - та, все лу-га и бо - ло - та, а и
все сенны - е по - ко - сы.

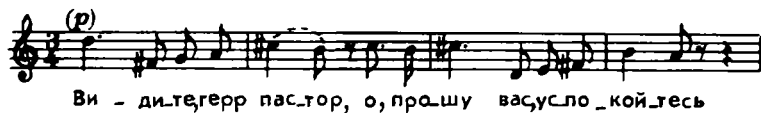
Серии куплетов сперва придан легкий, полувоздушный аккомпанемент, но когда Марфой овладевает мистический экстаз (*Meno mosso mistico*), сопровождение сменяют нервные тремоло, трели в высоком регистре, и песня перерастает в интимное, проникнутое болью опрванного, оскорбленного чувства высказывание.

Фольклорные связи "Хованщины" еще богаче, разветвленнее и тоньше, нежели в "Борисе Годунове", прежде всего потому, что, как уже говорилось, здесь наглядно обособлены слои народной массы, а там народ выступал не контрастно дифференцированными группами, но в различных эмоциональных состояниях либо вычлененными из толпы сугубо эпизодическими персонажами (Митюх). В "Хованщине" Мусоргский порою ориентируется на модели архаические (раскольники), порою в пределах единой образной характеристики сочетает приметы архаики и позднейшего происхождения (например, стрелецкий хор "Ах, не было печали" — и игровая, типа частушки, песня о сплетне) или добивается органического сплава нескольких фольклорных жанров: у стрельцов солдатской и трудовой, бурлацкой, у Пришлых преимущественно крестьянской протяжной, лирической и эпической. Иногда же косвенным стилевым ориенти-

ром оказывается распространенный в отечественной профессиональной музыке первой половины и середины XIX столетия жанр "русской песни" (которому композитор отдал известную дань в своих ранних романсах "Где ты, звездочка", "Отчего, скажи, душа девица"), популярный в городском быту; таковы хоры сенных девушек Хованского "Возле речки на лужочке" и "Гайдук, гайдучок", заимствованные из сборника Мельгунова. Однако главное новаторское открытие Мусоргского — мелос, который впитал и синтезировал интонации всех уровней, всех "диалектов" эпохи²⁰.

Уникальный случай характеристики, фактически лишенной национальной окраски, — партия Голицына, в стилевом отношении очень пестрая. Этот "европеец", космополит непрерывно колеблется, сомневается (показательно его восклицание "Вечное сомнение, во всем, всегда!"), от иронии ("Вам, конечно, верю я охотно, но с вами осторожность надобна", — комментирует он нежное любовное послание царевны Софьи) мгновенно переходит то к бравурной воинственной похвальбе, то к вспышкам суеверного страха: нечаянно уронил письмо матери — дурная примета. В сцене с Пастором Голицын поначалу европейски галантен, вежлив, у него возникают плавно кружащиеся ритмоинтонационные формулы вальса. Но Пастор чересчур настойчиво просит разрешения построить еще одну лютеранскую церковь, и гетман князь вспыхивает, снова звучит бравурно-воинственная, энергично пунктированная тема, чтобы под конец, на прощание, уступить место светским, "реверансным" интонациям-жестам. А выслушав предсказание Марфы (и распорядившись "Скорей утопить на болоте"), охваченный отчаянием Голицын интонирует страстную, романсово-патетическую мелодию, которая впервые родилась как выражение панического ужаса перед судьбой (ср. ц. 155 и 194):

²⁰ Проблема эта подробно рассмотрена в статье Т. А. Щербаковой "Интонационные истоки творчества Мусоргского" // Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.



б



“Воинственная” его тема, на близость которой стилю торжественных петровских кантов совершенно справедливо указала Р. Ширинян (Ширинян, 1981; 216), не раз напомнит о себе в эпизоде “совета князей”; оминоренный ее свободный вариант встретится даже в партии Досифея (ц. 237 и 239). По определению Асафьева, Голицын “сдержан из трусости, бессилён из-за своего скепсиса и вечной подозрительности, жалкий в своём властолюбии и подлый, когда из страха посылает холопов убивать. Удивительно, как Мусоргский сумел сохранить единство облика Голицына через обнаружение его постоянного непостоянства” (Асафьев, 1954; 164). Можно, думается, сказать и резче: образ этот все-таки лишен настоящей органики, несколько калейдоскопичен.

Мусоргский пользуется малейшим поводом дать хотя бы беглую, кратчайшую, но обязательно театрально выпуклую, броскую зарисовку каждого, пусть и третьестепенного персонажа. Например, клевет князя Голицына Варсонофьев, который тихонько, крадучись входит в кабинет хозяина, наделен миниатюрным “крадущимся”, “стучащим” одноктовым инструментальным лейтмотивом (ц. 157 и 176 — 177), тогда как его скупые речитативно-декламационные реплики бесцветны, нейтральны. Оркестр вообще нередко принимает на себя основную характеристическую нагрузку; если вокально-словесному

ряду не доставало яркой портретности, а вернее, не доставало с точки зрения Мусоргского — гениального портретиста, художника с небывало острым чутьем мизансцены, талантом воплощения комплекса внешних, моторно-пластических и душевных, эмоционально-психологических движений.

Юная немка Эмма явно неинтересна композитору. И впрямь, что интересного в хорошо знакомом по западноевропейским "операм спасения" образе милой, невинной и беззащитной девушки, нагло преследуемой вельможным развратником? Увлечение ею в глазах автора только доказывает глупость самого Андрея Хованского, и характеристику Эммы исчерпывают ситуационно вполне уместные, но довольно трафаретные, однотипные мелодраматические молебны о помощи и столь же однотипный оркестровый ритурнель.

"Рассвет на Москве-реке" есть некий зародыш и сгусток драматургических принципов "Хованщины", драматургии, сочетающей эпическую монументальность пропорций, фресково крупный штрих и мелкость живописных "мазков". Как ни парадоксально, и песенная просторность форм, и дробность, детализированность штриха, огромная значимость микроформ одинаково свойственны всей композиции этой оперы.

Равнинно широкая, неторопливо льющаяся мелодия в стиле протяжной крестьянской песенности вольно меняет интонационные контуры, метроритм, фактуру и тональность: каждое ее проведение — новый, самостоятельный вариант исходной темы. "Можно было бы говорить о двух и более различных темах, если бы непосредственное чувство не было бы абсолютно убеждено в органическом единстве их музыкального существа" (Каратыгин, 1917; 100):

124 *Andante tranquillo*



Немалую роль при этом играет тональный колорит. Из E-dur — по Корсакову синего, сапфирового — тема сдвигается в светносный, "золотистый" D-dur, потом Fis-dur (который у романтиков, Шумана и Листа обычно передавал поэтически-возвышенные состояния), потом к мечтательному Gis-dur и, наконец, A-dur начала I акта. Римский-Корсаков видел A-dur розовым, весенним, цвета утренней зари: согласно авторским ремаркам, после утреннего полусвета сцена постепенно освещается восходящим солнцем.

Прослаивающие эту изумительную "симфоническую песнь" или накладывающиеся на мелодию конкретные изобразительные детали, связуя "Рассвет" с будущим действием оперы, великолепно дополняют обобщенный, идеальный образ Руси, естественно вписываясь в него. Кстати, вопреки традиции "стягивания" основного тематизма в увертюре, Мусоргский, видимо, вполне намеренно пошел на ее резко контрастное обособление, в то же время включив туда сквозные знаки-символы: сторожевая переключка звучит уже в самом начале I акта, трубные фанфары предваряют и сопровождают выходы Батихованского, становясь и сигналом призыва к вниманию, и сигналом тревоги, драматургического перелома (трубы петровских войск в конце IV и в V акте). А колокольный звон получает в "Хованщине" едва ли не еще более важные по сравнению с "Борисом Годуновым" функции, эволюционируя от радостного утреннего благовеста московских церквей ("Рассвет", ц. 5) через зловещий трионовый набат колокола Ивана Великого (I акт, ц. 136—138) до траурного остинато картины стрелецкой казни. Иллюстративность же, самодовлеющая изобразительность в принципе совершенно чужды Мусоргскому в "Хованщине". Но именно в принципе и именно самодовлеющая: нагрузка деталей, поначалу "изобразительных", либо постепенно возрастает, раскрывается ("Рассвет"), либо они сразу несут какие-то психологически необходимые подробности характеристики (Подьячий, Хованский).

Статику, грозившую возникнуть кое-где благодаря обилию крупномасштабных хоровых и сольных эпизодов, композитор, как правило, успешно компенсирует внутренней динамизацией эпизода. Например, многокуплетная песня Марфы "Исходила младешенька" динамизирована отнюдь не только фактурным варьированием, но "модуляцией" из внешне спокойного, объективно уравновешенного тона высказывания к чисто субъективному, эмоционально напряженному. Хоровая "сюита" стрельцов — постоянными контрастами, энергией ритмической пульсации каждого хора, общей устремленностью всей "сюиты" к высшему для нее и драматургически переломному пункту действия.

Что касается децентрализованности, некой конструктивной рассредоточенности оперы (Э. Фрид) — говорилось ведь и о "рыхлости"! — то могучим фактором преодоления таковой служат арки-репризы, нередко перекинутые на далекие расстояния, образуя большие и малые рондальные построения. О прямых или завуалированных репризах в партиях Марфы и раскольников мы уже упоминали. Пример "малого" рондо — диктовка доноса, на которую наложена веселая закулисная песня Пришлых, а затем диктовку прерывает лихой стрелецкий хор "Гой вы, люди ратные"; Подьячий в панике вскрикивает "Прямая погибель, не будет пощады" (ц. 39), по ремарке автора, "торопливо прячет письмо"; Шакловитый "закрывается охабнем и отходит".

А	В	А ₁	С	А ₂
Донос	Хор Пришлых и чтение Подьячего	Донос	Хор стрельцов	Донос
(ц. 33)		(ц. 36—38)	(ц. 39—43)	(ц. 48)

А вот приблизительная схема "большого" рондо (I акт, ц. 82—126), включающего помпезный выход Хованского, появление Андрея и Эммы, трио Марфа — Андрей — Эмма и стычку отца с сыном.

А	В	А ₁	С	Д	А ₂	В ₁
Славление	Батя, обращение к народу	Славление	Андрей и Эмма	Трио	Славление	Ссора Хованских
(ц. 82—89)	(ц. 90—97)	(ц. 98—100)	(ц. 101—110)	(ц. 111—119)	(ц. 120—121)	(ц. 122—126)

Однако эпизоды, обозначенные как С и D, организованы столь сложно, что их не изобразить даже на весьма приблизительной схеме. Так, Марфа, не замечаемая Андреем, появляется уже в ц. 108 и сперва вполголоса вторит его репликам: "Отдайся мне!" — "Отдайся ему", "Люби меня!" — "Люби его". Когда Эмма все громче, все отчаяннее кричит "Помогите! Спасите!" и Андрей (ремарка дерзко) отвечает "Нет никого!", Марфа (разъединяя Хованского и Эмму) медленно и сурово произносит "Я здесь", а Хованский (ошеломленный) полупшепотом, *pp*, выговаривает "Марфа?.." Последние реплики повисают в пустоте, на одном лишь внезапно акцентированном, странно усеченном созвучии и фермате, как всегда у Мусоргского многозначительной. Здесь-то (ц. 111) и начинается собственно трио, которое мы ранее, по наиболее важным слагаемым партии Марфы, условно определили как трехчастную форму, не учитывая внутренних драматических перипетий: ни ласково-заботливых обращений Марфы к Эмме, ни злобных угроз Андрея и его нападения ("а и выхватил он острый нож..."), где, кстати, вновь звучит былая гармония, правда, с добавленным внизу тоном, который превращает ее в простой D_5^6 , и "таинственная" фермата.

В эпизодах С и D, по сути дела, имеется ряд местных, локальных рефренов: а) вопли Эммы — ц. 102, 103, 106, 108, 109, везде *g-moll* и однородный аккомпанемент; они же возникнут и в ц. 127 — теперь Эмма молит Батю-Хованского; б) упомянутые выше созвучия с ферматой — ц. 111 и три такта до ц. 119; в) ласковые утешения Эммы Марфой — ц. 112, 114, 120; последний раз та же мелодия накладывается на приближающийся закулисный хор "Слава лебедю!"

Быстрые смены ситуаций, выходы персонажей, надеваемых ярко контрастными музыкальными (и словесными) характеристиками, способствуют расчленению формы. Но расчлененности активно противостоит тенденция к слитности, текучести, в значительной степени осуществляемая незавершенностью тематических построений, "повисающим", гармонически неустойчивым и ритмически слабым окончанием реплик, фраз,

мотивов²¹, нередко на любимых Мусоргским созвучиях типа уменьшенных, больших и увеличенных септаккордов или пустых квартах, квинтах, октавных унисонах. Особенно велика и специфична выразительность увеличенного трезвучия: "Если ты можешь пытку стерпеть" (ц. 28) и "Проклятый от Бога, дьявола ходатай" Шакловитого (ц. 52); Сусанна — "Ад!" (III акт, ц. 271), Досифей и раскольники — "Да сгинут плотские козни ада" (V акт, ц. 539), Голицын — "судьбы моей... тайну" (ц. 155).

«Одно из новых свойств музыкального ритма, возникших в стиле Мусоргского, — экстенсивность ритма, его растворенность в потоке мелоса. <...> длительные горизонтальные мелодии-линии складываются в вариантах темы оркестрового вступления к „Хованщине“, когда ни один из звуков не берет на себя функцию метрического утяжеления, акцента. А в хоре „Плывет, плывет лебедушка“ есть такое специфическое громкостное филирование внутри тянущегося звука (*crescendo* после слов „ладу, ладу“), которое сгущает экспрессию мелоса не на метрически опорных долях и вообще не на долях такта, а в промежутках между тактовыми долями и даже музыкальными фразами. <...> Мерность же повторов, которая возникает в таком мелосе, — это повторность очень крупная, фразово-тематическая, то есть крайне медленная, образующая макроритм. Здесь находим одно из объяснений углубления Мусоргского в область медленных темпов“» (Холопова, 1990; 99—100).

Тональность, причем не столько ее "краска", сколько экспрессия, семантика, как и в "Борисе Годунове", тоже является существенным драматургическим фактором. Если Мусоргский выбирает G-dur ("Исходила младешенька", хор "Плывет, плывет лебедушка"), стало быть, ему необходима спокойная уравновешенность, если

²¹ Как известно, тексты "Хованщины" написаны прозой или ритмизованным белым стихом, но преобладают дактили. Сплошная цепь дактилей-триолей внутри четырехчетвертного метра — партия Марфы ("Шла я от князя по зорьке вечерней", ц. 252—253); "глачевый" дактиль — стрельчихи (III акт).

es-moll — экспрессия сугубо трагическая. Немудрено, что в "Хованщине" он так часто обращается к es-moll: "Приспело время мрака" Досифея, ария Шакловитого "Спит стрелецкое гнездо", хор "Батя, батя", трансформации лейтмотива Хованского в конце III акта и темы гадания во вступлении к IV акту, ариозо Марфы "Слышал ли ты" и т. д.

Римский-Корсаков счел это пристрастие плодом неяршливости, недостаточной технической сноровки. Мусоргский, якобы "часто несдержанный и распушенный в своих модуляциях, иногда, наоборот, продолжительное время не мог вылезти из одной тональности, что приводило к величайшей вялости и однотонности. <...> во второй половине третьего действия, с момента входа подъячего, он оставался безвыходно до конца действия в строе es-moll. Это было невыносимо и ничем не обосновано" (Летопись, 1955; 148). Потому "последний кусок" III акта редактор попросту транспонировал в d-moll.

Итак, арки-репризы, рондальность, чередование беспокойного тонально-гармонического движения (допустим, в сцене диктовки доноса, где сама диктовка начинается мерной, "былинного" склада речитацией) с движением плавным, неторопливым, противоборство устремлений к монолитности и к выпуклым деталям, богатство альтераций — и натурально-ладовая опора. "Подлинным организатором целого выступает форма. Она развивается кругами, замкнутыми и концентрическими" (Ширинян, 1981; 229). А Ю. Холопов решительно заявляет: "То, что Мусоргский — великий мастер оперной формы, как кажется, не требует доказательств" (Холопов, 1990; 71).

Тем грустнее читать описание прослушивания "Хованщины" 4 ноября 1880 года в доме Тертия Филиппова, перед "ареопагом" Могучей кучки. "Жалко было смотреть, как присутствующие (особенно Кюи) беспрестанно приставали к нему с предложением различных урезок, изменений, сокращений и т. п. ... А бедный, скромный композитор молчит, соглашается, урезает...

Такое впечатление жалости оставило это исполнение, по крайней мере, в душе Бермана”²².

* * *

Путь, пройденный Мусоргским в оперном жанре, выглядит на удивление извилистым, скачкообразным, и к нему, в сущности, слабо приложимо понятие эволюция: что ни опера — иное жанровое наклонение, иной музыкальный язык, композиционные принципы. Правда, ”скачки” эти, сами по себе внешне неожиданные, исподволь готовило камерное вокальное творчество и отчасти они объяснимы стилевыми сдвигами, протекающими в песнях и романсах. Но только отчасти.

Ведь прекратив работу над героико-романтической ”Саламбо”, которая хоть и стала богатой кладовой тематизма для ”Бориса Годунова”, еще несла печать незрелости стиля, неких чужеродных влияний (Мейербер, Серов), он берется за ”Женитьбу” — эксперимент предерзостный, однако по-своему вполне зрелый, до малейших деталей продуманный, ”Женитьба” опрокинула все традиционные законы и критерии оперности, далеко обогнав слывшего очень смелым ”Каменного гостя” Даргомыжского, которым и была вдохновлена. А написав четыре сценки I акта ”Женитьбы”, немедленно начал ”Бориса”, где словно чудом уже найден гибкий, естественный сплав речитативных и ариозных элементов, причем во второй редакции заметно возрастает роль мелоса, закругленных вокальных форм. ”Хованщина” — новый шаг в сторону укрупнения слагаемых конструкции и мелодического рельефа, к свободному взаимопоглощению и взаиморастворению интонаций, ”рожденных говором человеческим”, и широкой кантилены, а в то же время максимальной индивидуализации и дифференциации выразительных средств. ”Сорочинская ярмар-

²² Запись в дневнике И. Ф. Тюменева от 17 марта 1881 года со слов М. А. Бермана (Тюменев, 1989; 203).

Берман — хоровой дирижер, временный заместитель директора Бесплатной музыкальной школы).

ка” поражает небывалой простотой стиля, фундаментом драматургии здесь оказываются преимущественно песня как таковая и песенные формы, нередко прямые фольклорные цитаты. Таким образом, две гоголевские оперы, аскетически суховатая ”Женитьба” и насквозь мелодизированная ”Сорочинская ярмарка”, явились крайними, полярными точками оперных исканий автора.

Модесту Петровичу всегда особенно хорошо и плодотворно работалось в минуты лихорадочного творческого подъема (единственный его симфонический шедевр, партитура ”Ночи на Лысой горе”, сочинялся каких-то девять суток!), он всегда любил сразу приступать к реализации идей, которыми загорался; недаром бросил ”Женитьбу”, полагая выдвинутую там экспериментальную задачу уже осуществленной четырьмя сценками и загоревшись ”Борисом”. Теперь, затеяв ”Сорочинскую” параллельно ”Хованщине”, он взвалил на свои плечи двойной груз и, видимо, рассчитывал спешить, быть может инстинктивно угадывая, что судьбой ему отпущен недолгий жизненный срок. Но обострение фатального недуга сломало его надежды ”сэкономить силы”, легко и быстро окончив веселую комическую оперу, которая даст отдых, эмоциональную разрядку, осчастливит контактом с пленительно свежим, ранее нетронутым музыкальным материалом.

Были, конечно, и другие, не упомянутые в послании к Кармалиной от 23 июля 1874 года мотивы выбора сюжета ”Сорочинской”. Во-первых, давняя и стойкая любовь к Гоголю. ”Гоголь и Гоголь, и опять-таки Гоголь (сподручного нет)”, — восклицает композитор (Письма, 1984; 137). Однако, если некогда его привлекла пьеса, рисующая духовное убожество и тупость российского быта, сейчас, после горьких личных потерь и группы мрачнейших сочинений (баллада ”Забытый”, несколько номеров цикла ”Без солнца”, ”Надгробное письмо” на смерть Н. П. Опочининой и т. п.), ему необходим именно Гоголь — певец солнечной Украины и самая светлая, самая безмятежно радостная повесть из ”Вечеров на хуторе близ Диканьки”. А с Украиной его связывали давние и прочные симпатии, не зря ”украинизмы” нередко

проникали и в песни, и в оркестровую фантазию "Ночь на Лысой горе", рефрен которой определенно родствен популярным украинским танцевальным мелодиям.

Расскажем немного подробнее о друзьях Мусоргского, украинцах и пламенных "малороссофилах". Это нежно любимый Модестом Петровичем прославленный бас, Осип Афанасьевич Петров — Стасов говорил, что и затеяна "Сорочинская" в угоду "милому дедушке" Петрову²³. Это Николай Иванович Костомаров, сосланный по делу Кирилло-Мефодиевского братства, — их платформу, в основном умеренно-либеральную, культурно-просветительскую, правительство Николая I истолковало как злостный проект государственной эмансипации Украины. Даниил Мордовцев, на страницах своих воспоминаний "О батьке Тарасе" аттестовавший себя "щирым казаком Данилой Мордовцом". Братья Жемчужниковы — правнуки последнего украинского гетмана Разумовского, фаворита Екатерины II. Лев Жемчужников, автор альбома "Живописная Украина" и портрета знаменитого Остапа Вересая, который, по словам художника, "ежедневно приходил к нему" в селе Сокиренцы, записывал и с большим чувством певал малороссийские народные песни на домашних вечерах. (У Тургенева как-то устроили подобие конкурса, состязания певцов: Лев Жемчужников исполнял малороссийские песни, Горбунов — русские.) Алексей Константинович Толстой сообщает жене, что кузен Лев привез из Малороссии "великолепные национальные мелодии", буквально перевернувшие его сердце, — поэт тоже был потомком Разумовских и рос на Украине. Кстати, и он, и его кузены неутомимо хлопотали об освобождении Тараса Шевченко, всячески старались облегчить участь арестанта с помощью дяди, генерала В. А. Перовского, назначенного губернатором Оренбурга. Освободившись, Шевченко так подружился с

²³ "Сорочинская ярмарка" Мусоргского возникла «вследствие желания создать малороссийскую роль для О. А. Петрова, которого необычайный талант он страстно обожал и с которым (а равно и с его талантливой и в самой старости супругой, А. Я. Петровой) он чрезвычайно сблизился после постановки „Бориса“ в 1873 и 1874 годах» (Стасов, 1989; 58).

Л. Жемчужниковым, что они хотели поселиться вместе, купив землю на берегу Днепра...

Успел ли Модест, которому было немногим больше 20 лет, когда умер Шевченко, лично познакомиться с ним? Некоторые исследователи настаивают на этом, поскольку в Автобиографической записке Мусоргского Шевченко назван среди тех, кто "особенно возбудил его мозговую деятельность". Но такая гипотеза не подкреплена документами и, думается, важнее факт бесспорного творческого влияния, соприкосновений творческих: к пятилетней годовщине смерти Великого Кобзаря (1866) сочинены "Гопак" и "Песня Яремы" на тексты из поэмы "Гайдамаки".

* * *

"Увлечение Украиной в Петербурге XIX столетия, носившее несколько романтический характер, было очень сильным. Ему отдали дань даже не связанные непосредственно с Украиной русские художники, воспринимая Украину сквозь призму поэзии, легенды, песни. Любовь к народной песне всегда являлась неизменным спутником симпатий к украинской культуре, а зачастую и стимулом, пробуждавшим интерес к ней" (Шеффер, 1956; 88—89). Интерес этот резко активизировался в конце 50-х годов, когда Шевченко вернулся в Петербург (по воспоминаниям современников, тут его чуть ли не "носили на руках") и в столице в 1861 году начал выходить украинский журнал "Основа"; на страницах "Основы" А. Н. Серов опубликовал статью "Музыка южнорусских песен" — первый серьезный теоретический труд, посвященный украинскому фольклору²⁴. Заметно

²⁴ Напомним, кстати, об очевидном влиянии Украины на Глинку и Даргомыжского. Глинка знал, любил и смолоду глубоко усвоил малороссийский мелос, неоднократно посещал Украину (откуда вывез юного Гулак-Артемовского, которого заботливо готовил к карьере оперного певца); в 50-е годы взялся за героико-эпическую симфонию "Тарас Бульба", но прервал ее, почувствовав невозможность "выбиться из немецкой колеи в развитии". Ряд романсов Даргомыжского пронизан малороссийскими интонациями, а оркестровая пьеса "Украинский казачок" опирается на фольклорные цитаты.

углубилась и расширилась собирательская деятельность: на протяжении ближайших лет печатаются сборники М. Маркевича — Гр. Галагана (1857), А. Едлички (1858), О. Баллиной (1863), С. Карпенко (1864), "216 украинских напевов" А. Рубца (1872).

Разумеется, малороссийские песни отнюдь не были для России экзотикой. В XVIII веке они стали естественной частью русского музыкального быта, городского и даже придворного, сопровождали интимные увеселения императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Неудивительно, что составители сборников охотно включали их тексты наравне с русскими. Первые печатные, снабженные нотами сборники народных песен, надолго сохранившие историческую и даже художественную ценность, опубликовали В. Трутовский, по происхождению украинец (4 выпуска, 1776—1795) и чех Иван Прач (1790). Выходцами с Украины были талантливые русские композиторы XVIII века М. Березовский и Д. Бортнянский. А успех "Казака-стихотворца" А. Шаховского, считающегося первым русским водевилем (1812), был во многом обусловлен популярными украинскими мелодиями, которые автор музыки, Кавос, заимствовал в сборнике Прача (Келдыш, 1948; 301). Но вторая половина XIX века — этап принципиально новый. Петербург делается крупнейшим центром украинской культуры, а музыкальный театр неким ее аванпостом, передовым флангом.

Украинская песня все чаще и чаще звучит в концертах, любительских кружках, на профессиональной и полупрофессиональной сцене. В 1863 году Мариинский театр показал премьеру "Запорожца за Дунаем" — "оригинальной малороссийской оперетты с хорами и танцами" знаменитого певца и актера С. Гулак-Артемовского (либретто помог написать Н. И. Костомаров), громкий успех которой с тех пор неуклонно возрастал. Столичные выступления Остапа Вересая (март 1875 года) вызвали восторженные отклики прессы. В Петербурге живет и трудится Н. В. Лысенко, горячий пропагандист и будущий классик украинской музыки, в 1874—1875 годах ученик Римского-Корсакова по классу инструментовки; под его управлением организован им "малороссий-

ский” хор исполнил целую национальную программу в Соляном городке, где Лысенко руководил бесплатными хоровыми курсами, он же прочел большой, серьезный доклад об искусстве Вересая. При Медико-хирургической академии и Клубе художников в 70-е годы регулярно проводились ”малороссийские вечера”, привлекавшие много публики, особенно молодежной, студенческой; шевченковские даты там отмечали благотворительными концертами из украинских песен.

Подобная вспышка общественных симпатий к искусству Украины, конечно же, не оставила Мусоргского равнодушным. Вероятно, способствовало этой вспышке и обострение ”малороссийского вопроса”: царский указ 1876 года запретил выпуск литературы на украинском языке и постановки украинских пьес, что, надо полагать, могло лишь раззадорить свободомыслящую русскую интеллигенцию...

Вот несколько довольно примечательных совпадений. В 1874 году, том самом, когда Модест Петрович решил писать ”Сорочинскую”, Чайковский очень быстро, за три месяца написал ”Кузнец Вакулу”, а Римский-Корсаков, спустя четыре года, в 1878-м — ”Майскую ночь”. Комическую оперу того же названия в 50-е годы пытался создать Серов, даже изготовил ее партитуру, но понял, что не обладает еще необходимой технической сноровкой; после ”Юдифи” и ”Рогнеды” он обдумывал ряд украинских оперных сюжетов. Сохранились фрагменты ”Кузнец Вакулы”, или ”Ночи перед Рождеством”, которая была заказана Серову в 1870 году, однако осуществлению помешала его внезапная смерть (РМО объявило конкурс на сочинение такой оперы по либретто Я. П. Полонского, и жюри единогласно присудило премию Чайковскому)²⁵. В 60-е годы ”Майскую ночь” сочинял знаток малороссийского фольклора, даровитый украинский музыкант П. Сокальский. У Лысенко есть три редакции ”Рождественской ночи”, третью (1875—1876), возможно, консультировал Римский-Кор-

²⁵ ”Кузнец Вакула” Чайковского был не без успеха поставлен Мариинским театром (1876); через десять лет композитор основательно переработал партитуру и ”Вакула” превратился в ”Черевички”.

саков. Анатолий Лядов — еще при жизни Мусоргского — говорил, что в свою очередь написал бы оперу "Сорочинская ярмарка".

Воистину, притягательность Гоголя колоссальна! Однако и русские, и украинские композиторы, дублируя друг друга, выбирают лирико-фантастические повести "Вечеров на хуторе близ Диканьки", околдованные их красотой и поэзией. Все они так или иначе используют малороссийский фольклор, хотя делают это по-разному, согласно собственной индивидуальной манере и взглядам на фольклор. Чайковский, гениальный лирик, "осерьезнил", драматизировал переживания Вакулы и Оксаны, слегка погасив лукавый гоголевский юмор; степень подлинности и возраст мелодии для него не столь существенны. Римскому-Корсакову дороги самые древние обрядовые и календарные напевы, дороги комедийные ситуации, но едва ли не щедрее всего разворачивается его блистательное мастерство в картинах фантастических и пейзажных. А Мусоргский выбрал "Сорочинскую ярмарку", имея за плечами опыт "Женитьбы", сочинявшейся, когда никто из музыкантов еще не осмеливался прикасаться к творениям Гоголя — комедиографа, психолога, сатирика и обличителя нравов. Пройдет около столетия, прежде чем музыканты разных мастей и уровня талантности примутся писать оперы и балеты по Петербургским повестям, "Ревизору", даже "Мертвым душам"; "Нос" молодого Шостаковича (1930) в своем роде уникален.

Мы уже знаем, что Мусоргского сильно беспокоила "невозможность великоруссу прикинуться малоруссом, и, стало быть, невозможность овладеть малорусским речитативом, т. е. всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи... В бытовой опере к речитативу следует относиться еще строже, чем в исторической, зане в первой нет крупного исторического события, прикрывающего, как ширмы, кое-какие оплошности и неряшливость" (Письма, 1984; 197). Речитатив, строгое соответствие интонационному складу, системе акцентов, внутреннему ритму и просодии текста — предмет его постоянных, неусыпных забот, несмотря на то что на сей

раз задумана опера песенная. По этим соображениям он и хотел было отказаться от "Сорочинской". Однако год спустя готова чудесная сцена ярмарки.

Тревоги, правда, не утихают, и в августе 1877 года Мусоргский пишет Голенищеву-Кутузову: "Представь же себе, милый друг мой, что то, что в речах действующих у Гоголя ты читаешь, мои действующие со сцены должны передавать нам в музыкальной речи, без изменения против Гоголя. Много пытаній, много томящего чувства от жажды взять приступом твердыню, пугавшую, кажется, всех музыкантов; но зато, когда удастся одолеть хотя бы крошечный люнетик у этой неприступной твердыни, — как-то окрыляешься и на душе веселеет <...> А как велик Гоголь!" (Письма, 1984; 245).

Кислый, холодно-неодобрительный прием со стороны коллег ранил, обидел, оскорбил композитора, и новое, ноябрьское письмо поэту полно темпераментного гнева. «...На первом показывании 2-го действия „Сорочинской“ я убедился в коренном непонимании музыками развалившейся „кучки“ малорусского комизма: такой стужей повеяло от их взглядов и требований, что „сердце озябло“, как говорит протопоп Аввакум²⁶. Тем не менее я приостановился, призадумался и не один раз проверил себя. ... Не может быть, чтобы я был кругом не прав в моих стремлениях, не может быть... Если хочешь на выдержку одно из многих изречений вышереченных музыкусов, вот оно: „в тексте самая обыденная, вседневная проза, ничтожная до смешного, а в музыке все эти люди очень серьезны — какую-то важность придают своим речам“. Любопытно, не правда ли? В том-то гоголевский комизм и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правде. „Сорочинская“ не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и притом по нумерации первая» (Письма, 1984; 248).

Первая? Но давно известно, что историю оперного жанра в России открыли оперы комические. Их жанрово-композиционными ориентирами в основном служили

²⁶ Эти слова Аввакума поручены Досифею: "И ноет грудь... и сердце зябнет ("Хованщина", I акт, ц. 132).

французская *opéra-comique* и немецкий зингшпиль, то есть спектакли с разговорными диалогами, реже — итальянская *buffa*, неизменными атрибутами которой были развитые ансамбли и речитативы *secco*. И именно авторы русских комических опер XVIII века небезуспешно старались приблизиться к национальной природе, воспроизвести ситуации и дух отечественной жизни, черпали музыкальный материал в фольклоре, значительно опередив состояние "серьезных" жанров. Видимо, несвойственный Мусоргскому несколько самоуверенный тон этого заявления обусловлен заостренно полемической констатацией иноземного происхождения ранних моделей, слабостью и невыразительностью речитативов; в позднейшее время — оскудением юмора. Кроме того, "буффонада" в его лексиконе — синоним буржуазной пошлости, понятие резко негативное, вовсе не тождественное опере-*buffa*.

Рассуждая о силе и тонкости, с которыми Пушкин и Гоголь "наметили контуры сценического действия" в "Борисе" и "Сорочинской", для сцены не предназначенных, Модест Петрович не упомянул о театральности, присущей прозе Гоголя. Между тем своеобразная театральность сквозит в необыкновенно наглядной пластике, мимике и жестикуляции гоголевских персонажей, "слышимости" интонирования реплик диалога, редкой конкретности и картинности описаний. Поэтому нам кажется необходимым бегло затронуть возможные истоки этого явления.

Родственник семьи будущего писателя, богатый и хлебосольный помещик Трошинский, в усадьбе которого Гоголи-Яновские часто и подолгу гостили, держал у себя крепостной оркестр и театральную труппу. Помимо обычного русско-украинского репертуара, популярнейших пьес Котляревского, здесь ставились и пьесы отца Гоголя, Василия Афанасьевича — человека, не лишенного литературно-художественной жилки (например, его водевиль "Простак"). Гоголь-сын, гимназистом рассеянно и нерадиво относившийся к занятиям "учеными" предметами, выказал страсть к рисованию, чтению, но особенно театру: «Он много хлопочет об устройстве сце-

нических представлений в стенах нежинского лицея и сам, в качестве актера, мастерски исполняет роли стариков и старух, например Простаковой в „Недоросли“ или няни Василисы в „Уроке дочкам“ Крылова. Он успевает заразить своей страстью товарищей (среди которых, кстати, были будущий драматург Нестор Кукольник и романист Данилевский. — М. С.); затевает издание школьного журнала». По приезде в Петербург, „вспомнив о своих успехах на сцене гимназического театра, он пробует даже поступить в актеры, но его чтение, безусловно естественное и чуждое всякой аффектации, произвело неблагоприятное впечатление на тогдашних театральных аристархов”²⁷.

Юноша уловил интерес петербуржцев ”ко всему малороссийскому” и надеялся было продвинуть на сцену какого-нибудь театра отцовские комедии, а потерпев неудачу, начал — с помощью матери, родных и соседей-украинцев — собирать материалы для своих малороссийских повестей. Так возникли ”Вечера на хуторе близ Диканьки”, опубликованные двадцатидвухлетним автором (1831), которые принесли ему славу, дружбу Пушкина, Жуковского и ряда близких пушкинскому кругу светил. Хронологически ”Вечерам” недалеко первые наброски ”Женитьбы” (1833) и ”Ревизора” (1834). Но это уже плоды ума холодных наблюдений и сердца горестных замет, навеянные грубыми реалиями российского быта. Работая над ”Вечерами”, Гоголь весь во власти отрадных поэтических воспоминаний детства и юности, в том числе, разумеется, спектаклей домашнего театра и простонародного ярмарочного балагана. Наиболее непосредственно и густо их сконцентрировала ”Сорочинская ярмарка”, написанная раньше всех прочих повестей — в 1829 году.

Типажи и ситуации ”Сорочинской”, по заверению литературоведов и театроведов, тесно связаны с традициями чрезвычайно распространенного на Украине кукольного ”вертепа”: злая, сварливая жена, молодящаяся

²⁷ Автор цитируемой биографии В. Шенрок добавляет, что чтение это ”восхищало Белинского и многих друзей и знакомых” (Сочинения Н. В. Гоголя. Издание пятнадцатое. Ред. Н. С. Тихонравова. СПб., 1900. Т. 1. С. 20 и 24).

старуха и ее кавалер (как правило, карикатурно обрисованное лицо церковного сословия), хитрый пройдоха цыган. Фольклорная природа повести подчеркнута эпиграфами тридцати маленьких глав, где цитируются украинские народные песни, легенды, пословицы, тексты из популярных малороссийских комедий, "Энеиды" Котляревского и т. д., но вместе с тем эпиграфы эти придают оттенок некоего игрового действия. В преамбуле Гоголь надевает на себя характерную маску "пасичника Рудого Панька"; театрально-игровое начало ощутимо и в парно-диалогическом строении главок — как бы "номером" спектакля.

Мусоргский, стремясь сохранить сочный локальный колорит бессмертного гоголевского текста, наполнил свою оперу украинскими народными мелодиями. "Матерьялы украинского напева, до такой степени малоизвестные, что непризванные знатоки считают их подделкою (подо что?), накопились в изрядном количестве", — сообщил Модест Петрович Л. Кармалиной 23 июля 1874 года, а в апреле 1875 тепло благодарит за 11 песен, найденных ею на Волыни, большинство которых "носит отгиск истории". (Письма, 1984; 186 и 197). Именно потому в "Сорочинской ярмарке" им почти полностью отброшен метод сочинения оригинальной музыки к народным текстам, активного переосмысления подлинников. Иногда он — надо думать, совершенно сознательно, — берет мелодии, до него неоднократно использованные другими композиторами. Например, бойкая, удалая песня Хиври "Отколи ж я Брудеуса встретила, встретила" (которая фактурой, тональностью *fis-moll* с повышенной IV ступенью, лихими квинтовыми и октавными скачками несколько напоминает его песню "Гопак" на слова Шевченко) звучала еще в "Казаке-стихотворце" Шаховского-Кавоса. Плясовая "На бережку у ставка" — в интермедии Гулак-Артемовского "Украинская свадьба", шедшей на петербургской сцене (1851); она была известна в России XVIII века, фигурировала в сборнике Трутовского, ее концертную аранжировку сделал И. Козловский, а в опере

Мусоргского она станет темой финального свадебного хора.

Но немаловажный выразительный эффект Гоголь извлекал из контраста простонародного украинского говора, колоритнейших эпиграфов с "высоким" русским литературным стилем, обыгрывая забавные для русского слуха имена и фамилии: лирический герой — Голопупенко, кокетливая мачеха Параси — Хавронья и т. п. Естественно, ни эпиграфы, ни внутритекстовые контрасты опера не могла сберечь, однако утрату эту с лихвой компенсирует комизм чисто музыкальный. Кроме того, самим Мусоргским в либретто внесено немало украинизмов, примеры которых перечислены Л. Ефремовой (Ефремова, 1956; 152—153). На наш взгляд, это колеблет тезис В. Каратыгина, будто бы языковые препятствия тормозили работу композитора; скорее, он любит, наслаждается этой живой, пестрой, причудливой языковой смесью. Ведь и в письмах своих Модест Петрович очень любит смешивать диалекты, речения разных исторических эпох и социальных слоев.

* * *

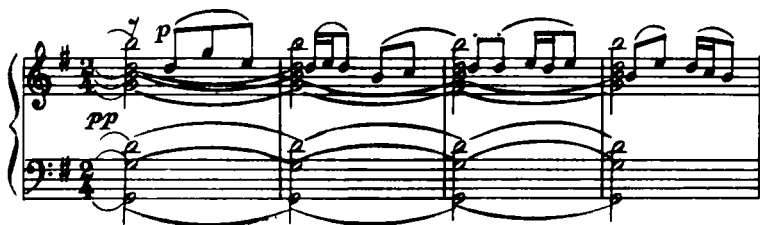
"Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувший в неге... вверху только, в небесной глубине, дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи. Лениво и бездумно... стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщет золото. Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами..."

Лирические пейзажи Гоголя, напоенные звуками, красками и ароматами украинской природы, казалось бы, так и просятся на музыку. Почему же преамбула "Сорочинской ярмарки" не навеяла Мусоргскому "роскош-

ной”, многокрасочной увертюры, почему он ограничился довольно скупой, лаконичной оркестровой прелюдией, которая чудесно вводит в безоблачно светлую, жизнерадостную атмосферу комедии, однако собственно пленэрной картине здесь уделено совсем мало места? Но Мусоргский не принадлежал к композиторам-живописцам, мастерам пейзажных симфонических полотен²⁸. Друзья вспоминают, что он страстно любил природу и необыкновенно чутко ее воспринимал (А. Молас), что на его нежную до женственности, деликатную до наивности (А. Голенищев-Кутузов) душу глубоко действовали красоты природы (С. Фортунато). Об этом же свидетельствуют и письма Модеста Петровича из гастрольной поездки по югу России летом 1879 года. И все-таки зарисовки картин и состояний природы встречаются преимущественно в нескольких программных инструментальных пьесах Мусоргского. В его операх они вообще крайне редки и всегда несут сложнейшую выразительную нагрузку, являясь некими символами, метафорами, “сверхидеями” произведения — как вступление V акта “Хованщины”, “Рассвет на Москве-реке”, или проекцией, зеркалом и отражением человеческих чувств — как, например, фортепианные аккомпанементы и отыгрыши вокальных циклов “Без солнца”, “Песен и плясок смерти”, хотя там рассыпано множество поразительно емких, захватывающих своей экспрессией живописно-изобразительных штрихов.

Оркестровую прелюдию оперы, в сценарии именуемую “Жаркий день в Малороссии”, открывает гибкая, беспечно грациозная и шаловливая, словно щебетание птичьих голосов, четырехтактная тема (кларнет, гобой, флейта, виолончели), плавно сдвигаемая по теплым солнечным тональностям G-dur, E-dur, A-dur и т. д. Она-то и сосредоточила в себе квинтэссенцию музыкального пейзажа: мягкие переливы тонально-гармонических красок, долгие, тянущиеся педали басов, будто убаюканных дремотной негой знойного полудня:

²⁸ Мусоргский “не был пейзажистом в музыке”, — решительно заявляет И. Лапшин и, вторя А. Н. Римскому-Корсакову, говорит, что творчество этого композитора антропоцентрично (Лапшин, 1917; 59 и 67).



“Сорочинская” не давала повода для символики, глубоко выразительных обобщений-метафор, а в рамках чистого пейзажа Мусоргскому, видимо, было тесно. Он точно торопится показать живых действующих лиц оперы, и первую тему сменяет мелодия восторженного ариозо Параси из I акта (“Ах, тетя, что ж это за ленты”), которая образует середину небольшого трехчастного раздела. Далее, после сокращенной репризы вступительной темы, звучит задорный, плясового склада напев ярмарочного хора девушек “Ой вы, молодцы, ой, вы удалцы”, перерастающего в смешанный хор. Форма разомкнута, вместо коды внезапно утверждается “пружинистый” квартовый мотив, без перерыва (*attacca*) соединяя прелюдию со сценой ярмарки, или, вернее, с размаху врезаюсь в нее. (Мотив этот заимствован из сцены торга незавершенной коллективной “Млады”, для которой Мусоргским были написаны Рынок, Праздник Чернобога и Шествие князей и жрецов.)

Такую концовку — да и динамическую устремленность интродукции к ярмарочной картине, быть может, подсказал гоголевский эпиграф первой главы:

Мени нудно в хате жить.
 Ой, вези ж мене из дому,
 Де багацько грому, грому,
 Де гопцюют все дивкы,
 Де гуляют парубкы!

Громкий упругий мотив остроумно и изобретательно разрабатывается выкриками-переключками хоровых групп. Согласно авторской ремарке, на сцене царит суета, в толпе торговцы и торговки, крестьяне и чумаки, цыгане и евреи, пожилые казаки и молодежь, парубки и

дивчата, причем разные группы получают свои, особые ритмоинтонационные варианты основного мотива. Так, например, партии цыган и евреев окрашены синкопированным ритмом и специфическим "жалобным" оборотом с повышенной IV ступенью лада, казаков и парубков — попевками более крепкими, мужественно-волевыми.

Суету калейдоскопа хоров приостанавливают соль-ные и ансамблевые эпизоды: ариозо Параси "Ах, тятя, что ж это за ленты" — девушка впервые в жизни попала на ярмарку и потрясена богатством товаров, солидный монолог Цыгана, дуэтино ласково воркующих влюбленных, сценка знакомства Парубка с Черевиком, у которого Парубок, не откладывая дела в долгий ящик, сватает дочку. Весьма характерен юмористический "контрапункт", которым композитор сопровождает лирику. Так, Парасины восторги и мольбы купить ей дивные голубые ленты оттенены невозмутимой, сугубо прозаической репликой Черевика "А вот продам пшеницу да кобылу"; любовное объяснение молодой парочки накладывается на продолжение рассказа Цыгана о Красной свитке, хотя в аккомпанементе господствует мягкая, сродни начальной теме вступления, интонация.

В устах Цыгана, которого Мусоргский недаром окрестил "заведующим комедией", и появляется впервые малая нона, сопровождаемая чередованием мажорных и увеличенных трезвучий (некое пародийное подобие восклицания "Да сгинут плотские козни ада!" из V акта "Хованщины"):

126 **Andante**

34

Там по-се-лил-ся „Крас-на-я свит-ка“!

p

Роковая нона, зловещие альтерированные гармонии отныне возникают при всех упоминаниях о Красной свитке и во II акте не раз будут звучать в оркестре (ц. 102, 103, 112, 119 и т. д.), а также в партиях Кума и Черевика. Но в I акте "страшное" видение мимолетно. Парубок и Солопий Черевик ударили по рукам и пошли в шинок отпраздновать свой договор выпивкой. Ненадолго вернулась ярмарочная разноголосица. Скоро ночь, толпа расходится.

Следующие эпизоды, в сущности, представляют собой новую картину — правда, сценарием не обозначенную как самостоятельная. Поздним вечером Кум и Черевик бредут домой из шинка, пошатываясь и натываясь на различные предметы. Черевик меланхолически (*Andante lamentabile*) тянет свою любимую песню "Ой, чумак", Кум вторит ему заунывной "Вдоль по степям, по привольным, едет казак в Полтаву"; выбравшись наконец на дорогу, они вдвоем радостно подхватывают веселую "Ду-ду, ру-ду-ду". Все три мелодии фольклорные:

127а Черевик:



б Кум:



• Poco giocoso



Простейший, давным-давно испытанный прием организации оперной формы путем чередования броских народнопесенных номеров? Отнюдь. Во-первых, фольклорные мелодии не развернуты, как обычно бывало, в куплетно-строфические номера, а экспонированы кратко; во-вторых, их предваряет лаконичный, но весьма выразительный инструментальный мотив, рисующий появление хмельных приятелей. И главное — сценка эта (которой нет у Гоголя, опущена она и в сценарном плане Мусоргского) сжато и выпукло характеризует темперамент, манеру речи, даже внешние повадки Черевика и заодно образ Кума, героя довольно близкого Черевiku, хотя и не столь приметного. Песня "Ой, чумаки, ты дочумаковался" станет удержанным лейтмотивом Парасинового отца.

Дальше композитор проектировал выход Хиври и ее ссору с Черевиком. "Хивря уводит мужа" — очевидно, свирепо обругав и поколотив. "Парубок в горе", он подслушал, как Хивря потребовала, чтобы Черевик обещал взять назад согласие на свадьбу дочери. Увы, этот и следующие эпизоды вплоть до Думки Парубка, не были зафиксированы Мусоргским.

Называть "Хованщину" — с легкой руки Н. А. Римского-Корсакова — неоконченной оперой было не совсем справедливо: музыкально-драматургическая концепция и архитектоника "Хованщины" вполне закончены, ясны и определены (мелкие куски V акта не в счет). В "Сорочинской" же, напротив, не до конца выверен и общий план. Ею занималось несколько редакторов-соавторов, но лучшую, самую полную и академически корректную версию партитуры и клавира, принятую театрами всего мира, в 1931 году создал В. Я. Шебалин. Предоставим ему слово.

«Отличительной особенностью новой редакции „Сорочинской ярмарки“ является то обстоятельство, что здесь впервые публикуются в очищенном от позднейших

наслоений виде все найденные до сих пор подлинные тексты Мусоргского, относящиеся к этой опере <...>. Недостающий у Мусоргского музыкальный текст выполнен на основании самого пристального изучения подлинника, причем были использованы все черновые наброски автора, найденные до сих пор. Основной трудностью... явилось создание недостающих сцен, главным образом речитативного характера (сцена Хиври и Черевика, рассказ кума о „красной свитке“ и т. д.)... С большими трудностями также связан вопрос об оркестровке „Сорочинской ярмарки“, так как в авторских эскизах оказалось только два сравнительно небольших куска партитуры» (Шебалин, 1975; 170). В позднейших (1962) заметках Шебалина говорится: ”П. А. Ламм отредактировал подлинные рукописи Мусоргского и передал их мне. Мне же пришлось не только закончить музыку оперы и всю целиком оркестровать, но и досочинять либретто — кое-где по заметкам Мусоргского, кое-где по Гоголю, а местами и самому. Я даже рифмовал тексты сам, основываясь на Гоголе. ...Клавир оперы надо было буквально по кускам складывать” (Шебалин, 1975; 72).

Шебалин не преувеличил ни огромности стоявших перед ним сложностей, ни тщательности изучения сохранившихся материалов ”Сорочинской”, а равно гармонического и оркестрового стиля других произведений композитора. Тем не менее фрагменты, принадлежащие перу Шебалина, в смысле яркости значительно уступают авторским и мы их не рассматриваем.

Единственным поводом трогательно-печальной Думки Парубка в повести Гоголя служила реплика Цыгана: ”О чем загорюнился, Грыцко?” (глава пятая) и еще эпиграф этой главы:

Не хилися, явороньку,
Ще ты зелененький;
Не журыся, козаченьку,
Ще ты молоденький!

Но как ни гениален и неистошимо разнообразен юмор Мусоргского, опера, пусть и комическая, предполагает наличие достаточно сильной лирико-романтической струи — некоего условия и гарантии возникнове-

ния красивой, эмоционально яркой вокальной мелодики. Мы уже говорили, что юмор "Сорочинской" зачастую подсвечен теплой лирикой (типичный пример — сцена пьяненьких Черевика и Кума), а наивная, простодушная лирика — юмором (ариозо Параси, дуэтино влюбленных). Думка Парубка есть остров лирики серьезной, очень важный, драматургически необходимый контраст всему окружению. Ее чудесная мелодия содержит многие характерные свойства жанра малороссийской думы: прихотливая свобода метроритма, узорчатость, ладовая окраска (миноры с пониженной II и повышенной IV ступенями), экспрессивные паузы и цезуры, во время которых голосу певца эхом откликаются соло деревянных духовых инструментов. Соло эти, которые как бы имитируют наигрыши украинской народной сопилки (Ефремова, 1956; 164), могут быть восприняты и в качестве пейзажных штрихов:

128 *Larghetto, quasi largo*

ad libitum

За - чем ты, сердце - ры - да - ешь исто - нешь?
 Чем я мо - гу те - бя у - те - шить, бед - но - е?

Второй акт оперы — подлинный шедевр комизма, сверкающего и переливающегося радугой красок. Очень трудно понять, почему коллеги-”музыкусы” этого не почувствовали, вероятно, сказалось их общее (а прежде всего стасовское) предубеждение против ”Сорочинской” как помехи ”Хованщине”.

Действие происходит в хате Кума. Черевик спит, Хивря стряпает, злобно поглядывая на него (”Ще не выспался: от-то сурок проклятый! А рожа, словно черт копытом взбудоражил!”) и мечтая о миленьком, ”таком беленьком да аккуратненьком” Поповиче, который ”говорит-то, будто песни поет”; мечты Хиври тут же воплощает мягкий и плавный инструментальный лейтмотив:

129 *Moderato*

Сквозь сон Черевик затягивает свою "Ой, чумак, ты дочумаковался", но супруга тормозит его, желая немедленно знать, продана ли кобыла. Невозмутимое спокойствие, лениво-меланхолическая речь мужа ("Подходил паньч, юнец, да спросил: что продаешь, добрый чоловік?" — неторопливая минорная мелодия в народном духе, упрямо повторяемая в ц. 15—16, 18—19, 21) и особенно упоминание при пересказе беседы с покупателем, что, как всем известно, кобылу кличут Хиврей, — окончательно распалют Хиврю, и она взрывается потоками жалобных упреков, ругани-скороговорки. Между прочим, скороговорку эту Мусоргский искусно пропитал украинскими песенными и ритмоинтонациями:

130 *poco agitato*

Напрасно Черевик старается утихомирить воинственную супругу, даже заигрывает с ней ("А кому изготавляешь добреньки галушки: уж ты не мене ль хочешь ими угостити?"); здесь использованы два бойких народных напева, выписанных в автографах Мусоргского. Хивря сердито, нетерпеливо гонит бедного Черевика караулить пшеницу да кобылу ("На всю ночь, на всю ночь под возы!"), не слушая его осторожных намеков на дьявольскую Красную свитку:

131 *Più mosso*

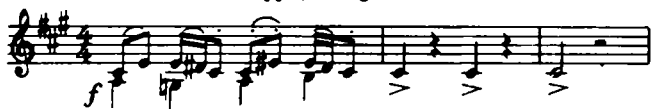
Теперь не осталось ни следа от яростных выкриков и колких диссонансов аккомпанемента. Наедине Хивря томно "репетирует" встречу милого сердцу гостя, охорашивается, любуясь собой, поет песню "Ой ты, дивчина, горда да пышна", но знакомое "Ой, чумаче, дочумаковался" Черевика — который, оказывается, не успел еще уйти со двора, вызывает у любезной супруги очередную осатанелую вспышку брани; перебивка тонкая и уместная: слишком быстрое, необратимое перевоплощение Хиври было бы психологически гораздо менее правдивым и убедительным. Долгое ожидание внушает Хивре неприятные сомнения ("Ой, не придет, обманет... Ох!"), и из ее уст звучит грустная "Утоптала стеженьку через яр", а когда она решает не печалиться, отомстить "изменнику" — лихая песня о Брудэусе. Все три песни народные, красивые, хотя поручены героине негативной. И это не парадокс. Основной комический эффект кроется пока в несоответствии злобного нрава и перезрелого возраста героини ее притязаниям быть молодой, прелестной, желанной. (Не забудем и того, что оперная музыка вообще "утепляет", несколько облагораживает действующих лиц, кроме случаев намеренного снижения или разоблачения причастности образа миру темных, враждебных человеку сил.)

Явление галантного кавалера, который, пробираясь на свидание, ненароком свалился в крапиву, знаменует качественную "модуляцию" юмора. Попович — гротеск, сатира, великолепная пародия. Пародийность подчеркнута нелепо высокопарной витиеватостью слога и кудрявыми вокальными фиоритурами Поповича, говорит ли он об "уязвлении со стороны крапивы, сего змиеподобного злака" или расточает комплименты "дивной, несравненной" Хавронье Никифоровне; сбавил градус красноречия он лишь деловито, на квазицерковной псалмодии, перечисляя реестр добра, полученного отцом-батюшкой от прихожан во время поста. Необыкновенно забавно его повествование о волнении, пережитом еще в бытность в бурсе, "только лишь усмотришь в малом приближении женский образ, страхом сладостным душа возмущается", где текст смешно перечит благостно смиренным церков-

ным интонациям. Кусок этот очень напоминает романс Мусоргского "Семинарист": "А намеднись за молебном пресвятой и преподобной, и преславной Митродоре я читал проксимен глас шестый". Заметим попутно, что прием пародийно-юмористического использования церковных тем был довольно распространенным в украинских водевилях середины века. Такова, например, характеристика дьячка в музыке, написанной молодым Н. Лысенко к "Простаку" В. А. Гоголя; аналогично поступил Лысенко и сочиняя партию Дьяка в опере "Рождественская ночь".

Аппетитно жуя и нахваливая лакомые блюда, Попович, с галушкой в одной руке, другой рискует обнять "наипревосходнейшую" Хавронью Никифоровну, которая долго притворялась скромницей, жеманилась, но сейчас готова сдать. Поцелуй... Внезапно громко стучат в ворота:

132 *Moderato non troppo, energico*



Смертельно испуганный кавалер без конца, словно в столбняке, твердит "Господи, помилуй, Господи, помилуй" (репетиция на звуке *cis*), Хивря мечется, соображая, куда бы его спрятать, и тащит к полатам хаты. Этот момент — пик, кульминация сатирической линии, отныне доминирует "натуральная", комедийно-бытовая.

Входит Кум, Черевик и гости, уже изрядно взволнованные разговорами о Красной свитке. Они трусливо вслушиваются в шорохи, восклицая "Ай, ай!", "Хрюкнуло!" — тут, естественно, неоднократно возникает "фатальная" малая нона. Баклага горилки и дружная хоровая "Ду-ду, ру-ду-ду" помогают компании понемногу развесть и расхрабриться, однако в разгар веселья сверху, с полатей упала жестяная посуда, повергнув присутствующих в шок, — диссонантный аккорд-удар *fortissimo* (квинтсекстаккорд V низкой ступени). Не растерялась только Хивря, которая мужественно подавляет свое беспокойство за спрятанного на палатах Поповича и вы-

смеивает общий суеверный страх; Черевик даже робко, искательно просит "Хиврюшку" подойти поближе и затворить на всякий случай окно, а осмелев, объявляет: "Теперь милости просим, госпожа Красная свитка!". Охваченные паникой хозяйка и гости молят вздорного "храбреца" не накликать беду, чураться, и он трижды, как принято в народе, говорком (*parlando*) произносит: "Чур! Чур! Чур!".

Любопытна характерная для исключительной отзывчивости музыкальной ткани деталь: в эту минуту и ему, Черевiku, не верится в существование Красной свитки, потому грозная нона исчезла.

Тревога улеглась. Всех интересуется история таинственной Красной свитки, и Кум начинает свой рассказ (*Andante misterioso*). К великому сожалению, автограф этого монолога, который, видимо, должен был быть длинным, подробным — довольно длинен рассказ Кума и у Гоголя, — обрывался на 12-м такте. Отсутствовала также и заключительная *Grande scène comique*, намеченная сценарием Мусоргского; В. Шебалин заменил ее коротенькой хоровой кодеттой.

Кто только не пробовал привести в порядок автографы и окончить "Сорочинскую"! Первым этот труд согласился взять на себя Анатолий Константинович Лядов, но, не обладая ни опытом, ни безграничным терпением и самодисциплиной Римского-Корсакова, отредактировал и оркестровал всего пять номеров. (Римский-Корсаков, по горло занятый своей творческой, преподавательской и дирижерской деятельностью, редактированием рукописей умерших друзей — безвременно скончался и Бородин, надо было завершить "Князя Игоря", — отказался участвовать в редактировании "Сорочинской", находя ее эскизы слишком бессвязными, клочковатыми.) После Лядова работу продолжил Каратыгин, который помимо редактирования занялся сбором ранее неизвестных автографов и кропотливо изучал их. А потом — потом музыку Мусоргского кроили и перекраивали для театральных постановок, пересочинял восьми-

десятилетний Цезарь Кюи, свою независимую версию в эмиграции создал Николай Черепнин...

Фрагментарность имеющихся номеров III акта не позволяет сколько-нибудь исчерпывающе судить о логике авторского замысла: готовы были лишь "Сонное видение Паробка", Думка Параси и Гопак веселых паробков, для которого автор выписал словесный текст и мелодию песни "На бережку у ставка". Шебалин разбил III акт на две картины, причем "Сонное видение" образовало 1-ю картину, а остальное — 2-ю. Куда именно Мусоргский собирался поместить огромную вокально-оркестровую интермедию, неизвестно, сценарием она не предусмотрена²⁹. Ничего подобного не предполагала и повесть, но косвенно эту вольность можно оправдать демонической фантастикой других повестей цикла.

Больше всего композитора, кажется, смущала проблема ее сценической реализации — он, как всегда, хочет не только услышать внутренним слухом, а и "увидеть" любой эпизод своим зорким режиссерским глазом. «...Скажите мне, что я буду делать с моими чертями в „Сорочинской“, — во что облечь их и, вообще, как справиться с их наружностью?... Что могло присниться в сонном видении пьяному паробку?... Мне мерзка неосмысленная декорация, а неосмысленное изображение человеческой сонной фантазии, да еще пьяной — и подавно. Помогите мне», — пишет Модест Петрович Стасову 22 августа 1880 года (Письма, 1984; 280). Следовательно, у него еще были кое-какие колебания, хотя окончание работы над интермедией в автографе датировано 10 мая. В упомянутое августовское письмо Модест Петрович вложил листок бумаги с карандашным наброском программы "Сонного видения".

"Паробок спит у подножия пригорка далеко вдали от хаты, куда бы должен попасть. Во сне ему мерещится:

²⁹ По авторскому сценарию III действие должно было начинаться так: "I. Ночь. Переполюх <...> после бегства от Красной свитки. Кум и Черевик падают в бессилии — крики о краже лошади и волов. Арест обоих. Комическая беседа арестованных. Паробок спасает".

1. Подземный гул нечеловеческих голосов, произносящих нечеловеческие слова³⁰.

2. Подземное царство тьмы входит в свои права, — трунит над спящим Паробком.

3. Предзнамение появления Чернобога и Сатаны.

4. Паробок оставлен духами тьмы. Появление Чернобога.

5. Величание Чернобога и черная служба.

6. Шабаш.

7. В самом разгуле шабаша удар колоколов крестьянской церкви. Чернобог исчезает мгновенно.

8. Страдание бесов.

9. Голоса церковного клира.

10. Исчезновение бесов и пробуждение Паробка.

Вряд ли стоит рекламировать выгоднейшие театральные сценические посылки, которые содержит эта программа, — они и так очевидны. Понятно также, что композитору очень хотелось обеспечить жизнь музыке, судьба которой его глубоко огорчала. Бесцеремонно забракovaná Балакиревым в 1867 году, впустую переработанная для несостоявшейся коллективной "Млады" в 1872 году, музыка "Ночи на Лысой горе" еще нигде ни разу не прозвучала, а "Сорочинская ярмарка" давала шансы ее использовать и она, несомненно, очень украсила спектакль. Неясно, однако, когда и какие изменения вносил автор. Во вступительной статье к клавиру П. Ламм утверждает, что она была специально обработана Мусоргским для "Сорочинской" (Ламм, 1933; 221), но Римский-Корсаков, просмотрев ноты, в мае 1880 года сообщил Стасову, что «это все старое, оставшееся от „Млады“ и, за исключением двух-трех страниц, даже не переписанное вновь» (Римский-Корсаков, 1963; 370). Кто из них прав, мы не знаем. Если оперная версия, то есть с хорами, и впрямь уцелела со времен "Млады", странно, почему здесь появился немислимый в "Младе" Парубок, если специально переработана — откуда в христианских Сорочинцах древний, праславянский Чернобог? Или

³⁰ В автографе клавираусцуга "Сонного видения" имеется пометка: "Текст этой части сцены заимствован из сборника Сахарова", то есть из 2-й книги ("Русское народное чернокнижие") 1-го тома "Сказаний русского народа, собранных Н. Сахаровым". СПб., 1841.

Мусоргский в самом деле ограничился сочинением программы и незначительными изменениями словесного текста интермедии, или же заведомо пессимистическая оценка трудоспособности друга помешала Николаю Андреевичу быть абсолютно объективным.

Но мы еще ничего не сказали о 2-й картине III действия. Думка Параси — популярнейший, часто исполняемый певцами с концертной эстрады номер, основанный на объединении жанров лирической, протяжной и скорой, плясовой мелодии, которое нередко встречается и в украинском, и в русском, старинном и позднейшем фольклоре, потому контрастная двухчастная форма этой Думки в принципе нисколько не противоречит народным традициям. Но темповый, тональный и ритмический контраст внутри номера гораздо резче традиционного, он обострен несколько мелодраматической окраской начального романсового ариозо *es-moll* "Ты не грусти, мой милый" (тональности, обычно приберегаемой для особо важных трагедийных моментов!) и ликующим *Des-dur* продолжения — песни-гопака "Зелененький барвиночку": Парася вынула карманное зеркальце, убедилась в собственном неотразимом очаровании и запела, весело пританцовывая, с задорными выкриками. Грусть Параси поверхностна, несерьезна, столь крутой перелом ее настроения не случаен и соответствует решительному перелому действия к счастливой развязке. (Ремарка Мусоргского: "Появляется Черевич и, любуясь красавицей-дочерью, молча подтопывает гопака, по-чумацки и в сторонке".)

Финал оперы, как уже говорилось, опять Гопак, на сей раз, судя по авторскому заголовку и выписанному словесному тексту, массовый, хоровой:

133 *Allegretto scherzando*

На бе-режку уставка, на до-ще-ци улыбка

хвар-тук пра-ла дивчи-на, плес-ка-ла-ся рыбны-на.

Заметим, что финал этот образует прочную тональную арку с G-dur интродукции. В. Шебалин усилил его репризную функцию, перед Гопаком повторив ярмарочный хор (здесь — с измененным, свадебным текстом), тема которого у Мусоргского звучала в конце оркестрового вступления. Вообще вступление экспонировало главенствующие тональности "Сорочинской ярмарки". Кроме G-dur (дуэтино Параси и Парубка из I акта, первая песня Хиври из II акта и т. д.) таковы D-dur (Парасино ариозо "Ах, тятя, что ж эта за ленты", "Ду-ду, ру-ду-ду" Кума и Черевика), A-dur (почти вся сцена Хиври и Поповича), Fis-dur — девичий хорик "Ой вы, молодцы" и ответный мужской в картине ярмарки, иногда одноименный fis-moll — партия цыган и евреев, третья песня Хиври. Слои минора довольно редки, невелики, да и это, как правило, не излюбленные композитором "темные" многобемольные миноры, а спокойные, простодушные a-moll, e-moll; Думка Параси — среди немногих исключений, притом ее es-moll нарочит и тут же "опровергается".

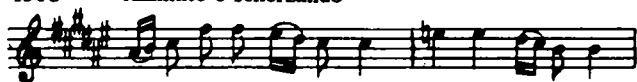
Конечно, Мусоргский не был бы Мусоргским, когда полностью отказался бы от разного рода тонально-гармонических новшеств и пикантностей. Скажем, рефрен ярмарочной сцены представляет собою некий сложносоставной, "сдвоенный" лад: нижние голоса упрямо обыгрывают кварту *a — e*, устанавливая тональность A-dur, а верхние не менее упрямо — кварту *cis — fis*, причем повторения звука *dis* (увеличенной кварты к звуку *a* и большой септимы к *e*) будто бы склоняют чашу весов в пользу Fis-dur. Весьма изыскан ладовый колорит Думки Парубка: фригийский *ais* обрамляющих разделов сменяет мерцающий, переливчатый, то гармонический, то мелодический с повышенной IV ступенью *h-moll* середины.

Но сдвиги и всевозможные диссонантные наложения в "Сорочинской" не так обильны и внезапны, как в "Борисе Годунове" и "Хованщине", гораздо мягче и интервалика. Именно в этих условиях столь впечатляет падающая нона, лейтмотив Красной свитки³¹.

³¹ Между прочим, острохарактеристическая нагрузка интервала ноны заставляет вспомнить о "Женитьбе". Там ноны были щедро вкраплены в рассерженные восклицания Феклы (ц. 30, 72, 73) и Кочкарева (ц. 56, 87), партию Подколесина (ц. 9, 12, 93).

Однако поразительнее всего, пожалуй, виртуозность объединения разных эпизодов, ситуаций и партий разных действующих лиц ритмоинтонациями сходными, родственными. Исток их угадывается в беспечной "пейзажной" теме оркестровой интродукции, далее ветвящейся на множество попевок-вариантов, которые то легко и весело взбегают вверх, то плавно соскальзывают вниз по ступеням лада, а то и свирепо топчутся на месте, грозя бедой. Сравним нотные примеры 125, 129, 131, 132 и 133 с несколькими почти наугад выбранными фрагментами — куском бойкого ярмарочного хора девушек, рассказа Цыгана, партии Параси из дуэтино с Парубком и ее же ариозо, мелодия которого была средним разделом инструментального вступления:

134 а *Animato e scherzando*



А по-те-шь-те ко вы нас, по-да-ри-те нас;

б [33]

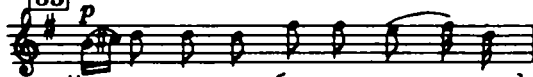


Вон там, в том старом са-ра-е, как толь-ко ве-чер-



нас - ту - пит, ры-ла сви-ны-е по-вы-пол-за-ют

в [35] *Andantino mosso*

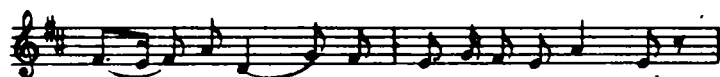


Что ты, па-ру-бок, лу-ка-вишь?

г *Andante cantabile*



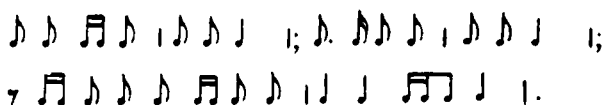
Ах, тя - тя, что ж э-то за лен - ты,



что за ди - во, просто за гля-день - е!

Могли ли быть подобные "похожести" нечаянными? Маловероятно уже потому, что они (в сумме) приводят к важному результату, окутывая оперу особой национально-характерной атмосферой. И если бессознательны — возникли благодаря необыкновенно острому чутью, инстинкту, слуховой памяти композитора.

Весьма распространены в "Сорочинской" ритмо-формулы с типичными для украинских танцев подскоками, притоптываниями, акцентами на второй или четвертой доле такта:



Преобладают размеры 4/4 и 2/4, оживленные или умеренно оживленные темпы, квадратность, симметрия больших и малых построений, трехчастных или рондальных. Конечно, названные свойства обусловлены фольклорной природой тематического материала, господством радостных эмоций, а отсюда — и жанров танцевального типа. Рондальность же очень хороша как способ организации крупной динамической сцены, складывающейся из строго чередования сменяющих друг друга эпизодов (недаром оперный Прокофьев разновидности рондо предпочитал едва ли не всем прочим принципам формообразования!). Допустим, большую трехчастную форму картины ярмарки можно истолковать и как модифицированную рондальную, где эпизодами служат маленькое ариозо Параси, рассказ Цыгана и дуэтино юных героев, а среднее проведение рефрена функционально замещено девичьим хориком. Сцена Хиври и Черевика в начале II акта — свободное рондо, скрепленное двумя микрорефренами, чумацкой песней мужа и инструментальным лейтмотивом мечтаний супруги; этот лейтмотив перейдет далее в сцену Хиври с Поповичем, сообщив и ей признаки рондальности.

Р. Ширинян отметила стремление к симметричности и в композиции целого, и в масштабе отдельных номеров, равновесие, которое "в контексте творчества Мусоргского воспринимается как прием особой выразитель-

ности: устойчивая рамка, ограничивающая симметрией пределы действия”; «удивительное сочетание стройности музыкально-сценической конструкции, доходящей до несколько наивной „расчерченности“ плана действия, с естественностью», ”несколько утрированную упорядоченность”, небезосновательно ссылаясь на традиции народного искусства (Ширинян, 1981; 267).

* * *

Итак, ”Сорочинская ярмарка” предъявляла композитору во многом совершенно новые задачи, условия и требования. Проблему малорусского речитатива он с блеском разрешил, сжимая народнопесенные элементы до ядер-молекул, насыщая декламационные участки чисто фольклорными оборотами, а трудности конструирования формы на основе сцепления цитат и квазичитат счастливо преодолел, нередко подбирая мелодии (кроме яркой типажной характерности!) по мотивному сходству, близости или, наоборот, по контрасту, коли это оправдано ситуацией и задачами психологическими. Показательный пример сходства, близости — сцена Кума и Черевика, заблудившихся в полумраке, (I акт, ц. 53—57), у которых совпадают не только унылое настроение, но и лад, октавный абмитус напева, способы кадансирования. Образец ансамбля согласия — эпизод знакомства Парубка с Черевиком (ц. 37—40), построенный на имитационных подхватах песни (подлинник — народная ”Як пишов я до дивчины”): Парубок, стремясь понравиться предполагаемому тестю, ловко подлаживается к его речам. Случай острого контраста — большая сцена Хиври и Черевика в начале II действия; кстати, даже свирепая, разъяренная Хивря получает тут партию, ориентированную на украинскую народную песню-скороговорку, кое-где напоенную и гибкими, чисто песенными интонациями (см., например, ц. 22, 29).

”Сорочинская ярмарка”, эта груда бессвязных фрагментов (Римский-Корсаков), содержала зерна и ростки многих интереснейших открытий, в перспективе — если бы нелепая, преждевременная смерть не унесла композитора, — суля некий новый стилевой поворот его твор-

чества. Своеобразен ведь и ее нарочитый "фольклоризм", внешне почти пассивный, а по сути наметивший смелое переосмысление выразительных возможностей фольклорной цитаты. Своеобразно и толкование Гоголя. До наших дней никому еще, думается, не удавалось с такой любовью, так тонко, одухотворенно и вместе с тем полнокровно воплотить святая святых гоголевского юмора: непрестанное балансирование между смешным и серьезным, тайное присутствие ностальгии и благородного пафоса, спрятанных под комической, нередко карикатурной важностью действующих лиц и комизмом положений. Но самым радикальным открытием Мусоргского и, быть может, главным секретом удивительно стойкой притягательности этой музыки является найденный здесь оригинальный сплав, синтез разных традиций и композиционных приемов. Традиционный фабульный каркас и традиционные типажи-маски украинского водевиля обновлены показом внутренней противоречивости характеров (Хивря!), что, скорее, свойственно операм лирико-психологическим, а водевилю незнакомо; предельная песенная простота языка сочетается с декламационной изощренностью речитативов, изысканностью ладогармонических средств, сложностью строения хоровых и ансамблевых эпизодов (картина ярмарки, сцена в доме Кума). Ансамбли и речитативы порой позволяют-таки вспомнить о технике итальянской оперы-buffa, но, с другой стороны, близки исканиям XX века. Например, псалмодирование окаменевшего от страха Поповича ("Господи, помилуй, Господи, помилуй...") в прокофьевском "Игроке" как бы продолжено гротескной псалмодией Генерала, который в ужасе, заикаясь, твердит "Ба-бу-бу-бу-бу-бу-лень-ка..."

И не доказывают ли неувядаемую свежесть, смелость и очарование материалов "Сорочинской" многократные попытки ее воссоздания и сценический успех редакции В. Я. Шебалина?

Глава X

Поздние вокальные пьесы

Весьма условно отграниченный период включает произведения, созданные с 1874 по 1879 годы, — от вокального цикла "Без солнца" до "Песни Мефистофеля" ("Песни о блохе").

Напомним, что то были годы окончательного распада Могучей кучки и отдаления Мусоргского от бывших музыкальных друзей, а вслед затем фактически прекратилось общение и с Голенищевым-Кутузовым (поэт в 1877 году переехал в деревню и в Петербурге бывал редко); в те годы композитору становятся привычными чувства одиночества и бездомности, что было трагедией для его общительной и "компанейской" натуры. После триумфальной премьеры "Бориса Годунова" в январе 1874 года не только сама опера подвергается урезкам, но и почти все, далее сочиненное, не доходит до публики: остаются в неизвестности и "Картинки с выставки", и вокальные циклы, и многое другое. Если в перечень бед включить смерть близких людей (В. Гартмана, Н. Опочининой), учащающиеся приступы алкоголизма и необходимость искать заработок, ибо чиновничья служба становится уже непосильной, то всего сказанного более чем достаточно, чтобы, казалось бы, свести содержание последнего периода творчества к темам одиночества, тоски и отчаяния, раздумий о смерти.

Однако усматривать прямую, линейную связь между обстоятельствами жизни художника (любого художника!) и содержанием его произведений вряд ли возможно.

Иначе многое становится загадочным в истории искусств. Применительно к Мусоргскому непонятно возникновение замысла "Сорочинской ярмарки" и увлеченная работа над оперой, появление некоторых вокальных и инструментальных произведений.

Учитывая сказанное, обратимся к позднему вокальному творчеству. В сравнении с центральным периодом (глава IV) здесь можно говорить об известном *сужении* тематики: в вокальных вещах отсутствуют социальные типы, светлый юмор, пародия, безмятежная лирика (напомним ее замечательные образцы — "По-над Доном", "Детская песенка", "С куклой"). Явное тематическое обретение — обобщенный образ *внешнего мира*, противопоставляемый миру внутреннему. Этот образ порою реализуется через мастерски воссоздаваемое ощущение безмерного и бескрайнего пространства, иной раз — в картине пустынного безлюдья.

Между тем сюжетно-тематические ограничения сами по себе еще не определяют музыкального содержания вновь созданных произведений. Помимо биографических обстоятельств, эти произведения отражают также и общехудожественные процессы в русском искусстве, о которых подробно говорилось во Введении (в частности, возрастающий интерес к личности); здесь открываются новые, ранее неведомые грани и в стиле Мусоргского, и в музыкальном искусстве вообще.

Годы, о которых идет речь, — время работы над "Хованщиной", и вокальные произведения, возникшие независимо от нее, находятся как бы в могучем поле воздействия оперы — ее интонаций, некоторых структурных особенностей ее мелодики, например принципа парной периодичности, в частности мелодической повторности фраз и мотивов.

Наиболее значительное место в позднем вокальном творчестве занимают циклы на слова Голенищева-Кутузова. Сейчас совершенно очевидна несоизмеримость талантов поэта и композитора; в то же время важные содержательно-тематические сферы их творчества в данный период весьма близки: сумерки и ночь с их аурой

таинственности — излюбленное время действия¹; смерть как избавление от тягот жизни и как огромное, вселенское зло. Однако гений музыканта обнаруживает глубокие, порою неожиданные смыслы в затрагиваемых темах.

Вокальный цикл "Без солнца" сочинялся с мая по ноябрь 1874 года. Первые четыре романса были написаны в мае — начале июня. Затем — отвлечение: с невероятным творческим азартом Мусоргский берется за "Картинки с выставки", на которые уходят июнь и июль. 19 августа он вновь возвращается к циклу и пишет "Элегию" в качестве предполагаемого финала. В автографе "Без солнца" содержится интереснейший первоначальный перечень с отсутствующей первой пьесой:

№ 1 — ?

№ 2 — В четырех стенах

№ 3 — Меня ты в толпе не узнала

№ 4 — Окончен праздный шумный день

№ 5 — Скучай

№ 6 — Элегия" (Антипов, 1989; 101).

Но очень скоро, 25 августа, композитор решает закончить цикл еще одним романсом — "Над рекой". И тогда ему становится ясно, что цикл уже полностью сложился, а имеющаяся пьеса "В четырех стенах" как раз и представляет собой его необходимую начальную часть.

В упоминавшемся автографе цикла вслед за посвящением Голенищеву-Кутузову следует характерное авторское определение жанра "Альбом стихотворений Гр. А. Голенищева-Кутузова". Подчеркнем, что составителем и "конструктором" "Альбома" был композитор, о чем пишет в своих воспоминаниях поэт. Мусоргский, как всегда, по-хозяйски распоряжается избранными стихо-

¹ Вот, к примеру, начальные строки нескольких стихотворений из I тома собрания сочинений поэта: "День отошел...", "Прощальным заревом горит закат багряный...", "Обнял землю ночи мрак...", "Я видел ночь...", "Непогодная ночь..." и т. д. (Голенищев-Кутузов А. А. Собр. соч. Т. 1—4. СПб., 1914).

творными текстами, где-то заменяя отдельные слова, где-то название (№ 6), иногда корректируя даже общий смысл (№ 4).

Вокальный цикл отличает бóльшая, чем это обычно у композитора многозначность содержания. А отсюда — возможность различных, весьма несходных трактовок произведения, в частности меры его субъективизма, наличия или отсутствия "связей с эпохой". Так Б. Асафьев в "Симфонических этюдах" (очерк о Мусоргском относится к 1917 году) пишет: «В цикле „Без солнца“ романтически-скорбное приятие (скорее, неприятие радости) мира уже окончательно и безысходно обострилось до трагической настроенности. Это — стон одинокой стыдливо затаившейся души. Это — лирико-драматические монологи, полные самоанализа, робкой жажды покойного созерцания, но почти всюду отравленные ущемленностью и трагической надорванностью сознания» (Асафьев, 1970; 207).

В. Васина-Гроссман считает: «...То обстоятельство, что настроение тоски и одиночества переживал не один Мусоргский, и делает цикл „Без солнца“ не просто „дневником Мусоргского“, а „дневником человека 70-х годов“ и уже по одному этому — произведением значительным... Отмечая все это, мы не можем, однако, отрицать, что в этом цикле преобладает личное, даже субъективное... Все эти минутные душевные настроения объединены одним, главным — скорбью одиночества. Тема эта была не новой в русской вокальной лирике, но едва ли не впервые она получила такое сильное выражение» (Васина-Гроссман, 1956; 200—201).

По мнению Э. Фрид, цикл Мусоргского "нечто гораздо большее, чем лирическая исповедь. Сквозь лирическую форму пропущено большое и значительное содержание. Своеобразие заключается в том, что Мусоргский не только остроэмоционально реагирует на одиночество, но пытается постичь его причины. Удастся это ему, разумеется, лишь в той степени, в какой это вообще дано было современникам великой общественной ломки, совершавшейся в пореформенной России" (Фрид, 1981; 137).

При различии толкований, ясна их общая, улавливающая суть основа: в центре внимания художника — душа лирического героя, его самоощущения, возникающие в результате соприкосновения с другими людьми, с внешним миром. Думается, однако, что сказанным содержание цикла не исчерпывается. Воплощена в нем, на наш взгляд, кроме того, и необычная для камерной вокальной музыки XIX века идея уходящего времени, реализованная через сопоставление двух "хроносов": мерно текущего времени, которому подчинен внешний, объективный мир, и сжатого, смятенного, импульсивного времени, царящего во внутреннем мире героя. Временной аспект дан в тесном переплетении с личностным.

"В четырех стенах". Начальная пьеса цикла сразу задает тон. Ее основное содержание — интроспекция, погружение "внутрь", в себя, ощущение одиночества и в то же время как бы растворение личного в ровной, неспешной пульсации. В создании столь существенной для художественного образа *размеренности* свою роль играет и регулярность чередования равнодлительных мелодических фраз, и уравновешенность плавной линии подъема, а затем спада, линии, которую образуют акцентные слоги стопы (они выделены мелодически и гармонически — см. знак * в примере 135):

135 *Andante tranquillo*

Комнатка тесна_я, ти_ха_я, ми_лая;

pp

тьнь не проглядная, тень безответная;

В окончании синтагм и строк текста преобладают прилагательные: их подбор — тесная, тихая, милая, неприглядная, безответная, унылая и т. д. — создает особую "бессолнечную" эмоциональную окраску². Она реализуется в музыке через пасмурность общего колорита — гармоническое развитие, в котором преобладает сфера низких, бемольных субдоминант мажоро-минорной тональности *d* (B, Es, вплоть до предельно далекого трезвучия V низкой ступени — As). Однако интенсивность гармонических смен, "разрывы" в голосоведении, способствующие фонической яркости начального момента каждого двутакта, — все это погашается тоническим органным пунктом. Он словно бы ставит предел движению, очерчивая замкнутое звуковое поле, замкнутое пространство.

Трехтактное завершение пьесы — пример психологически тонкой трактовки гармонии. Возвращающаяся тоника основной тональности дана в одноименном миноре. Однако *d-moll* вместо *D-dur* оказывается непрочным³, легко воспринимаемая в качестве минорной доминанты *G-dur*; заключительное же мажорное трезвучие *D-dur*, несущее в себе привкус доминантности, звучит по-новому, лишаясь привычной "окончателности":

² Отмечалось также, что в тексте "нет ни одного выраженного глаголом действия" (Фрид, 1981; 145).

³ Непрочность обусловлена голосоведением: вводный тон *cis* в предшествующем аккорде доминанты не получает ожидаемого разрешения в *d*, а "насильственно" свернут вниз, в *a*.

Вот она, ночь мая, ночь одинокая.

pp

В результате заключительная фраза — а в ней ключевые слова текста "ночь одинокая" — обретает совершенно особый характер: вслушивание в тишину и глубокое, тоскливое раздумье.

"Меня ты в толпе не узнала". Резко отличная от первой пьесы остроэкспрессивная психологическая миниатюра, необычная именно предельной сжатостью и концентрированностью (12 тактов). Ее содержание — мучительная и сладкая горечь воспоминаний, томящее чувство одиночества. На переднем плане — контрастный первой пьесе неравномерный, "рваный" временной пульс: четный парный ритм многократно прерывается нервно-импульсивными "речевыми" триолями.

Напряжение ведет к кульминационной вспышке, однако композитор перестраивает динамический профиль восьмистрочного стихотворения — вершиной становится не последняя (в тексте отмеченная восклицательным знаком!), а предпоследняя строка. Завершение же — краткая реприза в одноименном миноре — дает резкий, хотя и не окончательный спад напряжений.

Голенищев-Кутузов

Мусоргский

Эмоционально насыщенную кульминационную мелодическую фразу легко себе представить совсем в иных стилистических обстоятельствах — в чувствительном бытовом романсе (пример 137а — схема). Однако компози-

тор мастерски облагораживает мелодию, реализуя из цепи потенциальных задержаний лишь последнее, — и этого оказывается достаточно; эмоция сохраняет необходимый тонус, усложняясь и утончаясь (пример 137б):

137а



6 [Andante con moto]

всей прошлой любви на - слаж - де - нья,

”Окончен праздный, шумный день”. Третья пьеса цикла продолжает тему воспоминаний, но совсем в ином ключе. В основе активное противопоставление нынешнего состояния, нынешних чувств, оценок, влечений героя и периодически возникающих в его сознании образов былого. Идея многократного противопоставления настоящего и прошлого, влекущая за собой столь излюбленную свободную рефренность, целиком принадлежит композитору, в стихах она никак не оформлена структурно. Здесь впервые намечен выход за пределы замкнутого, ”комнатного” пространства во внешний мир.

Решительное отвержение повседневности с ее праздной суетой и шумом — таково начало романа. Размшистые интонации в кристально-ясном C-dig и каденционно-завершающий тип гармонизации придают первой фразе яркую запоминаемость, тематичность. Однако по-

вторяющаяся первая фраза — "мотив неприятия" (примеры 138а, б) — еще не определяет весь рефрен. Другой рефренный элемент — выделенный регистром и завершающей фермой однотактовый мотив — носит иной, позитивный характер: созерцание, полнота чувств (примеры 138в, г):

138а Moderato assai

f
О - кон - чен праздный, шум - ный день;

f

б

(возвращение мотива)

Мне скуч - но смертвой их тол - по - ю,

в

Все ти - хо.

(окончание)

ritard.

сча - стья полной, в сле - зе, давно хранимой мной!

Таким образом, необычность рефрена — в его многосоставности, в разнообразии смысловых оттенков, что дает композитору возможность подчеркнуть то одну, то другую грань.

Обобщающий смысл рефрена — возвращение к сегодняшнему дню, а цементирующее начало — ясный и устойчивый C-dur.

Первый эпизод погружает в сферу ирреального, дает череду смутных, безобразных, туманных видений, которые не приносят отрады. Ощущение зыбкости и текучести, затененность колорита создается прежде всего гармонией. Мерно сдвигающиеся, "плывущие" двузвучия сопровождения, к тому же регистрово оторванные от предшествующего прочного, устойчивого окончания, как бы размывают тональные опоры. И триольность ритмики, и строение вокальной партии с особой, независимой от структуры сопровождения фразировкой, — способствуют ощущению слитности, текучести:

139 [Moderato assai]

Как будто вновь, вдыха - я яд ве -

- сен - них, страст - ных сно - ви - де - ний, в ду -

Новаторство композитора, предвосхитившего стиль импрессионистов, было замечено еще А. Альшвангом. Он указал на удивительное сходство сопровождения с начальной темой ноктюрна "Облака" Дебюсси⁴. Легко обнаружить и различия. Следуя своему принципу резкого, "в лоб" сопоставления — регистрово-фактурного, тонального, — Мусоргский создает эффект внезапного переключения из C-dur в далекий Des-dur. Но очень скоро выясняется, что скрытой, "режиссирующей" тональной опорой эпизода остается основной C-dur (гармонии, регулярно, хоть и мимолетно появляющиеся на слабой доле мотивов). Возникает существенная для общей выразительности тональная балансировка отдаленных мажоров Des-dur — C-dur.

В литературе, однако, почти не отмечалась сама суть неуловимо зыбкого, ирреального художественного образа — его принципиальная новизна для камерной вокальной музыки.

Рефрен (пример 138б) возвращает к реальности — мир смутных и безрадостных видений категорически отвергается. Яркий контраст приносит второй эпизод. Упоительно прекрасный и возвышенный образ, возникающий в воспоминаниях, воплощен прежде всего в мелодии. Это гибкая и развитая кантилена, слегка "подсвеченная" большетерцовыми сопоставлениями; она резко отличается и от декламационной мелодии рефрена, и от нарочито неброской, неотчлененной от фактуры

⁴ Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963. С. 54.

сопровождения мелодии первого эпизода. Типичны для стиля и тональность Es-dur, и фактурно-регистражные средства, обычно у Мусоргского способствующие возвышенной просветленности: вокальная партия звучит ниже аккордового слоя сопровождения и дублируется в партии фортепиано.

Эмоциональный подъем приводит к бурной, но краткой кульминационной вспышке. А затем — умиротворяюще спокойное завершение, в котором возвращается рефренный мотив (пример 138в).

”Скучай”. Этот весьма необычный для музыки романс-сентенция, осуждение пустой и суетной жизни — яркий пример активного вмешательства Мусоргского в поэтический текст. По существу, перед нами — *компози-торская транскрипция* стихотворения, каковых у Мусоргского немало.

В романсе использован финал поэмы ”Скучай”: у Голенищева-Кутузова герой пишет в альбом красавице-хозяйке гостиной четыре иронически беспощадные строфы. Сравнив тексты поэта и композитора, мы заметим, что, сохраняя счастливо найденную своеобразную рефренность строения (каждая строфа начинается повторяющимся словом ”скучай”), Мусоргский меняет даже само содержание. В далеких от совершенства стихотворных заменах и в купюрах композитора очевидно стремление противопоставить бессодержательности светской жизни иные ценности.

*Голенищев-Кутузов*⁵ :

Скучай — ты создана для скуки;
Тебе иного дела нет;
Ломай и голову, и руки —
Тебе на все один ответ!
Скучай, словам любви внимая,
Во тьме сердечной пустоты,
Приветом лживым отвечая
На ложь и праздные мечты.
Скучай! — С рожденья до могилы
Судьбою путь начертан твой:
По капле ты истратишь силы,
Потом умрешь... И Бог с тобой.

Мусоргский:

Скучай. Ты создана для скуки.
Без жгучих чувств отрады нет,
Как нет возврата без разлуки,
Как без боренья нет побед.
Скучай. Скучай, словам любви
внимая,
В тиши сердечной пустоты.
Приветом лживым отвечая
На правду девственной мечты.
Скучай. С рожденья до могилы
Заране путь начертан твой:
По капле ты истратишь силы,
Потом умрешь, и Бог с тобой...
и Бог с тобой!

⁵ Приводятся 1, 3-я и 4-я строфы, 2-ю Мусоргский опустил.

Трудную задачу — воплотить в музыке моральную сентенцию — Мусоргский решил во многом с помощью гармонии. Повторяющееся в каждой строфе начальное слово предварено фортепианным мотивом, выдержанным в нарочито блеклых, тусклых, уныло минорных тонах (сопоставление минорного и квазиминорного трезвучий на сильных долях). Таков рефрен, определяющий в известной мере стилистику романса:

140 *Andantino comodo*

Ску - чай



Контрастные моменты возникают мимолетно — это яркие, подъемные интонации, свежие мажорные краски, как бы намекающие на возможность иной, наполненной смыслом жизни⁶:

141

poco gall.

The image shows a musical score for measure 141, marked 'poco gall.'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of the words 'прав - ду дев - ствен - ной меч - ты.' The piano accompaniment is in a major key and features a complex harmonic structure with non-chordal intervals and a slow, steady rhythm. The dynamic marking 'pp' is visible in the piano part.

Здесь наглядно обнаруживается своеобычность дарования Мусоргского-литератора. "Жгучие чувства", "борения", приносящие победы, "правда девственной мечты" — все эти наивные выражения лишь словесные оболочки порождающих их чисто звуковых, *интонационных*

⁶ Типичны для зрелого стиля в подобной семантической ситуации большие нонаккорды и восходящие задержания в мажорных трезвучиях.

сущностей. Музыкальные же решения покоряют своей убедительностью. Эффекты света, воздуха, устремленности воплощают позитивное начало.

Элегия. Драматическая кульминация цикла, наиболее сложный, многосоставный, насыщенный внутренними контрастами романс. Теперь действие уже явно перемещается вовне, в мир природы.

В основе — противопоставление сумрачного, словно застывшего ночного пейзажа и бурных душевных порывов, исполненных смятения и безысходности. Композиция концентрична и в крупном плане состоит из пяти разделов по схеме А В С В₁ А. Ее опорами являются повторяющиеся темы: проникновенный и задумчивый, статичный "мотив печальной звезды" (пример 142а), а также мрачная, стремительно-размашистая — перемена темпа! — тема душевных тревог (пример 142б):

142а [Andantino mosso]

Без_молв_на_я звезда сквозь дымку облаков мер_

pp

-ца - ет о - ди - но - ко.

6 *Allegro agitato*

Как но-чи об-ла-ка, из-мен-чи-вы-е ду-мы

mf

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro agitato'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with the lyrics 'Как но-чи об-ла-ка, из-мен-чи-вы-е ду-мы'. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *mf*. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the right hand with many chords and intervals. The overall mood is agitated and dramatic.

Принципиальная новизна трактовки текста в романсе заключается в музыкальном выделении и обособлении, казалось бы, мимолетных упоминаний в стихах. Возникающая множественность фактурно-регистровых и гармонических смен стоит уже на грани образных микроконтрастов — хотя сохраняется избранный в данном разделе тип мелодии. Порывая с устойчивой традицией отражения в музыке крупных разделов текста, композитор намечает пути в будущее.

Так, в первом разделе (ночная природа; "А" в схеме), вслед за "мотивом печальной звезды" возникает совсем иной по характеру фрагмент: красочное гармоническое сопоставление и острая "колокольность" фактуры воплощают отдаленный мирный звон бубенцов. Но здесь музыкально раскрываются отнюдь не случайно привлечшие внимание строки. В соответствии с основной оппозицией: природа — душа человека — данному фрагменту отвечает (а по смыслу противостоит) эпизод в конце четвертого раздела (В₁ в схеме). Бурный звуковой поток приводит к трагической кульминации — самостоятельному звукообразу, повод к введению которого дает всего лишь одна строка текста: "унылый смерти звон" (пример 143). Драматизм кульминации воспринимается острее благодаря последующему динамическому обрыву — возвращению "мотива печальной звезды" (пример 142а):

у - ны - лый смер_ти звон!

mf *sfz* *sfz* *sfz*

Мусоргский — блестящий мастер почти документально точного воссоздания разных типов колокольного звона, бытовавших в России, — отображает здесь особый, странный, ирреальный звон, который лишь мерещится герою. Гармонии становятся все более необычными благодаря предельной регистровой разорванности (диапазон между нижним и верхним созвучиями почти 3 октавы), функциональной неопределенности, фонической уникальности. По мере деформации аккордов звучность приобретает зловещий оттенок.


Сильнодействующим средством оказывается прием резкого двукратного замедления движения — ритмического увеличения длительностей. Он особенно впечатляет после предшествующего безостановочно бурного Allegro. Возникает эффект внезапной остановки, задержки, словно бы прекращения жизнедеятельности...

Над рекой. Стихотворение Голенищева-Кутузова вновь, как и предшествующее, основано на параллелизме: природа — человек. Раскинувшееся над головой огромное ночное небо, спокойные воды перед глазами, — но человеку в тишине чудятся тайны, зовет к себе, будоражит, тревожит таинственный голос. Текст, казалось бы, предрасполагает при его музыкальном отражении к контрастам. Именно по такому пути идет Балакирев в ро-

мансе "Над озером": мягкая пейзажность и кантилена сменяются в конце драматической декламационностью⁷.

Однако Мусоргский, обдумывая *финал* вокального цикла, находит иное, необычное решение. Если в предыдущем романсе контрасты множественны и обострены в сравнении с текстом, то здесь царит однотонность. Музыка рисует поистине необъятный мир природы, к которому приник человек и словно бы растворился в нем. В то же время возникает ощущение неслышного, ровного и неостановимо бесконечного хода времени. Таков содержательный план романса.

Мерная и неспешная пульсация создается удержанным слоговым ритмом

 , который формирует равнодлительные четырехтактные фразы певучей мелодии. До конца выдерживается и тонический органнй пункт, гасящий активность гармонических смен, — он лишь обретает затем, в духе установившейся фактуры, фигурационный облик. Мягкое и непрерывное, как бы подспудное колыхание фактурного слоя — существенный компонент возникающего звукового образа (см. нотные примеры 144, 145)⁸:

144 **Andante molto** *cantabile, con meditazione*
pp



Me - сяц за - дум -

pp *pesante*

⁷ "Над озером" — название, которое дал стихотворению поэт.

⁸ Можно предположить, что композитору важны были ассоциации с мерным и безостановочным речным течением, — отсюда и сме-на названия.

- чи - вый, звез - ды да - ле - ки - е

В третьей четверти формы вводится новая тема, воплощающая таинственный "голос неведомый" (авторская пометка *sordo misterioso*). Подчеркнем: вводится без малейшего нарушения неизменного фактурного и гармонического склада, композиционного ритма (слогового ритма и четырехтактной периодичности). Возникает новый дополнительный пласт, органично вписывающийся в уже существующую музыкальную ткань. Выделенность, "заметность" лейттемы зова создается параллельно сдвигающимися уменьшенными трезвучиями (вместе с тоническим органным пунктом образуется чередование $SII_7 - T_7$ мелодического мажора):

145 *sordo misterioso*

Го - лос не - ве - до - мый,

ppp

Лейттема обладает собственной драматургией: она появляется все чаще и чаще, вовлекая и завлекая, и вместе с нею нарастает ощущение неустойчивости, неопреде-

ленности, смутной тревоги. Это состояние полностью царит в заключении романа.

Таким образом проясняется суть общего художественного замысла финала: одновременно с развертывающимся миром природы, с объективным "ходом времени", и *параллельно*, а не контрастно ему, протекает жизнь души человеческой с ее таинственно-смутными влечениями, неопределенными надеждами и сомнениями.

Так новаторски интерпретировал текст композитор, смело подчиняя его собственному замыслу. При этом отдельные стихотворные строки могли вступать и в противоречие с замыслом, что служило основанием для критических упреков. Однако Мусоргский толкует текст по-своему: например, в строке "Слышатся думы и страсти безбрежные..." для него ключевым является слово "безбрежные", тогда как слово "страсти" остается без внимания.

Общая фабульная канва цикла предельно ясна, она "прочитывается" даже при сопоставлении названий частей и давно разъяснена в литературе (Васина-Гроссман, 1956; 201). Ее можно расшифровать как постепенный переход из замкнутого, тесного, малого пространства комнаты в огромный и безбрежный мир, как путь лирического героя, позволяющий ему хотя бы на время уйти от тоскливого одиночества, мрачных дум о смерти.

Не меньшую роль в общей концепции играет идея контраста "вечного", объективного времени и времени "личного", субъективного. В реализации этой грани концепции особую роль играет соотношение начальной и заключительной пьесы, связь между которыми уже констатировалась исследователями, так же как суммарное противопоставление крайних частей — остальным частям цикла (Фрид, 1981; 144—145). Первую часть роднит с финалом и отсутствие контрастов, и мерность течения, его ровность, удержанная периодичность структуры; главное же — отчетливо осязаемый мерный "ход времени". Не менее явно выступают между ними различия:

и в величине "кванта времени" (двухтакты — четырехтакты), и в общих размерах, и в расчлененности на звенья первого романса и большей слитности финала, и, разумеется, в самом эмоциональном тоне, создаваемом музыкой.

Таким образом, если в предшествующем вокальном цикле, "Детской", единство возникало благодаря самому факту присутствия главного героя, то в данном цикле композитор обеспечивает единство чисто музыкальными средствами (напомним, что именно начало и окончание были предметом особых забот и не сразу дались Мусоргскому). Драматургия цикла строится на принципе постепенного обострения и учащения контрастов: экспозиция противопоставляет миниатюрные первую и вторую части (18 т. и 12 т., обе D-dur), контрасты крупных разделов внутри части дает третий романс, четвертая часть — небольшое интермеццо, максимальная дробность и резкость контрастов (жизнь — смерть) — в кульминационной пятой части. Наконец, бесконтрастный и развернутый финал — наиболее протяженная пьеса (55 тактов в темпе *Andante molto* и в размере C) — полностью уравнивает предшествующую дробность и, снимая остроту, переводит музыку в более объективно-отстраненный план.

Однако сказанное о музыкальном единстве, цельности цикла ни в коей мере не означает его замкнутости. Цикл принципиально разомкнут — такова художественная идея: мир, в который погружает Мусоргский своего героя, не только безбрежен, но и бесконечен, подобно тому как не имеет границ время, ход которого ощутим в мерной пульсации музыки финала. Воплощению идеи служит и общая тональная разомкнутость цикла (D-dur — Cis-dur), и строение финала с его строго выдержанной периодичностью синтаксиса, а излюбленная композитором концовка приобретает здесь особо многозначительный смысл: затихание звучности, замедление темпа при отсутствии заключительной каденции (последняя гармония — тонический септаккорд мелодического мажора), лишь колеблющийся бас еле слышно чередует вводный тон со звуком тоники...

Финал цикла являет максимально яркий пример кантилены нового типа (ее образцы есть и в предшествующих частях), той "осмысленной/оправданной" мелодии, над которой композитор работал в период "Хованщины". Здесь мы наблюдаем декламационный принцип выделения ударных слогов с помощью долготы и метрических акцентов, что способствует ясному "донесению" текста до слушателя, — и в то же время долгие звуки, внутрислоговые распевы дают необходимые "островки певучести", а общая линия отличается связностью, плавной перетекаемостью звука в звук. Подобный мелодический склад открывает возможности различной исполнительской трактовки — более напевной и более декламационной. Тип мелодии финала, по-видимому, вызвал к жизни прямые интонационные связи с "Хованщиной". Речь идет о теме судьбы (рока), которая обдумывалась вместе со сценой гадания Марфы начиная с 1873 года (Письма, 1984; 150). Сходная с этой темой мелодия вплетается в качестве инструментального контрапункта в одно из проведений основной темы финала (Фрид, 1974; 199—200). Отдельные интонации темы есть и в концовке "Элегии".

В отличие от камерных вокальных пьес центрального периода цикл "Без солнца" целиком посвящен внутреннему, притом сугубо *индивидуальному* миру лирического героя, и это было новым для художника. Здесь нет острых социальных проблем, жизненно достоверных персонажей, в которых композитор прежде запечатлевал типовое, коллективное, общее. Цикл раздвигает границы камерной вокальной музыки, но по-особому: происходит вторжение в прежде почти незатронутую психологическую сферу неосознаваемого, смутных, не поддающихся словесному определению влечений, неясных, но оттого не менее существенных для человеческой психики эмоционально окрашенных ощущений.

Необычна объективированность лирики, в чем проявляется творческий метод; не случайно герой предстает в аспекте своих отношений с окружающим миром, а не в традиционно-романтической оппозиции

”я — ты”. Новаторство заключалось также в том, что большую и сложную идею удается воплотить почти без опоры на распространенные жанры профессиональной музыки и фольклора (в ”Элегии” Мусоргский совершенно отходит от обычного в русской музыке XIX века толкования данного жанра, в финале, наоборот, присутствуют отдельные черты элегии и ноктюрна).

Наряду с вокальными циклами композитор создает ряд отдельных романсов и песен. Они свидетельствуют о разнонаправленности поисков, какая-либо единая линия — сюжетно-тематическая, музыкально-стилистическая — в них отсутствует. ”Отдельность”, уникальность каждого следующего сочинения, его непохожесть на предшествующее — эта черта зрелого стиля проявляется здесь в полной мере. Далеко не все пьесы равноценны: есть среди них шедевры, есть малоудачные вещи, иногда напоминающие первоначальные наброски, которые еще, возможно, могли быть усовершенствованы.

В разгар работы над циклом ”Без солнца”, в мае 1874 года Мусоргский пишет произведение совсем иного плана, примыкающее, скорее, к ”народным картинкам” — балладу ”Забывтый” (первые три такта записаны на последней странице автографа цикла). Текст, напомним, принадлежал Голенищеву-Кутузову.

Характерный штрих: открытая злободневность и противовоенная направленность баллады были столь сильны, что, по-видимому, помешали ее выходу в свет в том же году, хотя имелось цензурное разрешение (война в Средней Азии была в разгаре — вспомним резонанс, вызванный выставкой картин Верещагина, о чем рассказывалось в главе III).

Два раздела баллады содержат важную для художника антитезу: жестокая реальность — далекая идиллия (с разными оттенками, в разных соотношениях и в разных временных проекциях она воплощается затем в ”Трепаке” и в ”Хованщине”).

Суровый аскетизм царит в первом разделе: четкое скандирование в почти непрерывном пунктирном ритме очерчивает скорбно изогнутый альтерациями *es-moll* (типичен для дальнейших сочинений того же плана выбор многобемольной тональности; можно вспомнить — по контрасту — многодиезную просветленно-лирическую "Ночь"). Тон задает уже начальный мотив, упругое натяжение которого возникает из сочетания тонического квартсекстаккорда с высокой IV ступенью (большая септима крайних точек мелодической линии обострена интервалом — не аккордом! — уменьшенной септимы в басу):

146

Alla marcia - sostenuto, ma non troppo

Он смерть нашел в краю чужом, в краю

p

p *pesante*


sf

Поразителен по новизне второй раздел — вторая часть контрастной формы. В нем происходит расслоение двух пластов по вертикали, причем Мусоргский идет гораздо дальше достигнутой романтиками самостоятельной содержательности сопровождения (знаменитые рокочущие басы в "Лесном царе" Шуберта или взывающие волны арпеджий в "Посвящении" Шумана). Композитор дифференцирует само сопровождение: в органном пункте басы продолжают звучать — но на заднем плане! — грозный, сумрачный марш-шествие. Верхний же пласт сопровождения, регистрово удаленный от басов, наоборот, тесно сплетаясь с вокальной партией в светлом, умиротворенном, хотя и окрашенном печалью напеве, выводится на передний план:

p
Да - ле - ко там, в краю род - ном,

pp

мать кормит сы - на под ок - ном

Обратим внимание: идиллия носит явный "сельский" характер, и в том немалая роль народно-песенной мелодической каденции с типичным спадом к устою и ритмом  (распространенность в русской народной и композиторской музыке, особенно у Мусоргского показана в книге: Головинский, 1994; 93—94). Свою роль вносит и своеобразие полифонии — основная мелодия у фортепиано сплетается с идущим внизу подголоском вокальной партии. Репризное возвращение начального мотива закругляет второй раздел, сообщая ему структурную самостоятельность. И лишь в кратчайшем завершении трагическая явь ("А тот забыт, один лежит") вновь выходит на передний план, на миг овладевая слушательским вниманием. Композитору хочется, чтобы заключительные звуки в гулком и "пустом" четырехоктавном пространстве замирали бесконечно долго, — и он

вводит дополнительный, уже не звучащий такт паузы, продленной фермой:

148 *rallentando*

А тот забыт, о - дин лежит

pp

Объединение двух контрастирующих образов, двух эмоционально-психологических состояний в пределах относительно небольшого вокального произведения было предпринято уже Шубертом ("Смерть и девушка") и Шуманом ("Исступление", "Сон", "Песня старика"). Мусоргский еще в ранний период искал свой вариант контрастной двухчастности, соединяя вальсовость и светлую идилличность ("Что вам слова любви"), песенность в духе "русской песни" с романсовостью ноктюрна-колыбельной ("Много есть у меня"). Стремление к резкому обострению контрастов приводит к тональной разомкнутости целого (Es-dur — Des-dur в "Из слез моих выросло много"). В "Забытом" образный контраст достигает, по-видимому, максимальной остроты — трагический воинственный марш и мирный "сельский" напев с чертами колыбельной. Объединяющие моменты, сплывающие форму, отнюдь не смягчают полярность образов. Найденный тип двухчастности развивается затем в цикле "Песни и пляски смерти".

В разнообразнейшем наследии Алексея Толстого (поэт умер в 1875 году) Мусоргского не привлекают светлые, проникнутые духом восторженного или торжественного прославления природы и жизни стихотворе-

ния, вдохновившие многих и многих музыкантов (вспомним хотя бы такие шедевры русской вокальной лирики, как "Звонче жаворонка пень", "Не ветер, вея с высоты" Римского-Корсакова, "Благословляю вас, леса", "То было раннею весной" Чайковского). Композитор отбирает в основном фольклоризованные стихотворения, в большей части посвященные безысходному горю, с которым безуспешно пытается справиться лирический герой. Серия из пяти вокальных пьес на слова поэта возникла в следующем порядке: "Не божиим громом ударило", "Горними тихо летела душа небесами", "Спесь", "Ой, честь ли то молодцу лен прясти?", "Рассеивается, расстужается". Песни на слова Алексея Толстого объединяет фольклорная лексика и ритмика, сочетание сумрачности, безрадостности общего настроения с привольной широтой эпического сказывания. Отсюда — трактовка песен в качестве еще одного, хотя и "необозначенного" вокального цикла (Дурандина, 1985; 170). Однако полное стилистическое выпадение из этого ряда второго романа, "Горними тихо летела душа небесами", заставляет усомниться в правомерности объединения всех песен в цикл.

Тоскливо-печальная лирическая нота необычна для образов, связанных с эпической манерой выражения, — ее не было ни у Бородина, ни у самого Мусоргского (давняя одиннадцатичетвертная "Пирушка"). В полной мере это удается лишь позднему, притом "оперному" Римскому-Корсакову. Мусоргский в какой-то мере вновь предвосхищает пути развития русской музыки.

Поиски композитора не во всем удачны. Как и Алексей Толстой в своих фольклоризованных лирических стихотворениях, Мусоргский здесь близок народному творчеству более всего по "технике", по определенному кругу использованных средств (прежде всего, метроритмических) — но не по настроению, тону, самой сути. Музыкальным образам не хватает цельности, органичности, отличающих лучшие "фольклоризованные" образцы вроде шуточной Песни про комара из "Бориса Годунова" или Плача Ксении оттуда же.

Эпический склад возникает благодаря переменным размерам с присущей им свободой чередования акцентов, а также особой, "сказовой" манере вокализации текста. Однако ладоинтонационное содержание, а порою и гармония как бы изнутри подтачивают эпическую образность. Такова, к примеру, первая песня — "Не божим громом ударило" (пример 149). С одной стороны, композитор опирается на мелодический рисунок былинного типа с частыми повторами попевок (ориентиром служит скорее композиторская практика, чем фольклор); тому же "былинному" облику служат утяжеляющие дублировки вокальной партии в сопровождении. С другой стороны, неизменно выделяется печальная интонация нисхождения с минорной терции лада (показана пунктирной скобкой); скорбная нота усиливается неожиданным острым сопоставлением ладово удаленных минорных трезвучий; дальнейшее развитие усугубляет то же настроение. В результате эпическое Grave (см. авторское указание) оказывается "густо замешанным" на романсовом Patetico:

149 Grave. Patetico a tempo "Не божим громом ударило"

Не божи-им гро-мом го-ре у-да-ри-ло,

poco allargando

не тя - же - лой ска - лой на - ва - ли - ло - ся,

cresc. *sf* *sf* *sf*

В сатирической "Спеси" дан набросок характера — и отнюдь не фольклорного, но реального, несмотря на фольклоризованную стилистику текста. Надменность, упрямство, тупость — и в долбящих октавах фортепианных отыгрышей, и в неизменно повторяющейся ритмической концовке мотивов-двухтактов, и в бесшабашно рвущих функциональные связи начальных гармониях темы. Очевидные параллели с лейтмотивом Ивана Хованского, да и с самим образом князя подмечены в литературе (Дурандина, 1985; 169).

Совершенно особняком стоит в этом ряду чисто лирический романс "Горними тихо летела душа небесами". Молитвенно-возвышенная, без всяких следов фольклоризации стилистика самого стихотворения определила характер музыки. Романс может служить образцом поздней лирики Мусоргского.

Весьма показательна образная трактовка текста. В нем — диалог небесных светил с пребывающей в мире блаженства душою: свою печаль она объясняет стремлением воротиться на землю, туда, где "было б кого пожалеть и утешить кого бы!". Для композитора это — прямое основание для персонификации, обособления и выделения некоего "действующего лица", что и осуществляется путем мелодико-фактурных противопоставлений.

Небесные сферы рисует особый, по-мусоргски возвышенно-просветленный Es-dur (включающий мажорные гармонии на VI, VII и III низких ступенях), а также ха-

ракетное ведение вокальной партии регистрово ниже тремолирующего сопровождения. В семантической трактовке тональности — явная линия преемственности с более ранними романсами "Из слез моих выросло много", "Окончен праздный, шумный день" (второй эпизод), а также Гимном Евтерпе — финалом "Райка", где тот же образ дан уже в пародийном ключе.

"Голос души" показан именно как одиночный голос: снимается тремолирующий фон и дважды звучат исполненные лирического чувства фразы, сопровождаемые протяженными аккордами:

150 а [Sostenuto. Lamentoso. Mistico]

patetico

f

„Я земли не забыла, много оставила там стра-

sf *p* *pp*

rit.

- да-нья и го-ря.

(окончание романса)

6

f

О, отпусти меня снова, создательна землю,

sf *p* *p*

Неожиданна для зрелого Мусоргского — но характерна именно для позднего стиля! — трогательно-жалостливая нота, которую вносят интонации задержания к минорной терции, средство, прежде использовавшееся редко.

Особенность данного художественного решения наглядно обнаруживается при сопоставлении с романсом Чайковского на тот же текст (ор. 47 № 2). Композитор воспринимает стихотворение как внутренне единое, нерасчлененное целое⁹, давая ему обобщенную трактовку: теплый, но чуть-чуть отстраненный тон, сохраняемый на всем протяжении, задает полнозвучная певучая тема, излагаемая уже в фортепианном вступлении:

151 *Andantino con moto*

mf

Сходную художественно-композиционную трактовку (но в опоре на "листовскую" красочность и богатство модуляционных переходов) дает тому же тексту и быв-

⁹ Чайковский даже меняет текст, ослабляя его открытую диалогичность, — вместо прямого обращения к Создателю (см. пример 1506) он дает такую строку: "О, опуститься хотелось б мне с неба на землю".

ший единомышленник Мусоргского Римский-Корсаков в 1882 году, в ор. 27 № 1. Подчеркнем: для Чайковского и Римского-Корсакова горний надзвездный мир благородно возвышен, прекрасен, но... совершенно отрешен от земных скорбей и печалей, тогда как именно в них, в потребности сострадания — по Мусоргскому — и заключается то, что манит душу обратно на землю...

Одно из последних камерных сочинений, песня "Странник" на слова Ф. Рюккерта в переводе А. Плещеева — любопытный штрих для характеристики эволюции художественных устремлений композитора. Тема странничества, к которой Мусоргский обратился вновь после ранней "Песни старца" (1863), здесь совершенно лишена социально-сострадательной окраски, а в музыке вовсе отсутствует отблеск тяжелого, безрадостного пути, выпавшего на долю бедняка (напомним слова автора: "Нищий мою музыку может петь без зазрения совести"). Теперь тема пути ассоциируется со светлой пейзажностью, и в центре слушательского внимания — не трогательная вокальная интонация, которой когда-то гордился Мусоргский, приводя ее в письме к Кюи¹⁰, а красочное гармоническое пятно, подобное неожиданно вспыхнувшему лучу солнца, озаряющему далекие горные вершины¹¹:

152 Poco adagio

Те - ни гор вы - со - ких

pp poco sordino

¹⁰ См. пример 166 в главе II.

¹¹ Гармония альтерированной субдоминанты, звучащая благодаря регистру и фактуре как интональное вторжение.

Даже учитывая вероятную сглаживающую остроты углы редактуру (песня известна нам только в редакции Римского-Корсакова), различия и в самом принципе трактовки темы, и в свойствах "музыкальной материи" кардинальны.

Шедевр позднего Мусоргского — "Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха" (повсеместно известная под названием "Песни о блохе"); песня естественно связывается с сатирически-гротескными вокальными пьесами центрального периода. Необычная для музыки композитора популярность в любой аудитории кажется на невнимательный слух легко объяснимой: эффектность и комизм текста (блохи при королевском дворе!), броскость и запоминаемость простейших восклицательных интонаций.

Однако художественный образ далеко не прост, чем и объясняется концертное долголетие песни. В ее основе — хитро выстроенная и крепко слаженная конструкция, а также особый интонационный строй, открывающий богатые возможности *смыслового* варьирования повторяющихся попевок.

Фортепианное вступление сразу же вводит рефрен — пятитактную тему в духе серенады, звучащую здесь вкрадчиво, но со скрытым задором (в примере 153 рефрен отмечен пунктиром). Одноименный миноро-мажор, заявленный уже в первом такте, несет с собой два варианта основной восходящей секундовой интонации — минорный и мажорный; непосредственно сопоставляясь, они демонстрируют "природное" различие своей семантики — большую устойчивость, а потому более уверенный, утверждающий характер мажорной интонации (в появляющемся позже тексте различие подчеркивается пунктуацией: "блоха..." — "блоха!"):

153 Moderato giusto



Мусоргский выстраивает сквозную строфическую форму с рефреном¹²:

Вступл.	I	II	III	IV	V
a _d r _d	a _d r _d b _d r _d	b _d b _{1d} r _d	c _d r _d	b _{2d} a _d b _{1d}	c _d r _t

Охватывая всю композицию, мы обнаруживаем в ней еще один запряванный "секрет" — на этот раз в области гармонии. Всю пьесу пронизывает густая и почти не прерывающаяся цепь каденций на доминанте, выделенных ритмически и расположенных на гранях крупных и мелких разделов; в то же время тоническая гармония мимолетна и никак не закреплена. Доминантовая цепь подобна стиснутой пружине, неудержимо толкающей "музыкальное действие".

В то время как рефрен повторяется без изменений, лишь "прорастая" вокальными возгласами и репликами, строфы-куплеты радикально меняют сам *тон высказывания*. В начале — это тон легкого и слегка шутивого повествования (авторская пометка *semplice*); но по мере развертывания композиции рассказчик превращается в саркастического комментатора событий, о которых сам же повествует. Рассказ переходит в подобие гротескного гимна (авторская пометка *maestoso*); гимническая про-

¹² Рефрен обозначен буквой r, римскими цифрами — куплеты-строфы, индексами d и t — каденции на доминанте и на тонике.

стога и обнаженность квартовых возгласий компенсируется экспрессивной, "жаркой" гармонией (мажорно-минорные блики в чередовании большого тонического септаккорда и трезвучия III ступени):

154 *Andantino maestoso*

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in bass clef with lyrics "Вот в зо - ло_то и бар - хат бло" and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part features a complex harmonic structure with a tritone interval in the bass line. The second system continues the vocal line with lyrics "- ха на_ря - же - на," and the piano accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with a tritone interval in the bass line.

Метаморфозы происходят и с рефреном. Не меняясь текстуально, он словно бы впитывает сарказм строф-куплетов, побуждая певца к иной в сравнении с началом исполнительской трактовке. Так, завершающая вопросительная интонация сексты (показана знаком * в примере 153) обретает оттенок откровенного злорадства, а quasi-гитарные переборы, создававшие во вступлении эффект отстранения, удаления от точки опоры (отклонение в сферу далеких субдоминант), теперь звучат с явной издевкой.

Думается, что и произведение в целом и его жутковатая концовка (внезапный обрыв — кульминация на

слове "душить") получили в отечественной литературе советского периода чрезмерно идеологизированное, обличительно-"бунтарское" толкование. Хотя ироническое отношение к государственному строю, к императорскому двору — оно было общим у кучкистов, — возможно, послужило одним из стимулов создания песни.

"Песни и пляски смерти". Вокальный цикл создавался, как уже известно читателю, с 1875 по 1877 год. Первым был написан "Трепак" (17 февраля), затем "Колыбельная", далее "Серенада" (11 мая) и двумя годами позже — "Полководец" (5 июня 1877 года). Именно такой порядок пьесам был дан в редакции Римского-Корсакова — первой публикации, увидевшей свет после смерти композитора. Однако планировка Мусоргского была иной, и возникла она к моменту окончания "Серенады", о чем он пишет в письме к Голенищеву-Кутузову (Письма, 1984; 199). Нащупанная автором драматургическая идея — *раздвижение масштабов* — требовала своего завершающего звена. Им и явился — после многочисленных испробованных тем и сюжетов, музыкальных и поэтических набросков (в поиски был вовлечен и Голенищев-Кутузов) — "Полководец", который вскоре после написания был обозначен номером четвертым в цикле.

В свете сказанного уточняется роль Стасова: она была наиболее значительной на начальном этапе, когда он навел Мусоргского на самую мысль создать сочинение, подобное любимой кучкистами листовской "Пляске смерти" (по Стасову — "Русская пляска смерти"). В дальнейшем же все новые и новые придумываемые критиком персонажи и сцены, по-видимому, не столько "шли в дело", сколько стимулировали собственные поиски автора. Что же касается формирования общей художественной концепции цикла в ее звуковой плоти, то здесь композитор, разумеется, действовал без чьих-либо подсказок.

Тема смерти властно притягивала к себе Мусоргского. До нас дошел единственный словесно (не музыкаль-

но) выраженный отклик на трагическое событие — смерть близкого друга, единомышленника и сверстника Виктора Гартмана. Реакция композитора далека от духа христианского смирения перед горем, перед волей Всевышнего, — но ведь и смерть поразила человека в расцвете творческих сил. Он отвергает всяческие утешения, его строки из письма к Стасову проникнуты ненавистью к губительнице всего живого, отвращением и ужасом перед разверстой могилой.

Художественная же трактовка темы Мусоргским многообразна и представлена вершинными творениями.

Сцена смерти Бориса в своем первоначальном предназначении должна была служить финалом оперы, — именно потому композитор разворачивает ее, формируя цепь различных, порою контрастных музыкальных эпизодов, объединенных общей драматургией. Трагедия ухода из жизни вбирает в себя тревогу за детей и родительскую нежность, муки и ужас умирания, мрачно-торжественный перезвон с хоровым отпеванием. Особо отметим художественную находку, далеко уводящую за рамки пушкинского текста, — она вносит в трактовку темы новые и неожиданные нюансы. Речь идет об эпизоде редкостной красоты, связанном с молитвенным обращением к Всевышнему ("С горней неприступной высоты"), — в нем удивительно передано состояние благоговейной просветленности и надежды. Возникающие переключки с образцами наиболее возвышенной и чистой лирики весьма показательны для Мусоргского.

Неумолимая, безжалостная жестокость битвы воплощена в "Забытом" — здесь смерть впервые у Мусоргского обретает воинственно-маршевый облик (пунктирный ритм и ямбические квартовые интонации буквально пронизывают пьесу). Беспросветный мрак разверзшейся бездны несет с собой призрачный "унылый смерти звон" в "Элегии" ("Без солнца"). Наконец, в шествии раскольников на костер в финале "Хованщины" — и самоотвержение, готовность к гибели, но также и сознание неизбежности, неотвратимости смертного конца.

Таков художественный ряд, в котором свое, особое место занимает последний вокальный цикл.

Бесспорным, хотя и отдаленным стимулом к созданию произведения послужила "Пляска смерти" Листа. Напомним: ранним — и очень быстрым, "горячим" — откликом можно считать "Ночь на Лысой горе" (издание и премьеры листовской парафразы — 1865 год, русская премьеры — 1866 год, окончание симфонической картины Мусоргского — лето 1867 года). Новая вспышка интереса к Листу — в 1873 году, когда планировалась и долго обсуждалась так и не состоявшаяся зарубежная поездка композитора. Предполагаемая встреча заставила Мусоргского — как он пишет Стасову — "поднять в себе могучий образ художника-европейца, зашевелить мозгами на все сделанное этим художником..." (Письма, 1984; 168). Любопытно, однако, что из многочисленных известных тогда в России листовских вещей мысль композитора выделяет именно ту, о которой идет речь. «Мистическая картина „Пляска смерти“ на церковной теме „божьего гнева“ в форме вариаций могла родиться из головы смелого европейца Листа», — пишет он в другом письме того же года (Письма, 1984; 156).

Мусоргский вновь вспоминает произведение Листа в ноябре 1875 года, когда "Песни и пляски смерти" были уже в работе. Прослушав в концерте РМО симфоническую поэму Сен-Санса, названную также "Пляска смерти", он буквально приходит в ярость. Смысл гневных филиппик по адресу Сен-Санса раскрывает презрительное определение — "сентиментальная миниатюрка": речь, конечно, идет не о протяженности вещи, не о ее физических, а о художественных масштабах. Мусоргский убежден в том, что Сен-Санс с его гармоничной уравновешенностью и умеренностью стиля, не чуждого элементов салонной "красивости", профанирует избранную тему. В сопоставлении Сен-Санса с Листом композитор особо подчеркивает тот облик — inferнальный, зловеще-грозный, — который обретает у Листа мелодия *Dies irae* ("давящая и щемящая", как ее называет Мусоргский). Не резонирует ли это его собственным поискам — поискам должного продолжения первых номеров цикла?..

Сотрудничество с Голенищевым-Кутузовым было на этот раз, как нам представляется, более тесным, чем в предыдущих творениях. В письмах весны 1875 года часты указания на совместность работы (например: «В настоящую пору устраиваем с графом Кутузовым „Danse macabre“» — Письма, 1984; 198). Вполне возможно, что композитору принадлежала идея *однотипности* драматургического строения всех вошедших в цикл стихотворений: вступительная часть, в которой описывается ситуация, воссоздается атмосфера — и прямая речь, монолог действующего лица (в первом стихотворении — диалог). Подобная однотипность строения ряда стихотворений не встречается у поэта. Еще один факт: Голенищев-Кутузов не включил стихотворения, использованные в цикле, в подготовленное им в конце жизни собрание сочинений, — они увидели свет лишь в первой книге поэта «Затишье и буря» (СПб., 1878). В литературе высказывалось предположение: поэт впоследствии ясно осознавал, что стихотворные тексты несли на себе очевидную печать мощного воздействия музыканта (Тынянова, 1930; 123)¹³.

Итак, в четырех стихотворениях Голенищева-Кутузова смерть предстает в различных обликах — убаюкивающей успокоительницы, колышущей детскую колыбель, рыцаря, обольщающего молодую девушку, вьюги, пляшущей с пьяным мужиком, торжествующего победителя на поле брани. Что создает на этой основе композитор?

Колыбельная. Первый раздел (*Lento doloroso*) погружает в мрачную, душную атмосферу, музыка передает ощущение тревоги и безысходности. Основную выразительную нагрузку несет развернутая неторопливая инструментальная мелодия — она повторяется, изменяясь. Описание же ситуации, на которой строится текст, дано в кратких, фрагментарных вокальных фразах, существенно дополняющих и обостряющих звучание:

¹³ Сопоставительный анализ текстов Голенищева-Кутузова и Мусоргского, проведенный автором статьи, используется в дальнейшем изложении.

The image displays a musical score for the piece "Lento doloroso". It is divided into two systems. The first system features piano accompaniment for both the right and left hands, marked with the dynamic *pp*. The second system includes a vocal line with the lyrics "Сто-нет ре-бе-нок." and piano accompaniment. The piano part in the second system is marked with *sf* and *p*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Замечательно в приведенной теме сочетание гармонической простоты, извилистости мелодического рисунка и ладовой напряженности, поддерживаемой бесцезурностью и ровностью ритма, — возникает своеобразный эффект "блуждания впотымах и без цели". Е. Ручьевская указала на сходные мелодии в других сочинениях Мусоргского, определив их содержание как "угрюмые думы" (Ручьевская, 1993; 201).

Одноголосная и построенная вокруг только лишь тонической гармонии инструментальная тема, выражающая столь сложное психологическое содержание, — бесспорное художественное открытие Мусоргского.

Во втором разделе (*Moderato tranquillo*) на сцене два персонажа, два участника драмы — склонившаяся над умирающим ребенком Мать и Смерть. Их состояние диаметрально противоположно: страх, трепет, муки страдания и — спокойная, властная уверенность. Диалог обозначен авторскими пометками *Agitato — Lento funesto*.

В вокальной партии Матери выделяются хроматические "сползания" и излюбленные хореические жалобно-плачевые интонации, мелодическую линию разрывают

одиночные экспрессивные возгласы. Непременный компонент звукового образа — беспокойно тремолирующий фон сопровождения. В кульминации песни — последней материнской мольбе — едва ли не физически ощутимо запечатлены душевная боль и ужас; неуклонно и почти глissандирующе поднимающаяся мелодическая линия, обостренная диссонансирующей вертикалью:

156 *Agitato*
con dolore

„Сжаль_ся, пожди долевать, хоть мгнове_нье,
страш_ну_ю пе_сню тво_ю!“

Контрастный персонаж, Смерть, наделен лейттемой, которая регулярно и без изменений звучит после каждого выступления Матери. Именно стабильность — и возвращений, и самого облика лейттемы-рефрена — по контрасту с непрерывной изменчивостью партии Матери выполняет в общей композиции важную семантическую роль: так подчеркивается роковой смысл темы.

Смерть, согласно тексту, баюкает ребенка, и это дает повод композитору опереться в рефрене на жанр колыбельной. Но сколь необычен облик этой колыбельной!

Удачна находка поэта: он заменяет типичнейший фольклорный ритм припева, неизменно хорейский ("ба̇-ю, ба̇-ю") на дактилический, господствующий в стихотворении ("ба̇-юш-ки, ба̇-ю, ба̇-ю"). Усеченная последняя стопа (мужское окончание) несет на себе внушительный акцент и тем самым создает весомую остановку-окончание. Композитор максимально использует открывающиеся возможности: вокальная линия построена на непрерывном падении с неизменно повторяющегося вершинного *a*, падении, все увеличивающем свой размах вплоть до крайней нижней точки — конечного акцента-уста. Однако описанный мотив (пример 1576) — лишь концовка лейттемы, подчеркнуто замедленная и отделенная фермой. Первый мотив темы задает мерный аккордовый пульс сопровождения — по контрасту с лихорадочным тремоло в партии Матери и, главное, формирует начало неуклонного падения мелодической линии:

157 *Lento funesto*

Музыкальный пример 157, «Lento funesto». Музыкальный текст включает вокальную партию и фортепиано. Темп обозначен как «Lento funesto», а в начале второй системы — «allargando». В вокальной партии отмечены акценты «а» и «б» над группами нот. В фортепиано используются аккорды и триолы, отмеченные цифрой «3». Лирика: «„Ну, да со мно-ю он ско-ро уй - мет-ся. Ба-юшки, ба-ю, ба-ю!»

Семантика итога, завершения, подведения черты столь ярко выражена в мелодической линии, в ритме стиха и напева, что могла бы создать угрозу целостности конструкции — угрозу чересчур глубоких цезур после каждого проведения рефрена. И композитор находит противовес — тональную разомкнутость лейттемы (fis-moll — A-dur — a-moll)¹⁴, несколько подрывающую прочность окончания. Поэтому значима совершенно мимолетная, казалось бы, деталь: звук тоники (вместо тонической терции), венчающий мелодическую линию всего произведения.

Оценим мастерство Мусоргского-драматурга: при первом появлении роковая сущность Смерти еще завуалирована — она выступает в облике утешительницы (особенно показательна подчеркнуто горестная "сострадавательная" интонация на слове "плача"). И лишь затем маска отбрасывается...

Серенада. В основе романса — противопоставление пейзажного вступления и страстного любовного монолога. Стремление к театрализации, к тому, чтобы создаваемый персонаж до конца находился на сцене, заставляет композитора переработать стихотворение Голенищева-Кутузова. Описательная концовка, *рассказывающая* о финальном событии — смерти девушки, отбрасывается, новый текст, введенный Мусоргским, продлевает монолог, завершая его победным кличем Смерти (Тынянова, 1930; 124).

Воздух, напоенный ароматами ночи, простор и состояние трепетного ожидания — таков образ, порождаемый музыкой вступительного раздела. В мерно колышущейся фактуре медлительно сдвигаются гармонии, фундаментом которых служит неизменный, периодически возвращающийся глубокий басовый тон (*H* контроктавы). Господствующая доминантность наклонения, так и не получающая до конца разрешения, порождает в подобных фактурных условиях эффект своеобразной неустойчиво-зыбкой неподвижности.

Мелодия, парящая над сопровождением, сочетает привольную широту и раскидистость с певучестью, ред-

¹⁴ Эта последовательность отражает общий тональный план романса.

костной связностью линии. Примечательно здесь обращение Мусоргского к прежде почти не использовавшемуся приему лирически-романсовой мелодики — нисходящему секвенцированию поступенного мотива, секвенцированию, неожиданно вызывающему параллели со стилем Чайковского:

"Серенада"

158 а [Moderato]

cresc.

Внем - лет, по - ник - нув го -

cresc.

- лов - кой, боль - на - я... ше -

dim.

dim.

- пот - ной ти - ши - ны.

6 **Andante** "Евгений Онегин"

Ты од_но мо_е желанье, ты мне радости и страданье,

Основной раздел романса — серенада, которую Смерть в образе рыцаря поет умирающей девушке. Жанр обозначен с помощью бряцающе-гитарной фактуры сопровождения и упругого ритма (\downarrow \uparrow \uparrow), который оstinатно сохраняется вплоть до конца. Контраст со вступительным разделом подчеркнут полутоновым тональным сдвигом: e-moll — es-moll.

Вокальная мелодия, которая разворачивается на таком фоне, необычна для жанра серенады: в ней совершенно отсутствуют нежность, игривость, любовные призывы. Она исполнена властной, всепокоряющей силы, словно бы магнетически втягивающей в поле своего действия (пример 159а). Мелодия малозвучна, и ее сердцевина — центральный опорный тон, подобный туго натянутой струне, которая лишь слегка колеблется, но удерживает напряжение. Роль центра подчеркнута разнонаправленными окружающими мелодическими мотивами — нисходящим, с брошенным, не разрешающимся вводным тоном и прилегающей сверху суровой дорийской попевкой. Опорный тон не только выделен метrorитмически (он несет в себе стиховой и метрический акцент), но также доминирует долготой, что особенно ощутимо благодаря дробному ритму сопровождения.

Новизна найденного Мусоргским типа певучей, малоподвижной и в то же время внутренне напряженной мелодии выступает очевиднее при сравнении с распространенными в русской музыке мелодиями статического характера и нередко ориентальной окраски; в них возвращение к

повторяемому тону — не столь длительное, не столь упорное — связано с оттенком томления, неги ("Шехеразада" — начальная тема III части, Andante Первой симфонии Балакирева, Adagio Второго концерта Рахманинова).

Композитор проходит мимо соблазнов хоть как-то очертить контрастный персонаж — девушку, описание облика которой занимает немалое место у поэта. Весь обширный второй раздел воплощает единый образ — губительную серенаду Смерти.

В том же духе *прерывного мелодического остинато* (дадим такое определение начальной теме) выдержана и дополняющая тема середины (пример 159б). Сравнивая темы, обратим внимание на предельную простоту гармонизации: ее фундамент — тонические аккорды основного минора и мажорной параллели. Подобная гармония как бы уходит в тень, предоставляя сцену в безраздельное владение мелодии:

159 а L'istesso tempo alla breve

„В мра - ке не - во - ли, су -

- ро - вой и тес - ной,

6

ры - царьне - ве - до-мый, си-лой чу -
 - дес - ной о-сво - бо -

Иную грань в развертывании образа приносит средний раздел сложной трехчастной формы. Теперь, наоборот, основную роль берет на себя гармония — хроматическая последовательность, ведущая от малого мажорного септаккорда тоники через альтерацию и дезальтерацию к тоническому же трезвучию. Особая выразительность создается не столько яркостью функциональных смен, сколько скользяще-плавным мелодическим нисхождением всех трех верхних голосов септаккорда на неизменном тоническом басу (приводится схема). Мелодия лишь ветвится вокруг плотной цепи гармоний:

160

T_7 $DDVII_{3_4}^{b4}$ $DDVII_{3_4}^{b3}$ SII_2^{b6} T_{3_5}

Здесь как бы ослабляются властные оковы и Смерть — на короткий миг — обретает иной, вкрадчиво-обольщающий лик...

Ярко театральна концовка песни: прощально-успокоительное, почти усыпляющее угасание звучности (*ppp*, *parlando*) — и неожиданный победный заключительно-утверждающий возглас "Ты моя!" резко обнажают истинный смысл серенады.

Трепак. В стихотворении Голенищева-Кутузова первый раздел посвящен описанию ночной вьюги, сквозь которую просматривается фигура пьяного мужика, пляшущего в обнимку со Смертью. Последующий монолог Смерти успокаивает, усыпляет и, внушая ощущение света, тепла, летнего приволья, уводит все дальше и дальше от реальности. Композитор, следуя общему плану стихотворения, строит собственную новаторскую драматургию, а также по-своему трактует само содержание монолога.

Песню обрамляет "пейзажная рамка" краткого вступления и заключения. Она рисует место действия: бескрайнее пространство, пустота, бесстрастность природы. Мусоргский использует прием, уже испытанный в "Борисе Годунове" (Монолог Пимена), — бестерцовые "трезвучия безмолвия"; регистровый разрыв между головами заключительного двузвучия (большая октава — вторая октава) усиливает пространственный эффект.


Однако вступление несет с собой и многозначительный экспрессивный нюанс: внезапный тональный сдвиг F—a—fis, подчеркнутый регистровым скачком, порождает интонацию, неожиданную для, казалось бы, чисто пейзажного образа, — в ней слышится тоска и одиночество заброшенности:

161 Lento assai. Tranquillo

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "Лес да по_ля_ны, без_люд_ьекругом." The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a sixteenth-note pattern. Dynamics include *p* and *pp*. The tempo is "Lento assai. Tranquillo".

В музыке первого раздела мастерски воссоздана картина постепенного выхода из ночного мрака, прояснения, просветления общего колорита и в то же время все более отчетливо прорисовывающихся очертаний грядущей пляски.

Особенностью композиции "Трепака", отличающей его от других романсов цикла, является тематическая общность вступительного и основного разделов — при всем их образном контрасте, типичном для цикла (обстановка, атмосфера — действие). Сумрачная мелодическая фраза, построенная на неуклонном падении мелодической линии от квинты к приме лада, лежит в основе вступительного раздела. Она вызывает и образные, и интонационные ассоциации со знаменитым *Dies irae* прежде всего значительностью, весомостью каждого тона, каждого "шага" мелодии (пример 162а). В то же время фраза эта почти в готовом виде содержит мелодические контуры будущей плясовой темы (см. пример 163а).

В ходе развития фраза дополняется бойкой плясовой фигурой () в качестве постоянного динамизирующего фона. А затем из этого ритма рождается самостоятельный плясовой аккордовый мотив (пример 162б). Параллелизм хроматически соскальзывающих минорных трезвучий, сопровождаемый неумолчной дробью удерживаемого квинтового тона, порождает эффект дьявольского вращения в танце. Роль мотива в общей композиции значительна, назовем его лейтмотивом "зловещего перепляса":

162 а [Lento assai]



Вью - га и пла - чет, и сто - нет;

p

6 [Più mosso]

с пья - неньким пля - шет дво - ем тре ла - ка,

Второй раздел (*Allegretto moderato e pesante*) — картина полуфантастической пляски в пелене разыгравшейся вьюги. Танцевальность несут с собой ритм мелодии, а также упругая аккордика сопровождения и столь привычная здесь парная периодичность синтаксиса. Однако тема пляски далеко не едина по характеру, что как-то не привлекало до сих пор внимания. Первый четырехдольный элемент воссоздает тяжеловесный с оттенком бесшабашности танец (пример 163а). Второй же элемент вносит нечто принципиально иное: широта и округлость трехдольного метра, тесситурный сдвиг, включающий более напряженный высокий регистр, и, главное, экспрессивные хореические интонации. В теме неожиданно слышится излюбленная формула "трех хореев", но порождаемые ею колыбельные ассоциации (вспомним "С куклой" из "Детской") обретают совсем иной оттенок:

163a Allegretto moderato e pesante

„Ох, мужи-чок, ста-ри - чок у - бо - гой,

p

пьян на-пил-ся, по-плел - ся до - ро - гой;

6
а ме-тель-то, ведь-ма, под-ня-лась, взы-гра - ла,

mf *mf*

с по - ля в лес дре - му - чий не - зна - чай за - гна - ла.

"С куклой"

♩ Медленно, спокойно [Andante, tranquillo]

p

Тя - па, бай, бай, Тя - па, спи, у - сни,

p

Таким образом, картина пляски отнюдь не чисто объективна, несмотря на включенный в нее ярко звукописный эпизод метели. В ней как бы наличествует авторский комментарий, обнаруживается косвенное авторское присутствие (слова текста "Горем, тоской да нуждой томимый" выражают эту грань художественного образа). В последующем развитии первый и второй тематические элементы переплетаются, но "трехдольное начало" и связанные с ним более экспрессивные гармонические краски преобладают.

Второй раздел романса включает резкий жанровый контраст, внесенный по инициативе композитора: пляска сменяется колыбельной (Andante tranquillo). В воцаряющейся атмосфере света и тепла, мягкой ласки основную

роль играет замечательный мелодический дуэт верхнего голоса сопровождения и более скромного подголоска — вокальной партии. Откровенно "сельский" характер напева подчеркнут ритмом и парной периодичностью структуры. Но воссоздаваемая идиллия — лишь сон, иллюзия, и композитор находит действенное драматургическое средство возвращения к суровой реальности: периодически повторяется, вторгаясь в колыбельную, лейтмотив "зловещего перепляса". Возникает своеобразный — выражаясь кинематографическим языком — параллельный монтаж двух планов: иллюзорного и реального. Надо ли напоминать, что композитор реализует собственную идею, обходясь без всяких "текстовых подсказок":

164 **Andante tranquillo**

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте. Верхний голос (сопрано) исполняет мелодию с динамикой *p*. Текст: "Спи, мой дру - жок, мужичок счаст -". Нижняя часть (фортепиано) имеет динамикой *pp* и состоит из ритмичной басовой линии, повторяющей ритмический рисунок мелодии.

Più mosso

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте. Верхний голос исполняет мелодию с динамикой *mf*. Текст: "- ли - вый,". Нижняя часть имеет динамикой *mf sf* и включает в себя ритмический рисунок, повторяющийся в виде аккордов. В конце фрагмента в фортепиано введена пометка *rall.* (ritardando).

Обратим внимание: мотив "зловещего перепляса" постоянно, с момента первого появления, звучит в одной

и той же звуковысотной позиции. И в этом — не только конструктивная идея объединяющего рефрена, но и глубокий семантический смысл: перед нами все та же, никуда не уходящая ночная картина, все та же пляска Смерти. Так могут быть разъяснены причины однотонального строения всего второго раздела — вопреки внутреннему образному, жанровому, темповому контрасту.

Полководец. У Голенищева-Кутузова вступительный, предшествующий монологу раздел гораздо более развернут в сравнении с иными стихотворениями цикла: описание битвы, ночное безмолвное поле, торжественный выход Смерти — и ее победная песнь. Композитор строит на этой основе свободную сквозную и разомкнутую форму с тонально устойчивыми, но резко контрастирующими крайними разделами: *es-moll* — *d moll*.

Начальный раздел воссоздает картину яростной схватки с ее жестокой и всепоглощающей динамикой. На фоне стремительной и непрерывной триольной пульсации (первый звук триоли повторен, что усиливает напор) грозно и мрачно звучат аккорды, интонирующие церковный напев, близкий "Со святыми упокой". Рокочут хроматические гаммы, и весь гигантский звуковой диапазон пререзают ритмически заостренные, словно спотыкающиеся аккордовые мотивы — они подобны сверкающим вспышкам, озаряющим задымленное небо. Возглашающие вокальные интонации в духе воинственных фанфар:

Гро - хо - чет бит - ва

Резкое замедление темпа и ритмического пульса, сужение звукового пространства вводят в средний, переходный раздел. Краткими, но ёмкими гармоническими штрихами очерчена бескрайность поля брани, а звуковое затишье вбирает в себя сольная фраза *pianissimo* "Все стихло". Далее постепенно прорисовываются очертания главного персонажа: подготовка его появления — основное назначение раздела. Трагический марш Смерти не сразу раскрывает свою сущность. Вначале маршевость предстает в победно-утверждающем обличье, в торжественно-блестящей аккордике *Des-dur*, в переключках

пунктирных ритмов. Затем резкий перелом — "Явилась Смерть": зловеще изогнутая тритоновая фраза выделена диссонирующим двузвучием. И все последующее развитие уже повернуто в минор, проясняя будущую тональность d-moll вместе с присущими ей суровыми гармоническими красками (трезвучия VI и II низкой ступеней). Явственно проступают и мелодические контуры будущей темы:

165 **Risoluto**

как пол_ко_во - дец, ме - сто бит - вы кру -

poco cresc.

гом объ_е - хала о - на.

pp

Столь тщательная подготовка заставляет воспринимать тему последнего раздела как некий итог, а всему разделу сообщает дополнительное качество *финальности*, завершительности, что важно ввиду местоположения "Полководца" в цикле.

Смерть выступает как окончательный победитель всех сражавшихся и погибших, как единоличный владелец поля брани, и такой замысел рождает название "Полководец" (у поэта — "Торжество смерти").

В теме заключительного марша Мусоргский, как известно, использовал польскую цитату — патристически-религиозный "Хорал" К. Уейского — Ю. Никоровича (автор музыки), созданный в Галиции в 40-е годы и приобретший всеобщую популярность во время польского восстания 1863 года. "Хорал" ("С дымом пожаров") получил известность во многих странах, в том числе и в России, где он звучал на стихи В. Курочкина.

Почему композитор обратился к мелодии этой песни через 14 лет после восстания? В обширной литературе по этому поводу высказано множество предположений, в основном идеологического характера, — вплоть до версии о сочувствии автора восставшим полякам (что, на наш взгляд, не подтверждается никакими фактами).

Сравнение оригинала песни с мелодией Мусоргского выявляет внесенные изменения: пунктирный ритм и широкие скачки-возгласы в окончаниях фраз и строф — все это усиливает декламационно-акцентное начало, резко повышает динамический тонус. Но главные перемены коснулись ладовой сферы — композитор всю мелодию целиком услышал в миноре, переистолковав соответственно ее начальный звук в квинту лада. Так преобразованная мелодия обретает мрачно-патетический характер и в то же время несет в себе идею роковой безысходности. Ее, эту идею, воплощает поступенность нисхождения опорных звуков, подчеркнутых полутактовым пульсом гармонических смен; поступенность, развернутая в целую гамму:

166a Adagio maestoso

"С дымом пожаров"

C-dur _____ a-moll _____

C-dur _____

Кон - че - на бит - ва! Я всех по - бе - ди - ла!

Все преда мной вы сми - ри - лись бойцы!

Не здесь ли кроется одна из возможных причин обращения к мелодии "Хорала"? Ведь для позднего Мусоргского нисходящая минорная гамма (либо ее часть) обретает — в соответствующих условиях — символическое значение, знаменуя трагический уход в небытие. Можно напомнить эпизод из "Неоконченного письма" (обратим внимание на текст), фрагмент из "Колыбельной" данного цикла ("Бледное утро уж смотрит в окошко") и, наконец, финальный хор "Враг человека" из "Хованщины", где минорная гамма выступает в качестве важного смысловнесущего контрапункта основной теме¹⁵:

¹⁵ Подробнее о данном хоре см.: Головинский, Конотоп, 1993, № 1. Мусоргский и древнерусская певческая традиция // Муз. академия, 1993, № 1.

Ког-да кон - чи - ной ма - тери лю - би - мой

6 Andante. Assai largo. Mistico

Тен.
p
 Враг че - ло - ве - ков, князь ми - ра се -
 Басы
p

pp

Сопр.
 - го вос - ста! Страш - ны
 Альты

ко - вы ан - ти - хри - ста!

Три строфы марша Смерти не снижают уровень экспрессии (немаловажную роль играет учащение ритма сопровождения). Характерно, что вариантное развитие темы, меняющее мелодический профиль и масштабы разделов, не касается ее первого предложения, несущего в себе "роковую гамму", — оно повторяется без изменений, врезааясь в сознание слушателя!

Мы располагаем редчайшим в биографии Мусоргского документом: его собственной характеристикой содержания "Полководца", возникшей при восприятии исполнения романса известным тенором П. Лодием. Композитор делится впечатлениями с Голенищевым-Кутузовым: "Какая-то пригвождающая к месту, какая-то умолимая, смертельная любовь слышится! Это, как бы сказать точнее: смерть, холодно-страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью" (Письма, 1984; 246).

С того момента, когда были написаны эти строки, прошло уже более столетия. Современный слушатель воспринимает "Полководца" на фоне множества иных известных ему трагических музыкальных образов. Время не могло не внести свои коррективы. Думается, что сегодня "Полководец" впечатляет не только гигантским, поистине глобальным размахом, не только роковой неотвратимостью, — его трагический пафос несет в себе и оттенок щемящей боли. И здесь невольно приходят на

память слова художника о «давящей и щемящей „Dies irae — danse macabre“ аббата Листа»...

Парадоксальный образ пляшущей и поющей разноликой Смерти, положенный в основу произведения, включает цикл Мусоргского в рамки европейской общехудожественной традиции, ведущей свое начало из Средневековья¹⁶. Напомним, что впечатление от пизанской кладбищенской фрески "Торжество смерти" дало импульс Листу для сочинения его "Danse macabre". Создавая цикл контрастных вокальных пьес, открывая новые грани в образе Смерти, русский художник вносит свое оригинальное толкование темы, обогащая традицию.

Идея всеобщей смерти, перед которой беззащитно все живое, реализуется через определенную драматургию, выстраиваемую в авторском расположении частей цикла. Суть ее — в постепенном динамическом нарастании и одновременном раздвижении пространства, на котором происходят события: от смерти одинокого ребенка в маленькой комнате до вселенского поля брани, на котором гибнут бесчисленные толпы солдат (Тынянова, 1930; 146).

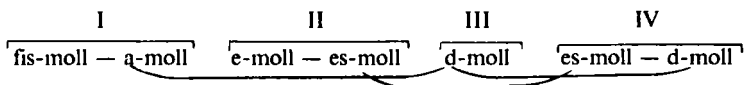
В отличие от цикла "Без солнца" Мусоргский в последнем цикле широко и даже демонстративно опирается на популярные бытовые жанры, фиксируя их в названии частей. Но заметим, что в каждом жанре композитора интересует прежде всего его обобщающий, символический смысл, а также его жизненная функция, то есть та сторона, которая в профессиональном композиторском творчестве обычно опускается. Мусоргскому же этот неотъемлемый компонент жанра помогает зафиксировать нечто конкретное, передать *действие*, совершаемое главным героем: колыбельная воссоздает ситуацию убаюкивания ребенка в первой и пьяного мужика в третьей пьесе, серенада — ситуацию любовного обольщения, плясовая песня — танец, а марш — победное шествие. В результате причудливо-фантастические видения обретают хоть и далекий от реальности, но вполне представимый облик.

¹⁶ Исторический очерк трактовки темы — в упоминавшейся статье Е. Тыняновой.

Что же касается комплекса чисто музыкальных жанрообразующих средств, то художник — и это черта зрелого стиля — отнюдь не стремится к полноте. Наоборот, порою ему достаточно бегло намеченных примет для того, чтобы, обозначив жанр, трансформировать его в собственных художественных целях. Вспомним, к примеру, облик колыбельной в первой пьесе либо образное содержание плясовой темы в "Трепаке".

Сценичность и стремление к закругленности разыгрываемого условно-фантастического "действия" заставляют композитора отказаться от столь любимого им приема "неокончателности" завершения. Пьесы заканчиваются прочной и утвердительной по характеру каденцией (ее роль в "Трепаке" выполняет "пейзажная" концовка).

Резкий контраст между частями цикла предъявляет повышенные требования к его целостности, к связям между пьесами. Важная роль здесь принадлежит тональному плану:



Основной тональной опорой является d-moll, притягивающий к себе a-moll I части; тональным антиподом выступает es-moll. Между III и IV частями есть и тематические переключки: лейтмотив "зловещего перепляса" возвращается в последнем куплете заключительного марша Смерти, создавая трагически-гротескный штрих.

Ярко новаторской является идея объединяющего *мелодико-звуковысотного стержня* — звука, оstinатно возвращающегося именно на данной высоте, в данном тембро-регистре. Таким стержнем в "Песнях и плясках смерти" выступает вокальное *a* первой октавы: звуковая ось — вершина в рефрене "Колыбельной" (пример 157), начальный удержанный и периодически возвращающийся тон в "Трепаке" (примеры 161, 162а, б, 163а), начальный звук в предвестниках марша и нижний опорный тон в марше из "Полководца" (примеры 165 и 166б). Запечатлеваясь в памяти слушателя — помимо его внимания, неосознанно, — повторяющийся тон "держит" конструкцию цикла ничуть не менее прочно, чем испытанные традицией средства.

Камерные вокальные сочинения середины и второй половины 70-х годов неразрывно связаны с более широкой и сложной проблемой — общей *эволюцией стиля* художника. Коснемся ее лишь частично.

В вокальных пьесах и циклах позднего периода композитор отходит от проблем социальной неустроенности жизни, что влекло за собой тему сочувствия обездоленным; его более не привлекает задача воссоздания характерных типов, яркого, почти физически зримого запечатления внешних черт персонажа. Оговорим, однако, что подобная эволюция отнюдь не определяет творчество в целом, — достаточно вспомнить создававшиеся в те же годы "Картинки с выставки", "Хованщину" и "Сорочинскую ярмарку". В камерных вокальных сочинениях художника теперь интересует тема смерти во всем ее бездонном, неисчерпаемом трагизме, его привлекают пограничные состояния между жизнью и смертью, неуловимо смутные иррациональные видения; в немногочисленных, кратких, но впечатляющих звукообразах Мусоргский обнаруживает блестящий звукописный дар.

Новая сфера художнических интересов мало, однако, влияет на фундаментальные свойства стиля; в значительной мере сохраняется стремление к театрализации вокальной пьесы, к ее превращению в сценку — лишь "действующие лица" становятся иными ("Песни и пляски смерти", "Горними тихо летела душа небесами").

Камерные сочинения демонстрируют рождение нового мелодического стиля. Изменяется соотношение декламационности и певучести. Слово, его речевая интонация, изображенная в ритмоинтонации вокальной, по-прежнему активно используется — особенно тогда, когда необходима мгновенная *концентрация* экспрессии (тревожно-молящее "Сжался" в "Колыбельной", ядовито-саркастическое "Блохе кафтан?", победно-торжествующее "Ты моя!" в "Серенаде"). Но в целом преобладает связанная певучесть мелодической линии, в которой нередко воплощается обобщенный смысл поэтического текста. Параллели с "Хованщиной" и в ее фольклорных мелодиях, и в оригинальных авторских темах здесь очевидны.

Позднее творчество Мусоргского позволяет по-новому увидеть то "социальное пространство", в котором действуют его герои. Не только деревенская Россия (о чем писалось многократно), но и город с его замкнутостью жизни в тесных рамках комнаты, резкой дифференциацией людской массы, с его обособлением и одиночеством человека запечатлен на страницах камерных сочинений.

Заключение

I

Личность художника и его творческий метод

Давно ушли в прошлое и сейчас представляются почти невозможными те времена, когда Мусоргский виделся публике и критике лишь одним из "балакиревцев", одним из дерзких нарушителей музыкального благочиния.

Сегодня при имени "Мусоргский" в сознании слушателя возникает удивительно самобытный и цельный звуковой мир. Каждый, соприкасавшийся с этой музыкой, хранит в памяти пронзающую болью жалобу голодного ребенка, лихорадочную мольбу о любви; кошмары и бездонный ужас умирания царя-грешника; стихийный, не знающий преград натиск разгулявшейся толпы, смертного вихря, бесовских сил; но и лукавство детской дразнилки; трогательное попискивание едва проклюнувшихся птенцов и комическую перебранку рыночных баб; светлую надежду, которую вселяет "Рассвет на Москверекке". Прервем, однако, наш разросшийся и все равно далекий от окончания перечень...

Наша задача — понять природу этой индивидуальности, уяснить слагаемые творческого метода художника¹ Среди факторов, порождающих творческую манеру (метод), по-видимому, общепризнаны: осо-

¹ Речь идет именно об индивидуальном методе, ибо современная наука выделяет также наиндивидуальные методы-типы: классицизм, романтизм, символизм, разные этапы реализма (Литературный словарь. М., 1987. С. 219).

бое видение художником окружающей реальности, стремление пересоздать ее в свой особый художественный мир — и вытекающее отсюда стремление найти необходимые для этой цели средства выражения. Думается, что с творческим методом неразрывно связаны, приоткрывая нам его, осознаваемые и формулируемые художником эстетические принципы, а также выделяемые в искусстве прошлого и современности традиции, фигуры мастеров, которые представляются наиболее ценными и актуальными.

Что же касается личности художника, свойств его характера, то связи с творческой манерой кажутся само собою разумеющимися. Достаточно задать вопрос (отнюдь не стремясь получить исчерпывающий ответ): имела ли значение для писателя Льва Толстого его неумолимая нравственная требовательность к себе, тот абсолютно беспощадный суд совести, которому он подвергал свои поступки?² Отразились ли в творчестве Листа сложность и противоречивость его натуры, выраженные автохарактеристикой "Zu einer Hälfte Zigeuner, zur andern Franziskaner" ("Наполовину цыган, наполовину францисканец")? Сказались ли в музыке Чайковского его уникальная человеческая общительность и отзывчивость, его всегдашняя готовность уделить время, поддержать (советом, деньгами) не только близких, но сплошь и рядом вовсе незнакомых людей?³

Однако личность художника лишь изредка и весьма бегло рассматривается в ряду иных стилепорождающих факторов. Слишком многое здесь неясно, неразработано, слишком велика опасность прямолинейных, упрощенных толкований. Кстати, литература, связанная с Модестом Петровичем, содержит подобные примеры.

Таков, скажем, один из фрагментов воспоминаний Голенищева-Кутузова. Мемуарист стремится убедить читателя в том, что Мусоргский в зрелый период находился

² См., в частности, Дневник молодости Льва Николаевича Толстого. М., 1916—1917.

³ Сохранившиеся письма к композитору (почти 7 тысяч) анализирует Л. Корабельникова в статье "Письма к Чайковскому: диалог с эпохой" // Сов. музыка, 1990, № 6.

под вредным воздействием учителей и наставников (в первую очередь Стасова). Они толкали его в погоне за "правдой" в пучину "музыкальных безобразий", и податливый композитор насильно искал истинную природу своего таланта. Весомым аргументом для Голенищева-Кутузова служит ссылка на характер своего друга. Он пишет: «Барин до мозга костей, выросший и воспитавшийся в доброй старой помещичьей семье, человек... нежный до женственности, деликатный до наивности, — он изо всех сил старался, и, к несчастью, иногда не без успеха, придать себе характер грубости, резкости и угловатости, будучи убежден (конечно, с чужих слов), что они суть признаки внутренней силы и гениальности. Результатом такого направления явились сочинения вроде „Савишны“, „Сиротки“, „Козла“, „Райка“, „Классика“ и „Семинариста“ и многих отдельных номеров из оперы „Бориса Годунова“» (Голенищев-Кутузов; 1989, 135).

Здесь очевидна попытка напрямую связать свойства природы человека и мировосприятие художника, в частности избираемые им типы персонажей. Попытка наивная и совершенно бесплодная.

Неубедительными представляются и многие умозаключения известного в 10—20-е годы психолога И. Лапшина. В статье "Модест Петрович Мусоргский" содержится немало верного и интересного; так, автор справедливо опровергает суждение о грубом натурализме Мусоргского, шедшее от критической литературы XIX века. Однако эстетико-психологические обобщения, базирующиеся на статистических подсчетах (к тому же весьма приблизительных) и на отдельных фактах биографии, представляются совершенно произвольными и далекими от истины. Значительная роль минорных тональностей ведет к выводу о "темном" темпераменте, а соотношение быстрых и медленных темпов якобы свидетельствует о типичности для характера резких переходов "от минорной подавленности к порывистой и страстной возбужденности", а далее — к "психастеничности" и двойственности, двуликости натуры.

Наконец, еще одно вольное допущение, благодаря которому все творчество художника приобретает специ-

фическую и, на мой взгляд, далекую от истины окраску: "Мне думается, что Мусоргский, подобно Гоголю и Гойе, в творческом процессе созидания своих героев нередко объективировал в их душу свою двуликость и свои недостатки: грубоватость, гордость, цинизм, вульгарность и склонность к мучительству, хотя эти недостатки, особенно последний, таились в его душе на заднем плане, не в виде основных склонностей" (Лапшин, 1917; 89—90).

Кажется, сам дух эпохи располагал к выискиванию параллелей между творчеством и личностными свойствами творца, если и у художника Александра Бенуа мы находим такие строки (речь идет о сцене выхода Ивана Хованского в I акте "Хованщины"): «..., Вакханалия в стиле Рубенса“, безобразия и веселое безобразия — видно, сам Мусоргский понимал прелесть его, мог наслаждаться им, на себе испытывать упоение этой мразью; он познал в себе зверя, Хованского, и не в силах был расстаться с этой частицей своего существа, зная, что и она — одна из сверкающих граней его души»⁴.

Подобные суждения, достаточно типичные для того времени, порождены общим направлением русской художественной мысли первых десятилетий XX века: яростное отвержение утилитарно-материалистической трактовки целей и смысла искусства — наследия предшествующей эпохи побуждало, применительно к Мусоргскому, разрушить дошедший из XIX века образ "чистого" народника — реалиста — бытописателя. Истоки его творчества видятся теперь не во внешнем мире, не в окружающей жизни, — их ищут (столь же прямолинейно, столь же исключительно!) в душевном складе музыканта, в его характере. Отсюда — многие положения главы о Мусоргском в "Симфонических этюдах" Б. Асафьева, с показательным подзаголовком "Опыт переоценки значения его творчества". Достаточно привести лишь одно из многих подобных асафьевских суждений:

"От всей музыки Мусоргского идет стон, и стон этот простирается от колыбели до могилы... Но значило бы унижить Мусоргского (NB! — Г. Г.), если отнести его сто-

⁴ Бенуа Александр. Художественные письма. Постановка "Хованщины" //"Речь", 1911, № 317.

ны и вопли на счет жалоб *нищего* и обездоленного. Они обусловлены гораздо более глубоким — неизлечимым пессимизмом. Мусоргский, конечно, нищий, но нищий духом, человек с надломленной совестью. Его скорбь — скорбь из-за сознания какой-то общей, надо всем миром распростертой вины всех перед каждым и каждого за всех” (Асафьев, 1970; 212). В последующих работах позиция ученого меняется по некоторым моментам на диаметрально противоположную, и мы к ней еще вернемся...

Учитывая таящиеся на данном пути мели и рифы, мы все же начнем с некоторых свойств характера Модеста Петровича. При всей общительности, готовности к контактам, охотном обсуждении художественных и житейских вопросов, его отличает крайняя несклонность раскрывать свой внутренний мир, делиться наиболее глубокими интимными переживаниями даже с близкими. Вспомним, к примеру, жестокий кризис 1873 года, приведший к обострению алкоголизма: умирает Гартман, срывается давно лелеемый план поездки в Германию, к Листу, чиновничья служба не дает возможности погрузиться в сочинение уже созревшей “Хованщины”, по-прежнему откладывается премьера “Бориса Годунова”. Но в оживленной летне-осенней переписке только один-единственный раз в письме к Стасову, наиболее близкому в те годы, вдруг прорывается вопль отчаяния: “О, как я измучен, *généralissime!*” — прорывается неожиданно, вне всякой связи с предыдущим и последующим⁵.

Столь же загадочно “темны” для нас его взаимоотношения с женщинами. Из нескольких, оброненных в письмах сравнений вырисовывается определенный женский тип: “Если сильная, пылкая и любимая женщина сжимает крепко в своих объятиях любимого ею человека, то хотя и сознается насилие, но из объятий не хочется вырваться” (Письма, 1984; 137). Художник, воздействуя на людей силою своего искусства, “должен повелеть с любовью”, как повелевает женщина (Письма, 1984; 184). Однако совершенно неизвестными остаются формы от-

⁵ Достаточно сравнить эпистолярный Мусоргского и Чайковского с его столь частой обнажаемостью внутренней “жизни души”, особенно в критические моменты.

ношений с женщинами и даже испытываемые чувства. И не только к Марии Васильевне Шиловой, певице-любительнице, выступавшей в светских салонах, — в ее имени Глебово гостил Мусоргский и, по воспоминаниям В. Стасова, был увлечен ею в молодые годы. Но и к Надежде Петровне Опочининой, женщине на 18 лет старше Модеста Петровича, чувство к которой было, бесспорно, сильным, длительным и как-то, по-видимому, менялось. Судить, однако, мы можем лишь по косвенным свидетельствам: в 1859 году посвящение наивно-подражательного, но в замысле пылкого "страстного экспромта" ("Impromptu passioné"); в 1866 году посвящение романса на гейневский текст "Хотел бы в единое слово..."⁶, музыка которого исполнена светлого умиротворения, а в автографе — многозначительные, хранящие какую-то тайну, пометки: "2-й час ночи", "В память ее суда надо мной"; наконец, в 1874 году, году смерти Надежды Петровны, — "Надгробное письмо", неоконченный вокальный набросок на собственные слова, посвященный "Н. П. О...чи...ой", в тексте которого — горькие сожаления о непознанной людьми богатой натуре, "пытливом уме", о материнском участии... И никогда ни одного слова в беседах или письмах!

Возникает параллель с Достоевским, на особенности характера которого указал один из его биографов, Марк Слоним. Он писал: «Мы знаем интимнейшие подробности о жизни Толстого, — самого объективного, эпического русского писателя, и все творчество его, от „Детства и отрочества“ до „Воскресенья“ — одна огромная исповедь. А Достоевский, художник глубоко субъективный, превращавший свои романы в захлебывающийся патетический монолог, потаенные стороны своего существования отразил в них неполно, косвенно и неохотно и не оставил почти никаких автобиографических произведений. Он вообще был очень сдержан и немногословен, когда дело касалось его личных, особенно любовных чувств, и, за редкими исключениями, избегал признаний даже в письмах к любимым»⁶.

⁶ Слоним Марк. Три любви Достоевского. Нью-Йорк, 1953 (перепечатка — М., 1991. С. 8).

Не станем слишком буквально понимать утверждение о почти полном отсутствии автобиографических мотивов в произведениях Достоевского: и отдельные события собственной жизни, и испытываемые в связи с ними чувства отразились в творчестве, что констатируют другие биографы, — впрочем, подтверждая присущую писателю скрытность и замкнутость натуры. Оставим также в стороне до поры до времени категории "объективно-эпический" и "субъективный" — их все же недостаточно, чтобы схватить суть поэтической манеры сколько-нибудь значительного художника.

Вернемся к Мусоргскому и продолжим параллель с Достоевским. Сочинения композитора свидетельствуют: автобиографические мотивы легче обнаружить в ранних и притом не самых удачных вещах, в зрелый период они проявляются крайне редко и весьма специфично. Так, в память горячо любимой матери, через месяц после ее кончины Мусоргский набрасывает весьма слабые фортепианные пьесы "Из воспоминаний детства" (вторая осталась незаконченной), а во время предсмертной болезни матери сочиняет романс "Молитва", где обращение к лермонтовскому стихотворению и его трактовка, по всей видимости, связаны с желанием уберечь, защитить, умолить, желанием, все же не породившим личностный тон музыкального высказывания.

В посвященном Опочининой романсе "Ночь" композитор, уже закончив сочинение, повинувшись властной силе своего дара, вновь обращается к пушкинскому тексту и радикально перерабатывает его — для большего соответствия духу собственной музыки, далекой от чисто лирического самовыражения (достаточно сравнить романс Мусоргского с известным романсом Рубинштейна на те же слова). Художественная цель вполне оправдывает в его собственных глазах "варварское разрушение" пушкинского текста, чего ему через несколько лет не смогут простить критики "Бориса Годунова". А смысл переделок метко уловлен биографом: «Если стихотворение Пушкина могло бы быть озаглавлено „Поэт“, ...то романс Мусоргского можно назвать „Она“» (Шлифштейн, 1975; 55).

Еще один случай — творческий отклик на смерть друга, реализовавшийся у Мусоргского в "Картинках с выставки", а у Чайковского в Трио "Памяти великого художника". И в том, и в другом произведении — при всем их несходстве, — видимо, запечатлено авторское отношение к умершему, присутствует своеобразный "авторский голос". Однако разительно противоположны творческие методы. Решение Чайковского можно было бы назвать естественно ожидаемым: печально никнущая главная тема первой части возвращается в патетических рыданиях финальной коды.

У Мусоргского все зашифрованнее: "Прогулка", в которой сам композитор усматривал нечто автопортретное и где могли, казалось бы, раскрыться авторские чувства, сохраняет размеренную ровность тона — даже в проникновенно-певучем минорном (d-moll) варианте. И лишь однажды, словно прорываясь сквозь окаменевшие аккордовые глыбы "Катакомб", звучит краткая, исполненная острой боли попевка — вдруг на миг раскрывается что-то глубоко затаенное. А в последующей пьесе "С мертвыми на мертвом языке" общая фантастическая призрачность звуковой атмосферы и манящие вдаль заключительные "аккорды прощания" допускают почти мистическое толкование: переход за грань земного и соприкосновение с душой усопшего друга...

Даже из сказанного — если не касаться иных произведений, иных фактов — вырисовывается фундаментальное свойство таланта, которое давно и справедливо было определено как объективность: основной материал для творчества художник находит прежде всего в окружающей жизни, а не в собственной душе⁷. Сам композитор говорит об этом достаточно категорично: "Штука проста: художник не может убежать из внешнего мира, и даже в оттенках субъективного творчества отражаются впечатления внешнего мира" (Письма, 1984; 209).

⁷ Вероятно, понимание творческого метода композитора как объективного складывается в начале нынешнего века. См. в упоминавшемся выпуске "Музыкального современника", посвященного Мусоргскому, статьи И. Лапшина и А. Римского-Корсакова.

Ясно также, что объективность лишь одна из категорий, которыми может быть определен творческий метод. Среди современников композитора мы причисляем к объективным творцам столь отличных от Мусоргского Римского-Корсакова и Бородина и вообще кучкистов как художественное направление, — не случайно укоренилось противопоставление их метода методу Чайковского. Объективен был Глинка, а из зарубежных композиторов Россини и Верди, в значительной мере Бизе и отчасти Брамс.

Видимо, существенную роль играет тот обобщающий образ мира, который складывается у художника: открывается ли ему в пестрой и противоречивой картине конечная гармония мира — как у Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, либо его мировосприятие дисгармонично — как у Мусоргского. В этом последнем случае художнический кругозор как бы инаправлен, сдвинут, и мастеру доступнее сложные характеры и судьбы, мучительно-неразрешимые конфликты, людское горе, боль и страдание, персонажи не только полнокровные и могучие, но также жалкие и странные (хотя созданный им мир далеко не исчерпывается перечисленным).

Своеобразие объективного метода Мусоргского — в высочайшей степени соучастия автора в отображаемом, в такой мере сопереживания своим героям (причем сопереживания не только любовному чувству), которая решительно отдаляет Мусоргского от сотоварищей по направлению, от Глинки и, вероятно, от иных объективных творцов XIX века.

А отсюда — повышенная экспрессивность многих образов композитора, сравнимая по силе с экспрессией музыки великого лирика и "субъективиста", его современника и антипода Чайковского.

И вновь возникает параллель Мусоргский — Достоевский. Сострадание — один из главнейших мотивов творчества писателя, устами своего любимого героя, князя Мышкина, провозгласившего: "Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества". Вспомним также пронзительные слова, сказанные на похоронах Некрасова (нельзя не

услышать в них неосознанно автобиографическую ноту): "Это было раненое сердце, раз на всю жизнь, и незакрывающаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает". Неотразимая сила горячего, временами накаленного тона повествования у Достоевского также вряд ли нуждается в подтверждениях. И все же приведем один, выделяемый Леонидом Гроссманом, пример — по мощи воздействия он справедливо сопоставляется биографом с трагическими сценами Шекспира. Речь идет об описании поминок по Мармеладову из "Преступления и наказания", о сцене внезапно вспыхнувшего скандала, закончившегося смертью вдовы (я, естественно могу, привести лишь несколько строк): "Плач бедной, чахоточной, сиротливой Катерины Ивановны произвел, казалось, сильный эффект на публику. Тут было столько жалкого, столько страдающего в этом искривленном болью, высохшем чахоточном лице, в этих иссохших, запекшихся кровью губах, в этом хрипло кричащем голосе, в этом плаче навзрыд, подобном детскому плачу, в этой доверчивой, детской и вместе с тем отчаянной мольбе защитить, что, казалось, все пожалели несчастную".

Вероятно, если бы был возможен адекватный перевод музыки в слова, то именно таким тоном должны были бы быть "пересказаны" многие страницы, созданные Мусоргским!

Дополнительным штрихом к характеристике объективного метода Мусоргского могут служить его собственные высказывания о другом объективном художнике, Бородине (здесь привычное определение "эпик" также недостаточно). В книге шла речь о сохранившихся дольше, чем с другими кучкистами, теплых дружеских отношениях, о высокой оценке симфоний, многого в "Князе Игоре". Однако нечто существенное в методе Бородина Мусоргский не принимал. Так, после знакомства с фрагментами бородинской оперы Модест Петрович писал Голенищеву-Кутузову: «В амальгаме, очень симпатичной, драматического творчества Бородина сидит лекция: ты, как художник, ее почувешь мигом... Бородин приказывает своим героям резюмировать из столкновения фактов,

случайностей — как хочешь, все равно. При всей симпатичности сочинения — слушателю нет вывода, а одно есть: „Подходите, господа, вы смотрите на зверя“ и проч.» (Письма, 1984; 210).

”Вывод”, которого не хватает Мусоргскому, может быть обозначен как эмоциональная открытость авторского участия в изображаемом: степень отстранения, дистанцирования Бородина от своих героев Модестъ Петровича явно не устраивала. Именно в таком ключе расшифровывается многозначительная, но загадочная фраза в уже цитированном письме к Л. Шестаковой, где предаются анафеме ”отступники от правды” Кюи и Корсаков: ”...Сдается, Бородин не выдаст: поздно и незачем. О, если бы Бородин озлиться мог!” (Письма, 1984; 225). ”Озлиться” в контексте всего сказанного означает — взволноваться, закипеть, выйти из себя — в музыке, разумеется!

Сфера преимущественных художественных интересов, отбор явлений внешнего и внутреннего мира теснейшим образом взаимосвязаны с творческим методом. Мусоргский здесь весьма ”прозрачен”, его интересует почти исключительно человек — и отдельная личность и толпа, масса. Природа как объект самостоятельного художественного воссоздания занимает в его творчестве весьма небольшое и, как правило, подчиненное главной задаче место: оркестровое вступление к V действию ”Хованщины” (”Сосновый бор. Скит. Лунная ночь” — сумрачно-тоскливая прелюдия к трагическому финалу), отдельные ”воздушные” блики в ”Рассвете на Москве-реке”, краткие эпизоды в циклах ”Без солнца” и ”Песни и пляски смерти”. Очевидным антиподом Мусоргскому в этом смысле является Римский-Корсаков, но также в какой-то мере и Бородин, и Балакирев, и Глинка.

В одном из первых писем к Голенищеву-Кутузову, отличающихся некоторой экстравагантностью слога и в то же время яркой образностью, есть примечательные строки. Мусоргский уверен в единомыслии, точнее, в

единомировосприятии с адресатом письма, а потому — как бы от имени двоих — провозглашает своеобразное кредо художника-антропоцентриста (удачное определение принадлежит, как мы знаем, А. Римскому-Корсакову): "Кто в шепоте робком природы иль в грозном ее ополченье человека чует; кто в дремлющей зыби морской иль в рокоте зыбком пучины человека чует; кто в теплом закате, сквозь дымку туманную, в строптивой побежке последнее облачко розовой ризкой одетое зрит и мерещится: то юность летучая, миг счастья пролетного, а там бесшабашная ночь непроглядная, и скорбь, и смятение, — тому не нужно ехать на Кавказ"⁸ (Письма, 1984; 149). Высказываний подобного рода у композитора немало.

В человеке Мусоргского, как и Достоевского, более всего интересуют различные эмоционально-психологические состояния и взаимопереходы, причем не только явные, обнаженные, но и едва заметные, не только давно запечатленные в искусстве, но и пока еще ему недоступные. В многократно цитировавшемся высказывании он так определяет свою заветную цель: "Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника". Именно подобная сознательная установка (приведенное высказывание не единично) и обусловила широко известный психологизм искусства Мусоргского. А неизбежным следствием было столь же широко известная потребность в обновлении.

Объективным материалом для наблюдения композитору служили, по его собственным словам, "наружные проявления мысли и чувства" — прежде всего речь, но также жесты, походка, осанка, корочка, внешний облик человека. Мусоргский обладал поразительным, быть может уникальным среди музыкантов, характеристическим даром, его искусству присуща "зримая интонационность", по меткому выражению В. Бобровского. А отсюда

⁸ Голенищеву-Кутузову была предложена служба на Кавказе, от которой он отказался. Приведенный фрагмент лишний раз свидетельствует об острой наблюдательности и восприимчивости к природе Мусоргского-человека.

и обилие *персонажей* не только в вокальных, но и в инструментальных сочинениях.

Внешнее, "наружное", каким бы живописующим, почти наглядным оно ни казалось, всегда ведет у Мусоргского к внутреннему, психологическому. Вспомним первое, наиболее развернутое изложение темы Ивана Хованского при его появлении на сцене (пример 112). Самоуверенная осанка, неторопливая поступь, властные удары (взмахи руки? кряжеского посоха?) — все это штрихи в характеристике чванливого и тупого самодура, упоенного собственным величием. В "Двух евреев" из "Картинок с выставки" в основе пьесы — диалог, речи персонажей. Но столь же отчетливо запечатлены и властные, размашистые жесты "Самуила Гольденберга", и полусогнутый силуэт "Шмуэле", а за ними — контраст характеров и даже судеб.

И еще один пример — краткое оркестровое вступление к финалу "Бориса Годунова", сцене под Кромами. Яростно повторяющиеся пассажи струнных в высоком регистре образуют взвинченный остигатный фон, на котором звучат грозно "ревушие" аккорды меди — они падают словно бы "не туда", вразброд, почти разрушая установившуюся тональную настройку. Музыка не только живописует "врывающуюся" (ремарка автора) через несколько мгновений толпу, но и поразительно раскрывает ее состояние — необузданная, не ведающая границ и преград, чувствующая свою силу стихия⁹.

Мусоргский-психолог открывает многое, до него неведомое в трактовке хора. Это и неудивительно — вспомним вполне осознанную тягу к постижению "природы человеческих масс", как и отдельной личности. Здесь необходимо краткое отступление.

"Народничество" кучкистов, — если понимать его не в качестве сколько-нибудь четкой идейно-политической программы (которая, разумеется, отсутствовала), но широкого спектра эстетических влечений, — дало мощные плоды, однако не являлось величиной постоянной. У каждого из членов содружества под воздействием слож-

⁹ Анализ оркестрового вступления и его редакторской переработки Римским-Корсаковым см.: Цуккерман, 1975; 31—33.

ного комплекса внешних и внутренних причин возникают и иные художественные цели. И, как следствие, эволюция, которая вела Римского-Корсакова от "Псковитянки" и музыкальной картины "Садко" к "Царской невесте", а далее к "Кашею Бессмертному" и "Золотому петушку", или же Бородина — от "Спящей княжны" и Первой симфонии к романсу "Для берегов отчизны дальней", к квартетным лирическим шедеврам.

Мусоргский в этом плане — наиболее последовательный кучкист; достаточно упомянуть о том, что у него единственного народные персонажи становятся героями камерных вокальных произведений. Разумеется, и в его творчестве происходит эволюция: снижается степень социальной заостренности сюжетов и образов, возрастает удельный вес единичного, особого, личного (так, вокальные циклы "Без солнца", "Песни и пляски смерти" вряд ли были бы возможны в 60-е годы, в эпоху "Бориса Годунова" и "Сиротки"). Однако народная масса, живая толпа людей — постоянный объект художественных интересов композитора. В этом убеждают кроме известных произведений и неосуществленные оперные проекты: в период между "Борисом Годуновым" и "Хованщиной", по словам автора, "задумана комическая опера на сюжет Гоголя. Задуманное послужило началом народной исторической музыкальной драмы с участием приволжской казачины" (Записка-перечень для Л. Шестаковой); после "Хованщины" — "Пугачевщина", в одной из сцен которой, по воспоминаниям В. Стасова, Пугачев должен был явиться окруженный "целой толпой дикой разнузданной вольницы" (в 1877 году пометка возле записанной "киргизской" песни — «для последней оперы „Пугачевщина“»).

Хоровая масса в операх Мусоргского легко и мгновенно членится на группы, вступающие в беседу либо спор, чтобы вскоре вновь объединиться в общем звучании. Подчеркнем, что речь не идет об изначальном сюжетно-драматургическом противопоставлении хоровых "действующих лиц", — нет, композитор наблюдает "жизнь" большого скопления людей и улавливает то, что до него было неведомо искусству. Он не использует ими-

традиционно-полифонические приемы расчленения хора, укоренившиеся еще в пассионах и мессах эпохи барокко и сохранившиеся — в виде свободных имитационных переключек — вплоть до наших дней. Его средство — хоровой речитатив, свободный от каких-либо формальных рамок, где повествовательные фразы чередуются с репликами и возгласами. Возникает особого рода *хоровой диалог*.

Такова, например, сцена в боярской думе, где чинная диктовка указа против Самозванца вдруг перебивается возгласом сомневающихся: "Стой, бояре!". Или же начало сцены у собора Василия Блаженного: в беседе о том, что происходило в храме, противопоставлены вопрошающие и повествующие; эмоции толпы разгораются, и вот она уже едина в радостном предвкушении побед "истинного" царевича, но голоса осторожных стариков, напоминающих о "Борисовых застенках", круто гасят возбуждение (Мусоргский специально расширяет пушкинский текст).

Из толпы периодически выделяются отдельные персонажи. Однако это и не традиционные корифеи и не запевалы хора, — они лишь на короткое время привлекают внимание, чтобы затем полностью раствориться в общей массе. Композитор, подобно кинорежиссеру, как бы пользуется крупным планом, чтобы высветить на мгновение облик *одного из многих*, — и это еще один способ показать суть коллективного героя. Примерами могут служить простоватый, растяпистый Митюха в "Борисе Годунове", беспечный и лихой стрелец Кузька в "Хованщине". В начальной сцене Пролога этот прием помогает создать драматургически важный смысловой контрапункт: дружное, согласное хоровое "выть" — "всенародная" мольба, обращенная к Борису, чередуется с разноголосицей, с дробным хоровым полилогом — перебранкой, взаимными насмешками. В результате становится ясным абсолютное равнодушие участников к сути разыгрываемого из-под палки действия (Мусоргский вводит фигуру Пристава с дубинкой, гениально заостряя пушкинскую сцену выборов царя; уж не пророчит ли он то "публичное единодушие под пристальным наблюдени-

ем”, которое столетием позже в его стране войдет в привычный обиход?..).

Особенно значительны достижения Мусоргского-психолога в запечатлении не только различных состояний народной массы, но и — что было новым! — внутренних движений и эмоциональных переходов. Таков, скажем, процесс самовозбуждения толпы, подобный стремительно разгорающемуся костру, — примером может служить хотя бы знаменитый хор “Хлеба”: от смиренной просьбы к гневному требованию. Или же динамика резких смен, представленная в “Хованщине”: во второй — “стрелецкой” и хоровой — части III действия. Композитор рисует замкнутый мир, уверенный в своей силе, в своем праве на непрерывную и бесшабашную гульбу. Внезапный перелом (появление Подьячего с его провокационным рассказом) — мгновение колебаний, недоверия — вопль ужаса. И состояние толпы меняется на диаметрально противоположное. Опорные музыкальные точки (и художественные вершины!) — великолепная в своей неукротимой и грозно-лихой мощи хоровая песня “Ах, не было печали” и хоровая жалоба “Батя, батя, выйди к нам!”, исполненная проникновенной и сдержанной скорби, своего рода “русское ламенто”.

Сегодня общепризнано, что в галерее “портретов” толпы — и, разумеется, отдельных героев — Мусоргскому удалось схватить определенные черты русского национального типа, национального характера. Истина эта открывалась уже в первые десятилетия нынешнего века, хотя добывалась она в ожесточенных спорах с иными взглядами. Так, А. Римский-Корсаков, полемизируя с литературным критиком Н. Страховым в его нападках на “Бориса Годунова” еще в 70-е годы (приводились в III главе нашей книги), утверждал: «Народность Мусоргского — в глубоко-русской, жизненно-правдивой психологии народной души... Вопиющей неправдой звучат слова, будто Мусоргский дальше грубого, пьяного, угнетенного и озлобленного народа не идет. Нужно вовсе не чувствовать музыки „Бориса”, чтобы так проглядеть основную черту этого народа — его силу жизни. Жизнерадостность, юмор, веселье, размах и, среди всего этого, ясновидящее

самопознание смиренной души (юродивый) — вот что делает народные сцены в „Борисе“ одним из ярчайших памятников национального искусства»¹⁰ (Римский-Корсаков, 1917; 137).

Особо выделим такую национальную черту, как стихийность — быструю эмоциональную воспламеняемость, а далее всепоглощенность охватившей страстью, ломающей все привычные рамки и нормы, потребность дойти до крайнего рубежа. Не случайно в целостном художественном мире композитора (если, вспомнив о самоценном смысле музыкального образа, мы выйдем за пределы „человеческих“ тем и сюжетов) стихийное начало выражено с невиданной экспрессией и размахом.

Сходные черты национального характера воплощает Достоевский в бессмертных образах Дмитрия Карамазова, Настасьи Филипповны, Парфена Рогожина.

Еще один штрих в трактовку Мусоргским народа вносит гениальная „Колыбельная Еремушки“ (см. главу IV). Сравнивая некрасовское стихотворение с песней, убеждаешься: позиции двух художников, казалось бы, равновеликих в понимании народа и в сострадании ему, отнюдь не совпадают. Для Некрасова в народе есть черты ненавистные (холопство, забитость, покорность), и он их гневно осуждает. Мусоргский приемлет и такую Русь — он никого и ни в чем не укоряет, никого не учит.

Психология личности привлекает Мусоргского ничуть не меньше, чем психология массы, толпы. В литературе о композиторе об этом говорится много верного и интересного (особо отметим вклад Б. Асафьева, многократно — хотя с весьма разных идейно-художественных позиций — возвращавшегося к психологической доминанте творчества художника). Поэтому, суммируя сказанное на страницах книги, кратко выделим лишь некоторые положения.

¹⁰ И рядом с этой характеристикой в том же издании публикуется следующее утверждение И. Лапшина: „При изображении народных масс у него (Мусоргского) преобладают картины жестокости, грубости, пьянства и глупости. Его темный темперамент побуждает его направлять внимание преимущественно на эту сторону“ (там же; 96). Значит, давний приговор Страхова еще оставался жив, хотя теперь опирался на иные основания!

С непривычной для музыки глубиной раскрыт внутренний мир ребенка в вокальном цикле "Детская". Композитор запечатлевает своего героя в разные моменты, но неизменно в ситуации активного общения, хотя партнер, собеседник большей частью и не "материализован". Отсюда живость и непосредственность речи, ее эмоциональная направленность (желание убедить, упротить, убаюкать, пожаловаться), и за всем этим рельефно вырисовываются черты детского характера.

В творческом наследии Мусоргского "Детская" — оазис света и счастья, причем "земного", не иллюзорного счастья; возникающие сиюминутные огорчения и тревоги никак не колеблют общей атмосферы. Можно сказать больше: счастье детства — один из полюсов выстраиваемой композитором эстетической системы. К тому же "Детская" помогает высветить связь между глубинными стремлениями человека и особенностями художественного мира творца, что у мастера объективного склада далеко не самоочевидно. Место действия в цикле — семья, родительский дом, усадьба (антиподом выступает улица, где носится орава бесцеремонных сорванцов, где плачет голодный сиротка). Но ведь именно в тепле семейного очага, в порождаемом ощущении надежной опоры так остро нуждается Мусоргский в 70-е годы. И потому, снимая квартиру для совместного проживания с близкими друзьями (Римским-Корсаковым, затем Голенищевым-Кутузовым), он тщетно пытается вернуть утраченное, память о котором жива в воспоминаниях о собственном детстве...¹¹

Проведенная параллель между "Детской" Мусоргского и толстовским "Детством" намечает сравнительно редкие точки схождения между двумя гениальными современниками. Понятия "семья" и "помещичья усадьба" весьма многое значили для Толстого-человека и, конечно, Толстого-писателя — достаточно вспомнить столь любимых им Наташу Ростову и Константина Левина.

¹¹ Не случайно в более ранних письмах композитор неоднократно упоминает о своей изнеженности, привычке к довольству, аттестуя себя "баловнем".

И еще одно открытие Мусоргского-психолога — музыкальное запечатление пограничных, переходных состояний: от реальности к таинству колдовства или в мир мечты (Гадание Марфы, романсы "По-над Доном сад цветет", "Окончен праздный шумный день"), от жизни к смерти ("Песни и пляски...", смерть Бориса), от нормы к безумию (кошмары Бориса). В этих образах с особой рельефностью обнаруживается новаторство композитора. И оставшиеся малозамеченными новые способы расчленения музыкальной ткани ("По-над Доном"), необычная ритмическая фигура, сложно претворяющая фольклорные импульсы (Гадание Марфы), и знаменитые остро диссонирующие созвучия-кластеры, целотоновые разбегающиеся "цепочки наваждения" (кошмары Бориса).

Тезис о реализме как определяющем свойстве искусства Мусоргского являлся для отечественной литературы о музыке до недавнего времени непререкаемой аксиомой. Более того, с творчеством композитора прежде всего и ассоциировалось понятие "реализм в музыке". Сегодня подвергается сомнению правомерность самого понятия применительно к музыкальному искусству. Кроме того, становится ясным, что не весь художественный мир Мусоргского строится на "отражении реальностей", — какие-то грани его выступают в качестве антитезы "правде жизни", что дает основание говорить, скорее, о романтических чертах. Попробуем спокойно и трезво разобраться в этой проблеме.

Многие высказывания Мусоргского (отвлечемся пока от произведений) обычно использовались в качестве доказательств реалистичности его метода. Таково неоднократно провозглашаемое им стремление конкретно, предметно определить стоящие перед художником высокие цели — и порицание собратьев-музыкантов, предпочитающих, в отличие от живописцев, говорить о технике своего ремесла. Или же осуждение поклонников "безусловной музыкальной красоты", в увлечении которой он видит ребячество, недостаточную зрелость.

Словесные декларации композитора порою несут на себе явственный отпечаток эпохи, отпечаток художественной идеологии Чернышевского и Добролюбова. Напомним общеизвестное. Возникшая в ситуации ожесточенной борьбы против крепостничества, за радикальное реформирование страны, идеология эта противопоставляла столь разные категории, как искусство и жизнь, отдавая эстетическое предпочтение жизни; она требовала "проверки" произведения искусства на истинность отображения происходящих в обществе процессов и страстно желала воздействия искусства на направление умов, а потому была враждебна идее "чистого", свободного от тенденции искусства¹².

Некоторые суждения Мусоргского звучат прямым отголоском читанного когда-то в журнале "Современник" (Модест Петрович хорошо знал публикации журнала, во всяком случае в первой половине 60-х годов, как было показано в главе II). Сравним, к примеру, высказывания Добролюбова и Мусоргского.

Добролюбов: "Как только литература перестает быть праздною забавою, вопросы о красотах слога, о трудных рифмах, о звукоподражательных фразах и т. п. становятся на второй план: общее внимание привлекается содержанием того, что пишется, а не внешнею формою"¹³.

Мусоргский: "Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель" (Письма и документы, 1932; 424). "Отчего, ...когда я слушаю нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью — технику и музыкальные вокабулы?"

Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недоросли?" (Письма, 1984; 131).

Но иные высказывания композитора обнаруживают такую степень внимания к эстетической, художественной стороне творчества, которая приличествовала бы, скорее,

¹² Результаты воздействия этой художественной идеологии на искусство, на общественное сознание, на самую судьбу страны — особая тема, служившая предметом полемики целого ряда поколений публицистов, философов, политиков. Заметим лишь, что само стремление увидеть в искусстве *средство* для достижения определенной цели — сколь благородной и возвышенной она ни казалась — таило в себе грозную, гибельную для искусства опасность, в полной мере обнажившуюся лишь в советское время.

¹³ Русская сатира екатерининского времени // Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 313.

антагонистам "современнического" лагеря начала 60-х годов¹⁴. Так, в эпоху "Женитьбы", формулируя в одном из писем, казалось бы, чисто содержательные задачи, он специально оговаривает (обратим внимание на "но", подчеркнутое трижды и с примечанием "Читай: значит"): "...Звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной" (Письма, 1984; 87). И даже пресловутая техника становится нередко предметом обсуждения, когда речь идет о практических вопросах сочинительства — начиная от роли тонального контраста (в связи с "Антаром" Римского-Корсакова), от пятичетвертного ритма "Савишны" и кончая идеей хорового унисона с широким внутрислоговым распевом для изложения духовного напева (финал "Хованщины").

Выйдем теперь за рамки словесных деклараций и окинем взглядом все грани творчества. Мы должны будем констатировать бесспорное влияние идей 60-х годов, выразившееся прежде всего в исключительном — для музыки XIX века — внимании к народной массе, в более явном, чем у других музыкантов, сочувствии социально обездоленным. И в то же время признаем: творчество Мусоргского не укладывается в рамки идей шестидесятников. Суть в том, что отдельные суждения художника — как бы категорично они ни звучали — еще не охватывают его эстетики. И тем более недостаточны для определения творческого метода.

Если под реализмом понимать максимально конкретное, точное (для данного вида искусства) и в то же время глубокое запечатление человека и внешнего мира, то *реалистическая* составляющая бесспорно присутствует в методе Мусоргского. Человек для него — не просто "человек вообще", а определенный тип, отличающийся конкретными социальными приметами. Давно выявлены и описаны сферы, в которых обнаруживается реалистиче-

¹⁴ Литературные критики "современнического" толка не упускают из виду "внешнюю форму", если воспользоваться выражением Добролюбова, но говорят о ней большей частью попутно, в первую очередь заботясь о "жизненной правде".

ская тенденция. Это, во-первых, психологический реализм в раскрытии внутреннего мира индивидуальности и толпы; во-вторых, характеристичность деталей, порою мимолетный штрих, изобразительный, но и экспрессивный, сообщающий жизненную достоверность воссоздаваемой картине, а то и неожиданный смысловой поворот (от "аккордов пространства и заброшенности", обрамляющих "Трепак", пронзительно-победного вскрика "обретающих голос" в окончании "Балета невылупившихся птенцов" до вопросительно-неуверенной интонации в завершающем баюканье "Колыбельной Еремушки"). Эта последняя особенность метода Мусоргского — точность характеристических штрихов, — выделяющая его среди музыкантов XIX века, позволяет провести еще одну параллель с русской реалистической прозой, с творениями Гоголя, Толстого, Достоевского.

Известный немецкий музыковед К. Дальхауз, касаясь оперного реализма Мусоргского, справедливо указал на необходимость композиционно-технической расшифровки, разъяснения понятия "реализм" для того, чтобы оно не оставалось лишь эстетической программой, художественной декларацией (Dahlhaus, 1983). В качестве одного из примеров такой расшифровки ученый сослался на технику "музыкальной прозы", освоенную в "Женитьбе", технику, разрушающую автоматизм восприятия однотипных, связанных со стихотворным размером, построений.

Композиционно-техническую расшифровку реализма Мусоргского можно продолжить, проанализировав его отношение к музыкальной форме. В одном из писем он заявляет: "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" (Письма, 1984; 209).

Мысль о возможности художественного произведения "в формах самой жизни" бесспорно несет на себе отпечаток эстетических постулатов Чернышевского, провозгласившего: "...Действительность не только живет, но и совершеннее фантазии", "...Создания искусства ниже прекрасного в действительности". К тому же Мусоргский

неоднократно объявлял о своем полном неприятии установленных, освященных традицией форм и схем.

И все же что здесь перед нами — эстетическая декларация о стремлениях (“заманчиво, но редкостно...”) ? Или уже осуществленная, вылившаяся в конкретные методы и приемы, программа действий (приведенная выше цитата датируется 1875 годом)?

Сделаем небольшое отступление. Одна из давних, казалось бы незыблемых и универсальных норм музыкального “строительства”, музыкального оформления — прочность и безусловность окончания произведения (музыкальная культура XX века, и академическая, и массовая, продемонстрировали относительность и этой нормы). Заключительная часть, заключительный раздел приносят развязку конфликта в сценических жанрах, подводят итог предшествующему развитию, наконец, информируют слушателя о завершении произведения. Для решения этих содержательных задач постепенно сложился целый комплекс выразительных приемов, среди которых — многозвучие сливающихся голосов солистов и хора, многократное утверждение незыблемости заключительной тонической гармонии, масштабное соответствие заключительного раздела общей протяженности вещи. Возникают специфические жанры апофеоза, эпилога в вокально-симфонической музыке, оперного и симфонического финала, наконец, коды, как самостоятельного раздела формы.

Мусоргский идет вразрез с этой традицией. Он не склонен ставить в конце окончательную “точку”, предпочитая во многих случаях многоточие¹⁵.

Отсюда — удивительная тяга к “тихим” финалам. Вспомним сцену смерти Бориса и заключительное замирание (авторская ремарка “Мертвое молчание”) в финале первой редакции оперы; песню-плач Юродивого, завершающую сцену под Кромами во второй редакции; по всей видимости, “тихим” должно было быть и окончание “Хованщины”. Ту же особенность мы наблюдаем и в финалах большинства картин “Бориса Годунова”, в двух

¹⁵ Антиподом Мусоргскому среди современников был Бородин с его культом длительных кодовых “прощаний”.

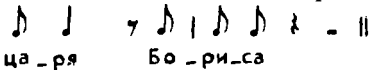

из четырех законченных действий "Хованщины", в двух из четырех картин "Саламбо", в вокальном цикле "Без солнца", в хоре "Иисус Навин".

В "тихом" финале композитор нередко уводит своих персонажей со сцены — либо в небытие, либо, чаще, в неизвестность, и это усиливает ощущение недосказанности, недовершенности. В этом смысле характерна концовка второй редакции "Бориса Годунова": только что бурлившая народная толпа уходит за Самозванцем, а с нею Варлаам и Мисаил, иезуиты, боярин Хрущев, — что их ждет? что будет дальше? Сходны концовки 1-й картины Пролога, сцен в келье, в корчме, у Василия Блаженного из "Бориса Годунова", I акта "Хованщины", сцены в капище Молоха из "Саламбо". "Сцена пустеет" — наиболее употребительная авторская ремарка.

Может возникнуть вопрос: так ли уж уникальны "тихие" финалы в музыке XIX века? Думается, что это явление второй половины столетия, когда активизируется процесс размывания классицистских норм. "Тихих" финалов немного, но отыскать их можно: например, в симфонической картине "Садко" и в опере "Вильям Ратклиф" Кюи, в "Пиковой даме" и в Шестой симфонии Чайковского. Но своеобразие финалов и концовок у Мусоргского не ограничивается лишь сюжетно-драматургической стороной, — оно зиждется, кроме того, на чисто музыкальном фундаменте. Семантику использованных приемов можно было бы определить как "неокончателность" завершающего звена музыкальной формы. Наиболее часто в этих целях используются ладогармонические средства; вероятно, крайний случай здесь — окончание оперы на замирающей одноголосной фигурации (фаготы, чередующие VI и V ступени) во второй редакции "Бориса Годунова". Не случайно Стравинский, остро чувствующий манеру Мусоргского, завершает заключительный хор "Хованщины" в своей редакции одиноким, бесконечно тянущимся звуком (Вершинина, 1990).

В "промежуточных" финалах — действия, картины — тоникальность завершающего звена формы также подрывается, хотя, быть может, не столь радикально.

Таков, к примеру, финал I действия "Хованщины": гулкие удары низкого колокола образуют органнй пункт, чья самостоятельность подчеркнута тритоновой подсветкой-форшлагом (*fis—c*), однако для завершающего хора раскольников басовый тон представляет собой VI ступень фригийского лада. В иных случаях заключительная тоника появляется лишь в последний момент, метрически не уравнивающая предшествующую неустойчивую гармонию. Там же, где заключительная гармоническая устойчивость, казалось бы, бесспорна, свою лепту вносит ритм: ведущий мелодический голос обрывается на слабой

доле такта () — II действие в первой редакции;  — оркестровые басы — сцена в корчме.

Однако стремление заканчивать произведение "многоточием" вместо "точки" есть общая *стилевая* черта композитора. Она заметна уже в ранних произведениях (завершающий септаккорд VI ступени в "Песне старца", удививший в свое время Каратыгина) и простирается вплоть до упоминавшегося финала цикла "Без солнца" и романса "Видение". Кроме того, "неокончателъность окончания" как бы продлевается за пределы реального звучания с помощью излюбленной Мусоргским паузы, расширенной фермой ("Светик Савишна", "Сиротка", "Детская песенка", пьесы из цикла "Детская", "Над рекой" и т. д.). Очень красноречивы и о многом говорят восторги молодого Мусоргского-критика по поводу финала I акта серовской "Юдифи": "...Это какая-то торжественная затишь, так и не заканчивающаяся".

Мы вправе сделать вывод: "открытая форма", столь широко использовавшаяся в различных стилевых течениях XX века, зарождается в музыке предыдущего столетия, и у истоков ее стоит Мусоргский.

Что же касается содержательного истолкования стилевой особенности, о которой идет речь, то, на наш взгляд, здесь решается задача полнее, чем это было доступно музыкальному искусству прежде, — уловить *процессуальность* отображаемой жизни. Позиция композито-

ра, словесно им не сформулированная, допускает такую расшифровку (разумеется, гипотетическую): мир представляется художнику динамичной, изменчивой и непрерывно уходящей реальностью, и перенести на полотно увиденное событие, подсмотренную сцену, подслушанную речь целиком, от начала и до конца, невозможно: слишком многое произошло "до" и произойдет "после". Художник не "останавливает мгновенье", воссоздавая его по уже известным законам своего искусства, — как учила традиция, но высвечивает кадр из движущейся киноленты жизни (выражаясь современным языком). Этот кадр не разрывает движения: еще многое произойдет после внешнего, формального окончания произведения.

Новаторство Мусоргского психологически облегчалось отсутствием академически-консерваторской выучки, благодаря которой традиционные, общепринятые в данную эпоху композиционно-технические нормы усваиваются незаметно, "по ходу дела". Однако есть и другая сторона, не всегда учитываемая. Мусоргский великолепно знал современную музыку, а также музыку ближайших предшественников, композиторов XIX и, в значительной мере, XVIII веков. Его блестящие стилизации, в частности сатирические, — одно из подтверждений сказанному. Не забудем о том великом множестве произведений, которое он изучил на собраниях балакиревского кружка, в самостоятельных, домашних проигрываниях. Примем во внимание его гениальную одаренность, его феноменальную музыкальную память. Можно поэтому утверждать, что Мусоргскому в области техники было известно все, что должен был знать композитор его времени, и если возникала художественная необходимость — он обнаруживал эти познания.

Провозглашенная композитором свобода от всяческих догм вовсе не была равнозначна обету всегда и во всем быть разрушителем, новатором. Так, например, при всей своей нелюбви к кодам, создающим эффект окончательного завершения, он заканчивает сцену смерти Бориса выстроенной по всем правилам кодой (*Largo, Des-dur*), парадоксально перекликающейся с кодой финала "Пико-

вой дамы”: сходство и общей атмосферы тихого, просветленного прощания, и использованных приемов (тональность, тонический органнй пункт, полнозвучные аккорды заключительной каденции, угасающая вплоть до полного замирания динамика). Известно, что Мусоргский явно предпочитал подголосочный склад, различные виды гетерофонии имитационному изложению. Однако там, где это было ему нужно, он использует и двойной контрапункт октавы в развитии протяженной темы (“Гном” из “Картинок с выставки”), и бесконечный канон (хор “Расходилась, разгулялась”). Известно также, как неохотно композитор прибегал к точным повторам при строительстве музыкальной формы, предпочитая им варианты. Но в случае необходимости мог ввести буквальную репризу, повторив при этом (с минимальными изменениями) также и текст — в столь новаторском произведении, как “Светик Савишна”. И пример этот не единственный.

Наиболее смелые открытия Мусоргского в сфере музыкальной формы связаны со стремлением более точно, более непосредственно отразить вольно текущую речь, не связанную с регулярностью размера стихотворной строки. Отсюда — свободные нерепризные формы речитативных, речитативно-ариозных и песенных эпизодов, играющих важную роль в оперных и камерных вокальных сочинениях. Музыка гибко следует за текстом, фиксируя с помощью интонационно-высотных, ритмических и синтаксических изменений эмоционально-психологические нюансы речи. Что, однако, выступает организующим началом в этом, казалось бы, никак не регламентированном, прихотливом звуковом потоке? Как строится музыкальная форма?

В главе IV, посвященной зрелому камерному вокальному творчеству, важный для стиля принцип был определен как свободная рефренность. Свободная — и в смысле значимости рефрена в художественном целом, и в смысле его структурной оформленности и неизменности при повторениях. Мусоргский пользуется свободной рефренностью широко и исключительно разнообразно.

На одном полюсе в роли рефрена выступает краткая ритмоинтонация, завершающая речитативно или ариозно пропетую строку текста. Такова, к примеру, центральная часть монолога Пимена (цифры 3—7 клавира). Излюбленная композитором двузвучная и равнодлительная хореическая ритмоинтонация ($\downarrow \uparrow 7$, отмечена скобкой), повторяясь в конце фраз-строк, придает речи монаха певучую мерность, благородство тона, но и несет конструктивную функцию.

Недаром многих лет свидетелем Господь меня поставил:

Когда-нибудь монах трудолюбивый

Найдет мой труд усердный, безымянный...

Аналогично построено ариозо Марфы "Видно, ты не чуял, княже" из IV действия "Хованщины". Примыкает к такому типу и "Колыбельная Еремушки", оформленная в виде трехчастности с кратким рефреном.

На другом полюсе рефреном служит четко структурированная, иной раз достаточно протяженная тема, обычно вариантно изменяемая. Укажем на "Прогулку" из "Картинок с выставки", цементирующую десятичастную и построенную на резких контрастах сюиту. В данном случае рефрен, варьируясь, меняет свой характер, подводя к "эпизодам" — программным пьесам, а в конце сам превращается в такую пьесу, обретая особый, таинственно-мистический облик ("С мертвыми на мертвом языке"). В других случаях, наоборот, сохранение семантики рефренной темы существенно для художественного замысла, как, например, в "Колыбельной" из "Песен и плясок смерти", где в начальной фразе рефрена меняется текст и мелодия, но неизменно роковой остается концовка "Баюшки, баю, баю". Упомянем также рефренную тему "Тяжка десница грозного судии" во втором разделе монолога "Достиг я высшей власти" (вторая редакция) — ее можно было бы назвать темой вины Бориса; возвращения темы играют едва ли не решающую роль в создании атмосферы гнетущей подавленности и безысходности, предваряя концовку — нервный срыв.

Существует еще одна группа произведений, в которой рефрен зыбок, текуч, порою как бы собирается из отдельных элементов. Например, вокальные пьесы "С

няней” и ”На сон грядущий” из ”Детской”. В первой из них в роли рефрена выступают связные певучие фразы — они противостоят речитативной раздробленности; во второй пьесе рефрен — начальный для каждого построения однотокт, на котором звучит ”Господи, помилуй”, однако в нем меняется и гармония, и ритм, и даже текст. Еще один пример — скорбный монолог Досифея ”Здесь, на этом месте...” из V акта ”Хованщины”. В длительном, без повторений развертывании мысли скрепляющую роль играет сумрачно-нисходящий мелодический мотив, напоминающий фригийский оборот, но такой рефрен не выделен из контекста и интонационно изменчив (Головинский, 1994; 205—206). Наконец, романс ”Окончен праздный, шумный день” из цикла ”Без солнца”: здесь рефренность прежде всего смысловая, драматургическая — она связана с возвращениями к реальности из сферы воспоминаний-грез. Стабильная же рефренная тема отсутствует, ее заменяют неизменная тональная краска (C-dur) и отдельные, разрозненные, но повторяющиеся интонации и гармонии.

Таким образом, вряд ли можно говорить о единой рефренной форме у Мусоргского. Его цель — уловить свободное, не укладывающееся в заранее заданные рамки течение жизни, запечатлеть ничем не стесненную мысль и речь — воплощается разными путями. В том числе и с помощью рефренного принципа построения музыкальной формы.

Уже упоминалось вскользь, что реалистическая составляющая не исчерпывает собою творческий метод Мусоргского. Не менее бесспорны в методе и черты романтизма.

Можно указать на некоторые романтические особенности природы композитора, его эстетических убеждений: активный антитрадиционализм, бунт против сложившихся канонов в искусстве, повышенный эмоциональный тонус его творений. С романтическим мировосприятием корреспондирует и остро ощущавшаяся художником дисгармония действительности, о чем уже шла

речь. Впрочем, прямых высказываний, свидетельствующих о романтических устремлениях — в отличие от устремлений реалистических, — у Мусоргского, по-видимому, нет. Но, как мы уже убедились, авторские декларации еще не дают полного представления об эстетике художника.

Трудности выявления романтической составляющей метода заключаются в почти безграничной широте употребления понятия "романтического": от научного термина (также отличающегося, по меткому замечанию Н. Бердяева, многосмысленностью ввиду многогранности самого явления)¹⁶ до почти обиходного слова, вошедшего в этом качестве в словарь В. Даля¹⁷.

Для необходимого уточнения разграничим общехудожественные, эстетические принципы, которые можно отнести к романтическим, и конкретные стилевые черты, возникавшие в переработке зарубежной романтической традиции, — они были в чем-то общекучкистскими, в чем-то резко индивидуальными. Разумеется, речь пойдет лишь об отдельных примерах, в качестве которых избираются художественно значительные, а потому показательные для стиля произведения. Начнем с конкретных примет романтического.

Известно общее предпочтение, которое кучкисты выказывали программному инструментальному сочинительству перед непрограммным (исключение составлял лишь Бородин). Мусоргский был здесь наиболее последовательным "программистом": его единственное зрелое непрограммное произведение, "Intermezzo in modo classico", в сущности, также имело программу, хоть и не объявленную, о чем свидетельствует, в частности, название, под которым оно фигурировало на афишах во время

¹⁶ Бердяев Николай. Самопознание. Париж, YMCA-PRESS, 1989.

В недавней работе о романтизме упоминается о целом своде отечественных определений сущности романтизма, который в 1967 году сделал А. Соколов (Г а б а й Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма//Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987).

¹⁷ Вспомним, к примеру, еще у Пушкина: "Он пел разлуку и печаль, И нечто, и туману даль, И романтические розы...".

гастрольной поездки, — "Тяжелой дорогой по снежным сугробам". Что же касается центрального инструментального сочинения, "Картинок с выставки", то здесь совершенно очевиден импульс, шедший от шумановских фортепианных циклов, и прежде всего от "Карнавала". Нами уже обозначались черты сходства — начиная от самой художественной идеи и жанра и кончая заимствованным названием "Promenade" ("Прогулка"). Но также и различия — усиливается начало парадоксальное, болезненно-странное, острохарактеристическое ("персонажи!"), на передний план выходит ярко национальное¹⁸.

Следовательно, развитие порожденного романтизмом жанра разнохарактерной фортепианной сюиты происходит в рамках *романтической* же традиции в ее национальном варианте (что весьма типично), — почти все названные отличающие свойства "Картинок" входят обычно в перечень примет романтической эстетики.

Среди общехудожественных принципов романтизма — и об этом писали многократно — значительное место занимает оппозиция "реальность — мечта". Оппозиция эта есть следствие характерного для романтиков разочарования в безрадостной действительности, порождавшего скепсис и гротеск (Берлиоз, Лист), стремление "пересоздать" реальность и найти опору в дальнем, давнем, природно-естественном. Воздействия романтического мироощущения реализовались в творчестве кучкистов в обширной и разнообразнейшей галерее образов идеально-прекрасного, по существу, целом образном мире, обнимавшем и природу, и народное искусство (не только песню), и Восток, и фантастику. (Заметим в скобках, что Восток и фантастика представляли и в иных обликах.)

Идеально-прекрасное у Мусоргского дано нередко как *иллюзия*, как далекая мечта, противопоставленная нынешнему состоянию героя, подавленного натиском губительной силы. Так происходит в столь значительных сочинениях, как "Забытый" и "Трепак". Чрезвычайно

¹⁸ Подробнее см.: Головинский Г. Роберт Шуман и русская музыка XIX века//Русско-немецкие музыкальные связи. Сб. статей. М., 1996.

характерны для стиля "сельский", деревенский характер образа счастья и удивительное сочетание света, ласковой успокоительности и безыскусности (обычного указания на жанр колыбельной недостаточно — не меньшую роль играет особый песенный склад, охарактеризованный на страницах книги).

В иных случаях иллюзорность не столь подчеркнута. Идеально-прекрасное возникает в процессе погружения в воспоминания, и в образе выделена такая черта, как созерцание¹⁹. Назовем здесь "Ночь", "По-над Доном сад цветет", "Окончен праздный, шумный день" (последний раздел). Особняком, но в том же ряду стоит Вступление к "Хованщине". Оно включает в себя и пейзажные элементы, и даже звукоподражательные штрихи; вполне возможно — особенно в условиях концертного исполнения — восприятие Вступления как музыкальной картины рассвета, пробуждения. Однако в масштабе целой оперы "Рассвет" воспринимается как грандиозное обобщение, своего рода символ желанного, прекрасного, но далекого будущего России. Не случаен резкий контраст Вступления не только непосредственно следующей за ним начальной сцене, но и всему дальнейшему содержанию "Хованщины" (поэтому столь неприемлемо, столь противоречит замыслу автора, по моему мнению, повторение "Рассвета" в финале — как это сделано в редакции Д. Шостаковича).

Излюбленная кучкистами типично романтическая сфера фантастики представлена у Мусоргского по-особому. Он был достаточно равнодушен и к сказке, и к мифу в качестве мощных жанропорождающих источни-

¹⁹ Б. Асафьев еще в "Симфонических этюдах" точно подмечает до того почти незамеченную особенность авторской манеры (речь идет о "Ночи"): "созерцать созданный воображением призрачный женственный образ" (Асафьев, 1970; 207).

В целом данная работа ученого, опровергающая, как уже говорилось, трактовку Мусоргского в качестве реалиста, вероятно, первая попытка обосновать романтическую трактовку его творчества. Впрочем, и в более поздней статье "Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского", где художник представлен уже как реалист, чье творчество социально обусловлено, тезис о романтических чертах, о воздействии французской оперной романтики сохраняется.

ков, какими они являлись для Глинки и Римского-Корсакова, Вебера и Вагнера. Поэтому мы не находим у него произведений с развернутой драматургией (оперной или программно-симфонической), которая зиждилась бы на контрасте реального и нереального либо включала контраст самих фантастических образов.

Мусоргского рано заинтересовала фантастика как проявление непостижимой, загадочной силы, обретающей облик дьявольского и внечеловеческого натиска, вихря. Таковы начало "Ночи на Лысой горе", экстатические кульминационные варианты основной темы оттуда же, вспомним "Бабу-Ягу" из "Картинок с выставки". Попутно заметим, что в названных произведениях смысл музыки не только шире (что обычно), но и обобщеннее объявленного в программе сюжета.

Романтическое искусство стремилось прикоснуться к потаенному, неизведанному, чудесному во внутреннем мире человека. Эта грань фантастики нашла свое выражение, в частности, у Шумана, что едва ли не раньше других оценил Чайковский (Чайковский, 1953; 38). Молодому Мусоргскому она, по-видимому, была чужда. Так, замечательная Фантазия Шумана C-dur op. 17 с авторской пометкой "Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen" ("Исполнять все время фантастично и страстно")²⁰ получает резко отрицательную оценку в одном из писем Мусоргского, с иронической припиской: "и что за fantastisch в начале". Это происходит в 1861 году, когда уже существует идея воплотить "полное действие на Лысой горе". Но проходит время, и художник сам отображает полумистическое соприкосновение с душой умершего друга в "Картинках с выставки", ищет и находит возможности передать кошмары, терзающие сознание царя-грешника (в этом плане показательна вторая редакция, вводящая дополнительно сцену с курантами)...

Наконец, общий драматургический принцип Мусоргского, о котором многократно шла речь, — резкое,

²⁰ Д. Житомирский справедливо пишет, что сюжет фантазии "одновременно и лирический, и картинный, можно представить себе как поэму о странствиях романтической души" (Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1967. С. 321—322).

”в лоб” сопоставление контрастов, обнажение антитез — безусловно коренится в эстетике романтизма. Специфически ”мусоргское” здесь — *дробность и множественность* контрастов, вызвавшая критические нарекания еще на премьере ”Бориса Годунова”. Новаторство художника в этом плане предвосхищает музыку XX века.

И опять вспоминается Достоевский, пользовавшийся, по утверждению исследователей, драматургическими приемами позднего романтизма, в частности резким столкновением контрастных персонажей — излюбленным приемом В. Гюго²¹ (французского писателя называет и Асафьев в числе авторов, оказавших воздействие на Мусоргского).

Резюмируя сказанное, остается напомнить, что романтическое в его самых разных проявлениях (нами указаны далеко не все) — лишь составляющая творческого метода художника. Чтобы подтвердить очевидную истину, достаточно провести параллель между Мусоргским и Шуманом. Чуткость немецкого мастера к деталям и отзвукам реальной жизни, склонность к характеристичности в фортепианной миниатюре (здесь противоположное толкование миниатюры находим в прелюдиях Шопена), его смелые эксперименты в конструировании формы — все это выделяет Шумана в романтическом ряду. Не случайно он выступает в некоторых произведениях непосредственным предшественником русского композитора.

Вернемся еще раз к сопоставлению ”Картинок с выставки” и ”Карнавала”. Возможны множественные параллели между отдельными пьесами циклов Мусоргского и Шумана. Однако автопортретным пьесам, ”Эвсебию” и ”Флорестану”, воплотившим контрастные черты шумановской натуры, отыскать параллели в ”Картинках” невозможно. И это не случайность. В свое время еще Кюи,

²¹ Л. Гроссман пишет о ”Братьях Карамазовых”: ”Сюжет своего последнего произведения Достоевский организует по испытанным законам своей поэтики, но в предельном напряжении и максимальной экспрессии, поистине fortissimo. Роман строится на резком противопоставлении лиц и событий... Антитеза остается до конца главным принципом архитектоники Достоевского” (Гроссман Л. Достоевский. М., 1962. С. 503).

сравнивая цикл "Детская" с шумановскими сочинениями о детях и для детей, писал: "Шуман писал детские сцены... все они проникнуты личностью Шумана; Шуман рассказывает нам про детей со свойственной ему индивидуальностью. У Мусоргского наоборот: ...детские личности очерчены удивительно, сам Мусоргский ступешевывается, дети сами про себя рассказывают" (Кюи, 1952; 212). Естественная для художника-романтика потребность в *личностном* тоне высказывания, влекущая его к автобиографичности и автопортретности (ее постоянно подчеркивают, в частности, у Шумана), объективному творцу Мусоргскому не свойственна...

II

Судьбы наследия

Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности.

М. Бахтин

Наследие Мусоргского впереди ждала мировая слава. Мусоргский-человек рано и бесславно угас в горькой нищете. Радость победы, широкого общественного признания он лишь ненадолго испытал, когда Мариинский театр поставил три картины "Бориса", а год спустя всю оперу. События эти сыграли во многом определяющую роль в его жизни и ближайших судьбах творческого наследия, потому с них мы и начнем данный раздел.

Фрагменты оперы, показанные 5 февраля 1873 года, имели громадный успех. Даже Герман Ларош, не скрывая своей предубежденности, писал, что услышанное, особенно сцена в корчме, поразило его "блестящим музыкально-драматическим талантом", песня Варлаама —

”грандиозной силой”, сцена у фонтана — ”роскошной чувственной прелестью и негой”. Правда, попутно критик обрушивает на композитора массу упреков, вроде ”совершенного отсутствия техники”, ”коверкания форм” и скопом уничтожает все изданные романсы автора. Но куда важнее, что на сей раз Ларошем отмечены несомненная талантливость новинки, блеск и эластичность гармонических оборотов. Любопытна эта рецензия и как некое зеркало мнений, характеризующих положение Мусоргского до обнародования отрывков ”Бориса”: подобие ”знаменитости” в маленькой компании друзей-единомышленников — и холодная подозрительность, неприятие и непонимание со стороны большинства музыкантов-профессионалов.

Необыкновенный успех трех картин внушил Мусоргскому и его друзьям уверенность в скорой премьере. Однако, чтобы сдвинуть дело с мертвой точки, понадобилось специальное экстренное распоряжение директора императорских театров С. А. Геденова и настойчивое желание примадонны спеть партию Марины по случаю своего бенефиса. В объемистом послании к Стасову Платонова красочно описывает истерику, устроенную ей Геденовым. «Ну вот, сударыня, до чего Вы меня довели! Я теперь рискую, что меня выгонят со службы из-за Вас и Вашего „Бориса“! И что Вы только нашли в нем хорошего, я не понимаю, — я вовсе не сочувствую Вашим новаторам и теперь из-за них должен пострадать» (Платонова, 1989; 117)¹.

Премьера (27 января 1874 года) вызвала небывалый ажиотаж в самых различных слоях общества. Несмотря на поток ругательных рецензий, интерес публики к спектаклю не ослабевал. Наглядное доказательство — кассовые сборы. Сумма, полученная от продажи билетов на каждый из премьерных, то есть первых четырех спектаклей, равнялась 1888 рублям (немалые средства поглощали бесплатные пригласительные билеты), хотя театр

¹ Цитируемое послание Ю. Ф. Платоновой было написано 29 ноября 1885 года, то есть она вспоминает о давно прошедших событиях и, как уже говорилось, весьма преувеличивает собственную роль.

был неизменно полон²; после перерыва на время Великого поста и трехмесячных летних каникул, осенью, она достигла 2300 рублей, а 3 января 1875 года превысила и среднюю осеннюю выручку. Но именно с этого момента "Бориса" начинают ставить крайне редко: если в 1874 году опера прошла 10 раз, то в 1875 и 1876 — всего по два раза в год, в 1878 и 1879 годах — по одному разу, в 1880 — ни одного. Как понять странное, чуждое всякой логике обращение театра со спектаклем, который продолжал пользоваться незаурядным успехом? Размышляя по этому поводу, Римский-Корсаков говорит: "Ходили слухи, что опера не нравилась царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре" (Летопись, 1955; 86). "Слухи", должно быть, соответствовали действительности; сцену Кельи цензура запретила еще накануне премьеры, а в 1876 году выкинули Кромы. Видимо, достоверно и сообщение Платоновой о яростной реплике, в антракте брошенной великим князем Константином Николаевичем: "Это позор на всю Россию, а не опера!"

Но у "Бориса" были враги и вне, и внутри театра. Вспомним сопротивление театрального комитета, члены которого, естественно, могли считать себя обиженными. Гедеонов, разумеется, знал о недовольстве царского семейства и теперь, надо полагать, раскаивался в своей уступчивости, опасаясь потерять выгодный государственный пост. Наконец, отнюдь не симпатизировал "Борису" главный дирижер Мариинского театра — высококвалифицированный, опытнейший Эдуард Францевич Направник, хотя, будучи человеком исключительно добросовестным, он самым тщательным образом разучил партитуру с певцами, оркестром и хором. Превосходное исполнение солистов, особенно О. А. Петрова — Варлаама, Ф. П. Комиссаржевского — Самозванца, М. В. Васильева — Шуйского, Ю. Ф. Платоновой — Марины, а также О. О. Палечека — Рангони и П. П. Булахова — Юриди-

² 13 февраля И. Ф. Тюменев записал в своем Дневнике, что не сумел добыть билета на третье представление — все было раскуплено. Юный Ипполитов-Иванов только ради того, чтобы "лишний раз проникнуть на спектакль", нанялся статистом, участвовал в массовых народных сценах (Ипполитов-Иванов, 1934; 15).

вого, отмечали даже авторы рецензий ругательных, например Н. Соловьев и А. Фаминцын. (Не лишне напомнить, кстати, что профессор Петербургской консерватории Фаминцын незадолго до того был хлестко высмеян Мусоргским в вокальной сатире "Классик" и памфлете "Раёк", напечатанных издательством Бесселя еще в 1870—1871 годах.) Хвалили рецензенты и режиссера Г. П. Кондратьева, и удачные, эффектные декорации по эскизам Шишкова и Бочарова, — впрочем, сохранившиеся от постановки пушкинской трагедии в Александринском театре.

Нет, не артисты, не труппа и руководство театра были мишенью критических стрел, объектом закулисных интриг, а опера и ее автор. Фактически уже снятого с репертуара "Бориса" показали 11 декабря 1881 года, без малого через год после смерти Мусоргского. Ипполитов-Иванов рассказывает: "М. А. Балакирев приобрел билет и пригласил Римских, Бородиных, Ильинских (Ильинский — студент-медик, талантливый вокалист, горячий поклонник Мусоргского. — М. С.), Стасовых и меня. С непередаваемым чувством грусти собрались мы в ложе. В течение спектакля я несколько раз наблюдал, как А. П. Бородин смахивал набегавшую слезу; а сцену смерти Бориса от волнения он не мог слушать и вышел из ложи. Настроение было тяжелое, и все мы чувствовали глубокую жизненную драму великого русского музыканта" (Ипполитов-Иванов, 1934; 33). В Записной книжке Э. Ф. Направника об этом, двадцать втором представлении упомянуто лаконически: «Возобновлен „Борис Годунов“ с большим успехом». Однако "возобновление" ограничилось пятью вечерами и самый последний спектакль состоялся 8 октября 1882 года. С тех пор, вплоть до 1904 года, опера более не шла на Мариинской сцене. Так борьба вокруг шедевра, семь лет тому назад увенчавшаяся победой, окончилась поражением и преждевременной смертью автора; именно 1873 годом друзья датируют начало регулярных "засиживаний" в трактире "Малый Ярославец", возникновение симптомов хронического алкоголизма. Корсаков полагал, что шумный успех премьеры, пережитая тогда Мусоргским нервная эйфория и

последующая несправедливая участь оперы в итоге и привели к нравственному и физическому надлому...

Как известно, сочинения Мусоргского (за вычетом "Саламбо" и "Сорочинской ярмарки") распространились и завоевали популярность в редакциях Римского-Корсакова. Хотя подобного «проникновения в сердцеви-ну жгучих социальных и нравственно-философских во-просов времени достигали только гиганты отечественной литературы, в музыке же оно явилось беспрецедентным, <...> подавляющее большинство крупных писателей, журналистов, общественных деятелей не „расслышало“ Мусоргского, не разглядело в нем своего союзника и собрата. Препятствовали, впрочем, и обстоятельства чисто практического порядка: кроме „Бориса Годунова“, при жизни автора немного звучало в публичных концер-тах и львиная доля сочинений оставалась знакомой до-вольно узкому кругу друзей, гостей и участников музыкальных собраний в домах Даргомыжского, Кюи, се-мейства Пургольд, Стасовых, Л. И. Шестаковой и неко-рых других» (Сабина, 1994; 210). Композитор умер, не успев дописать последних тактов "Хованщины"; подаренный Стасову рукописный клавир I акта "Женитьбы" Владимир Васильевич, видимо остерегаясь праздного любопытства посторонних лиц, поместил на закрытое хранение в Публичную библиотеку, где он и лежал около сорока лет; отвергнутая Балакиревым "Ночь на Лысой горе" (которую предполагалось использовать для "Мла-ды" и позднее — для интермедии "Сорочинской") так нигде и никогда не звучала; немало оставалось и мате-риалов эскизных, разрозненных. Иначе говоря, помощь хорошего редактора-музыканта была необходима, а Кор-саков уже приобрел некоторый опыт, с 1876 года уча-ствуя в подготовке издания оперных партитур Глинки; в дальнейшем редактирование образует одну из постоян-ных, весьма существенных линий его деятельности.

У могилы Мусоргского Николай Андреевич сказал, что приведет в порядок и подготовит к печати все, какие возможно, рукописи покойного, и обещание свое не-укоснительно выполнял. Но результаты этого многолет-

него, благородно-бескорыстного, самоотверженного труда не могли не отразить "диссонанс" идейно-эстетических воззрений, склада натур и темпераментов двух художников: сурово-дисциплинированного Мастера, Классика — и дерзновенного Новатора, Бунтаря, отрицавшего святыне в глазах Корсакова каноны музыкально-прекрасного. Да и личные их отношения, в молодости очень теплые, заметно охладели с тех пор, как "милый друг Корсинька" превратился в солидного консерваторского профессора.

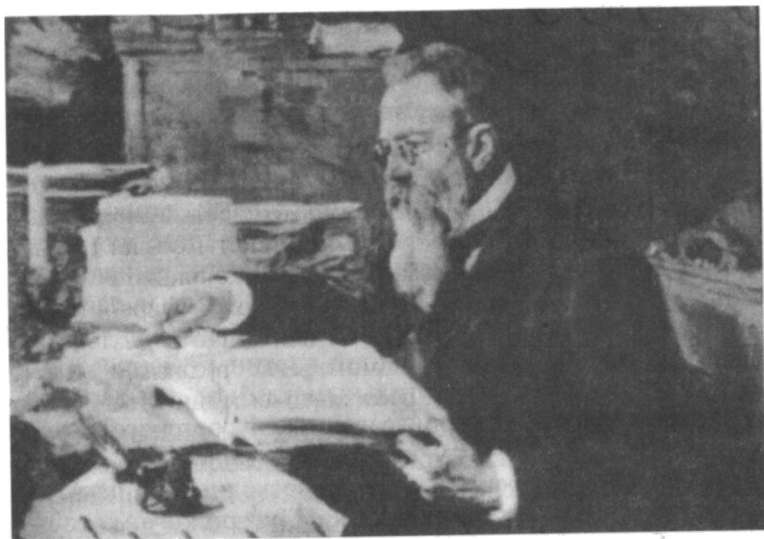
Оценка корсаковских редакций с течением времени довольно круто менялась. Поначалу они были восприняты почти безоговорочно уже потому, что обеспечили возможность знакомства с рядом великолепных, ранее неизвестных произведений. Так, "Хованщину" в 1886 году Музыкально-драматический кружок поставил благодаря опубликованию партитуры и клавира (изданных Бесселем еще в 1883 году); в 1886 году была напечатана партитура "Ночи на Лысой горе"³, исполнение которой в концертном сезоне 1886/87 годов аудитория восторженно бисировала. И если ныне, в конце XX столетия, редакции эти, раскритикованные за чрезмерные вольности, во всех цивилизованных странах вытесняются подлинниками, факт этот ни в коей мере не умаляет их исторической миссии. Характерно, кстати, что, говоря о них, Корсаков всегда избегал понятия "редактирование", употребляя более свободное и в данном случае куда более подходящее определение "о б р а б о т к а".

Летом 1882 года Николай Андреевич писал своему близкому другу, музыкальному критику и теоретику С. Н. Кругликову: «Я готовлю к изданию также 6 романсов Мусоргского на слова Толстого. Вообще Мусоргский и Мусоргский; мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я

³ "Я решился создать из материала Мусоргского инструментальную пьесу, сохранив в ней все, что было лучшего и связанного у автора и добавляя своего по возможности менее. ...Задача была трудная, удовлетворительно разрешить которую мне не удалось в течение двух лет, между тем как с другими сочинениями Мусоргского я справился сравнительно легко. Не давались мне ни форма, ни модуляции, ни оркестровка..." (Летопись, 1955; 149—150).

сочинил „Хованщину“ и, пожалуй, даже „Бориса“. А относительно „Хованщины“ тут есть доля правды». Приводимые строки, думается, проливают свет на особенности его подхода. Работая с огромным увлечением, он ощущал себя соавтором, неким орудием реализации стремлений, недореализованных Мусоргским из-за технической неумелости. Такое самоотождествление, видимо, и позволяло Корсакову править тексты согласно своим представлениям о нормативах музыкального языка и конструктивной логики, идеалы которых он выработал на основе собственного творческого опыта. Но не только. За специфическим волюнтаризмом его редакций стоит сложный комплекс причин как субъективно-психологического, так и объективного характера, а в широком плане — полемика разных типов художественного сознания. Мы попробуем проследить ход и конкретные проявления этой полемики, иллюстрируя ее историей редактирования „Бориса Годунова“. История эта показательна и для эволюции отношения Корсакова к наследию Мусоргского, и для общих сдвигов культурной ситуации в России рубежа веков.

Почему все-таки Корсаков взялся капитально переделывать „Бориса“? Сын и биограф композитора Андрей Николаевич пишет, что отцу не давала покоя мысль о несчастной судьбе талантливой оперы, „чувство долга“ перед памятью друга, что он считал своей обязанностью вернуть это произведение к жизни (Римский-Корсаков, 1937; 48.). Действительно, чувство долга было исключительно сильно развито у Николая Андреевича и ему искренне хотелось облегчить „Борису“ доступ на сцену. Но, сверх меры заваленный всевозможными обязанностями — великий труженик, творчество и преподавание он в разные годы совмещал с постами инспектора музыкантских хоров Военно-морского ведомства, помощника управляющего Придворной певческой капеллой, дирижированием концертами и т. д. и т. п., — работу эту, начатую в 1889 году, неоднократно прерывал и окончил лишь семь лет спустя. Корсакову, естественно, думалось, что этот его „усовершенствованный“ вариант Мариин-



Н. А. Римский-Корсаков.
Портрет работы В. Серова (1897)

ский театр охотно примет, однако, встретив отказ дирекции, рискнул ставить с помощью средств, добытых по организованной им самим подписке, сам руководил репетициями и дирижировал премьерой в Обществе музыкальных собраний 28 ноября 1896 года.

Скромную любительскую постановку Общества тепло приветствовала публика и рецензенты, хотя она вызвала немало нареканий со стороны близких и покойному Мусоргскому, и редактору людей — А. Н. Молас, Балакирева, Надежды Николаевны Корсаковой и ряда других. Но даже Стасов, который сперва отрицательно отнесся к идее переделки "Бориса" и разгневался, сравнив новый, основательно урезанный клавираусцуг со старым, после прослушивания сменил гнев на милость и заявил, будто бы Мусоргский высказывал пожелание, чтобы Николай Андреевич когда-нибудь переоркестровал его оперу (версия, честно говоря, несколько сомнительная). Не вдохновила ли Стасова, главным образом, перспектива сценического возрождения оперы, в тот момент нигде не

шедшей? "Борис" и вправду воскрес, вернее — находился на пороге триумфального воскрешения Мамонтовским театром (1898). Но отныне во всех театрах надолго воцарится корсаковский вариант, авторскую партитуру забудут, потеряют; кампания, поднятая Б. В. Асафьевым и П. А. Ламмом в защиту оригинала в середине 20-х годов, помимо сопротивления принципиальных сторонников редакции Корсакова, натолкнется и на препятствия чисто практического порядка: менять, переучивать пришлось бы и оркестровые, и вокальные, сольные и хоровые партии.

Пора, однако, дать слово самому Корсакову.

Оркестровка коронационной картины "Бориса", которую он называет "краеугольным камнем для дальнейшей моей обработки произведений Мусоргского", прозвучала в Русских симфонических концертах сезона 1891/92 года: "Эффект вышел превосходный, в чем, кажется, убедились и те поклонники Мусоргского, которые готовы были обвинить меня в порче его произведений, вследствие якобы приобретенной мною консерваторской учености, противоречащей свободе творчества, т. е. гармонической нескладице Мусоргского" (Летопись, 1955; 188).

Но планы начала 90-х годов нарушила вереница семейных бед (кончина матери, тяжелые болезни жены и сына, смерть двух младших детей от туберкулеза). Николай Андреевич перенес тогда серьезное нервно-мозговое заболевание, впал в глубокую депрессию, его преследовали думы об истощенности своего дарования; выздоровление наступило лишь весной 1894 года. Этим, быть может, в какой-то степени объясняются резкий, запальчивый тон и некая парадоксальность суждений о "Борисе" 1892—1893 годов, записанных В. Ястребцевым, который аккуратно, почти ежедневно фиксировал их беседы.

"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" (14 марта 1892 года).

«Хотя я и убежден, что меня предадут анафеме, я все-таки исправлю „Бориса“, — иначе эта опера совершенно нелепа как в гармоническом, так и в мелодическом отношении» (15 апреля 1893 года).

Строгого, сурово-требовательного мастера особенно возмущают гармоническая "нескладица", гармонические "шероховатости" (именно гармонию XX век сочтет едва ли не главной сферой пророческих открытий Мусоргского!); "нелепым" находит он даже мелос оперы. И вместе с тем "несуразная", "недоделанная" музыка эта явно волнует, тревожит его, словно странный, таинственный феномен, секрет которого надо во что бы то ни стало разгадать. Недаром пересмотр готовой редакции растянется на несколько лет.

«Своею обработкой и оркестровкой „Бориса Годунова“, слышанной мною при большом оркестре в первый раз (речь идет о спектакле Мариинского театра 1904 года в бенефис оркестра. — М. С.), я остался несказанно доволен. Яростные почитатели Мусоргского немного морщились, о чем-то сожалея... Но ведь дав новую обработку „Бориса“, я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать „Бориса“ по оригинальной партитуре» (Летопись, 1955; 227). Следовательно, теперь он уже допускает такую возможность и далеко не так твердо, как раньше, уверен в бесспорных преимуществах своей обработки.

Более того. "Упреки, которые... мне доводилось слышать за пропуск некоторых страниц... побудили меня... вернуться к этому произведению и, подвергнув обработке и оркестровке пропущенные моменты, приготовить их к изданию в виде дополнений к партитуре" (Летопись, 1955; 233). Некоторых страниц? Но пропущено и сейчас, весной 1905 года, восстановлено было немало достаточно крупных эпизодов: рассказ Пимена о царях Иоанне и Федоре, юного царевича о попиньке, бой курантов, сцена Самозванца с Рангони у фонтана, монолог Самозванца (после полонеза). Осенью 1907 года Николай Андреевич пересочинил, расширил

эпизод славления и колокольный звон для дягилевского спектакля; 13 мая 1908 года — менее чем за месяц до кончины — занимался корректурой лейпцигского издания оперы (с французским и немецким текстами).

В последние годы жизни отношение Корсакова к музыке Мусоргского делается гораздо спокойнее и терпимее. Даже дерзостную "Женитьбу" он решает издать, предварительно пересмотрев и внося кое-какие "необходимые", на его взгляд, поправки.

"Необходимых поправок" в "Женитьбе" много, они детально, глубоко и тонко проанализированы В. А. Цуккерманом, и мы коротко суммируем наблюдения ученого. Устранены звуковые "кляксы", обычно чрезвычайно меткие, — например та, что иллюстрирует слово "скверность" в первом монологе Подколесина; нефункциональные полшумовые "пятна" обретают некоторое функциональное обоснование, нетерцовая аккордика заменяется терцовой; остродиссонантные, повисающие задержания получают разрешение или смягчаются, превращаясь в форшлаги. Недооценка психологической, характеристической и драматургической нагрузки отдельных гармонических оборотов Мусоргского порой приводит к досадным потерям экспрессии, скажем, в сцене с курантами, где Корсаков напрасно побоялся одновременности малых секунд. Автор "Кашея" и "Золотого петушка" иногда "проявлял большую смелость в собственных творениях, чем в обработках сочинений других композиторов" (Цуккерман, 1975; 23—26 и 45).

Итак, долг перед памятью друга с лихвой оплачен. Давным-давно отредактированы "Хованщина", хоры из "Эдипа", "Иисус Навин", Интермеццо h-moll, Скерцо В-dur, "Ночь на Лысой горе", "Картинки с выставки", множество песен и романсов, позднее — "Борис Годунов", "Женитьба". Долголетняя работа над сочинениями Мусоргского как бы превратилась у Корсакова в привычку, своего рода внутреннюю потребность, будто она несла ему некие освежающие импульсы, и в 1906—1908 годах он оркестровал песни "Гопак", "Полководец", "Спи,

усни, крестьянский сын”, “По грибы”, “Ночь”, “Серенада”⁴. Реальной практической необходимостью это не диктовалось, возможно, он просто захотел услышать их в более эффектном, красочном, темброво разнообразном наряде, а процесс оркестровки очень любил (“это наиболее приятная часть творчества”). Мастерские версии эти исполнялись в симфонических концертах и при жизни Николая Андреевича; и позже, однако впоследствии предпочтение было отдано авторскому — экономному и вместе с тем предельно выразительному фортепианному аккомпанементу.

Восприятие музыки Мусоргского Корсаковым до конца останется двойственным, противоречивым; например, похвалив “Ночь”, он тут же мельком скажет, что романсы тетради “Без солнца” “донельзя плохи”. Но его собственный композиторский стиль интенсивно эволюционировал, эволюционировали и его критерии эстетически дозволенного. В 90-е годы высказанное им замечание о “декадентских” склонностях Мусоргского звучало довольно суровым обвинением — ведь он убежденный враг декадентства, которое толкует как сумбур, болезненный хаос, распад логики⁵. А в 900-е годы иные рецензенты найдут декадентским язык “Кашея”, поскольку там изобилуют колючие диссонансы, тритоновые лейтинтонации, используются уменьшенный, увеличенный, цепной лады (хотя в действительности употребление ненормативных оборотов и созвучий в “Кашее” строго взвешено, подчинено закономерностям строения вертикали и горизонтали). Кстати, отъявленными декадентами, западниками слыли создатели журналов “Мир искусства”, “Художественные сокровища России” (а в

⁴ В. Ястребцев записал мелкий, но довольно характерный эпизод. Гости Корсаковых 30 декабря 1907 года заговорили о романсе “Ночь”, и хозяин восторженно: «Этот романс был сочинен... когда Модест Петрович верил еще в красоту. Славная вещь. Надо будет ее, а также и „Серенаду Смерти“ наоркестровать». Через 5 дней партитура “Ночи” была готова.

⁵ “Из всех русских композиторов Мусоргский, несмотря на свой изумительно самобытный талант, был более всех склонен к декадентству и вообще художественному сумбуру” (Ястребцев, запись 29 мая 1898 года).

недалеком будущем — организаторы знаменитых Русских сезонов) Дягилев и Бенуа, так много сделавшие для изучения, собирания и пропаганды национальных культурных богатств... Суть некогда одиозного в устах Корсакова термина явно расплывается; влияния несимпатичных ему западных "декадентов" — Рихарда Штрауса, Дебюсси, Малера⁶ — он обнаруживает и у Скрябина, которого называет "звездой первой величины", и у Гречанинова, Василенко, Корещенко, то есть ряда способных молодых москвичей.

Сложной, переломной и противоречивой была сама эпоха. Понятия быстро устаревали, перестраивалась система ценностей, причем перестройка эта затронула и такого стойкого поборника заветов классики, как Римский-Корсаков.

* * *

На рубеже веков русская художественная культура вступила в принципиально новый этап своего развития, ознаменованный замечательными достижениями во всех областях искусства — поэзии, драматургии, живописи, драматическом театре. И для русского музыкального театра началась полоса расцвета, возрождения забытых, полузабытых или обойденных вниманием отечественных шедевров, пора открытия истинного масштаба творений Мусоргского.

Вернемся, однако, к обзору судеб его опер, прерванному экскурсом в историю их редактирования.

Московский Большой театр впервые показал "Бориса Годунова" 16 декабря 1888 года, то есть тогда, когда на Мариинской сцене опера давно уже не звучала. Получить сколько-нибудь исчерпывающее представление об этом спектакле трудно, так как отклики прессы немногочисленны, порой перечат друг другу, но достаточно

⁶ «Проигрывали „Эстампы“ Дебюсси. Скверно и скупо до последней степени; техники нет, а фантазии того меньше. Нахальный декадент — прозевал всю музыку, сочинявшуюся до него...» (Дневник, 9 марта 1904 года).

«Вот уж кто поистине „маляр негодный“: куда хуже Рихарда Штрауса» (О симфонии Малера, октябрь 1907 года).

ясно, что он не явился общественным событием, равным петербургскому.

Авторы заметок и рецензий единодушно расточают хвалу "чудным" декорациям К. Вальца, дирижеру И. Альтани и солистам — Корсову, Донскому, Барцалу, Климентовой, Бутенко, — о музыке же нередко не упоминают вовсе. Впрочем, кислая, неодобрительная оценка музыки Мусоргского отчетливо сквозила в таких, например, пассажах: "Заслуги отдельных исполнителей меркнут перед заслугами хора и оркестра, блистательно справившихся с самою неблагоприятною, чтобы не сказать сверхчеловеческой задачей". Только С. Н. Кругликов посвятил премьере несколько развернутых, серьезных и вдумчивых статей, решительно защищая оперу от нападков со стороны тех, кто желает "затемнить, принизить значение громадного, самобытного таланта" композитора (тут подразумевается злобная статья Лароша в "Московских ведомостях". — М. С.). «Некоторые из московских хроникеров... назвали успех „Бориса“ сомнительным, хотя, конечно, то же количество шумных аплодисментов... любой из опер, скажем, г. Чайковского теми же людьми было бы названо успехом несомненным. Почти все корреспонденции из Москвы в Петербург прекрасно спелись относительно сомнительности успеха оперы Мусоргского. ...И несмотря на все это, вопреки всему этому спевшемуся концерту корреспонденций, глумлений и замалчиваний, я... заявляю прямо, что „Б. Г.“ имел несомненный успех и не только благодаря талантливой передаче заглавной партии г. Корсова, но и просто так, как произведение» (цит. по: Яковлев, 1930). Эти строки написаны Кругликовым после второго представления. После третьего и четвертого, подтвердив постоянно теплый (а у части публики "восторженный") прием спектакля, он отмечает некие погрешности звучания хоров и умножение погрешностей режиссерских, — видимо, постановку не старались поддержать на должном уровне.

Кассовые сборы "Борис" делал хорошие, уступая лишь "Травиате", "Онегину", "Африканке" и "Риголетто". Тем не менее 10-й спектакль — 12 января 1890 года — оказался последним, и оперу, шедшую чуть

дольше года, сняли с репертуара. Почему? Мотивы этого скоропалительного снятия официально неизвестны, однако основным, вероятно, было заведомо недоброжелательное отношение царского двора, а значит и дирекции императорских театров⁷. Да и Москва в ту пору, очевидно, была еще недостаточно подготовлена к восприятию творчества "радикальнейшего" из российских композиторов.

Но 90-е годы были годами стремительных сдвигов. Авторитет двух казенных оперных сцен — избалованных привилегиями, ревностно оберегающих свой традиционный ходовой репертуар, пошатнулся, стал подвергаться острой критике; в связи с постановкой "Млады" Мариинским театром (1892) Корсаков сокрушенно констатирует господствующий здесь дух самонадеянности, рутины и утомления. Не они, а московская частная антреприза С. И. Мамонтова теперь определяет музыкально-театральный климат, служит компасом и барометром общественного мнения. Основанная в 1885 году и достигшая расцвета между 1895—1899 годами мамонтовская опера решительно утвердила ведущее положение русского репертуара, высоко подняла его художественный престиж, помогла заново услышать и оценить Мусоргского.

К началу века почти во всех крупных городах России работают частные оперные предприятия. Мамонтовский "Борис" (1898) всколыхнул периферию; год спустя оперу поставили в Одессе, в 1900 году — в Орле, Воронеже, Саратове, Тифлисе, Баку, в 1904 — в Киеве. В 1901 году и Большой театр возобновил постановку двенадцатилетней давности.

Крупный промышленник, миллионер, страстно влюбленный в искусство меценат Савва Мамонтов обладал редкостным артистическим чутьем, эрудицией и множеством разносторонних дарований: смолоду был непло-

⁷ 28 мая 1888 года В. В. Стасов сообщает Корсакову, что государь император (Александр III) "собственноручно изволил" зачеркнуть "Бориса" в списке опер, предполагаемых к исполнению в Мариинском театре, а над "Князем Игорем" Бородина поставил вопросительный знак. (В 1897 году аналогичным образом Николай II вычеркнет "Садко" Римского-Корсакова.)

хим драматургом и скульптором, готовился к певческой карьере, обучаясь в Италии, хорошо пел, играл на фортепиано, свободно "читал" клавиры и партитуры. Прекрасный организатор и смелый, инициативный режиссер, он задумал добиться ранее неведомого оперным сценам синтеза слагаемых спектакля и сплотил вокруг себя плеяду первоклассных художников. Серов, Врубель, Коровин, братья Васнецовы, Поленов не только писали эскизы декораций и костюмов, но активно участвовали в процессе обсуждения постановочных планов мамонтовского театра, совершенствовании мизансцен, внешнего и внутреннего рисунка ролей; с особой тщательностью разрабатывались массовые, многофигурные эпизоды: "Мне необходимо движение живой народной толпы, стихия, а не хор певчих", — говаривал Савва Иванович.

Именно Мамонтов прозорливо угадал гениального певца-актера в совсем еще незрелом, неопытном, неуклюжем двадцатидвухлетнем Шаляпине, случайно услышав его исполнение партии Гудала в "Демоне" Панаевского театра. Вскоре, не без протекции Тертия Филиппова (уже известного нам по биографии Мусоргского), юный певец был зачислен солистом в Мариинский театр, но там остался малозамеченным, и в 1896 году Мамонтову удалось, выплатив Мариинскому театру изрядную денежную неустойку, переманить его в свою труппу. Здесь-то, в Московской частной опере, необыкновенно быстро созрел могучий шаляпинский талант. Мамонтов бережно пестовал молодого артиста, ввел в высокоинтеллигентную среду, приохотил к посещению музеев, выставок, к чтению лучших образцов русской и иностранной литературы. Шаляпин жадно стремится обогатить скудный запас своих познаний, а исключительно острая восприимчивость, хватка и природное обаяние помогают ему легко завязывать тесные дружеские отношения с людьми выдающимися — например, Валентином Серовым, Константином Коровиным. В чисто профессиональном смысле очень много дал Шаляпину Сергей Рахманинов, под руководством которого штудировалась партия Бориса; между прочим, возникшую тогда теплую человеческую и творческую дружбу они сохраняют на всю жизнь.

«Великолепный музыкант, ученик Чайковского, он особенно поощрял меня заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым. Он познакомил меня с элементарными правилами музыки, и даже немного с гармонией. Он вообще старался музыкально воспитать меня. „Борис Годунов“ до того нравился мне, что, не ограничиваясь изучением своей роли, я пел всю оперу... Когда я понял, как полезно такое полное знание оперы, я стал так же учить и все другие» (Шаляпин, 1957; 147). Исторические концепции "Бориса Годунова" и "Хованщины", нравы эпохи и характеры героев исчерпывающе точно, подробно — и эмоционально увлекательно! — перед певцом раскрыл знаменитый В. О. Ключевский, неоднократно его консультировавший.

Итак, "Борис", премьера 28 ноября 1898 года. Дирижер И. Труффи, постановку "наладил" актер и режиссер М. В. Лентовский, эскизы Кремля и царского терема Аполлинария Васнецова, декорации расписывали художники мастерских театра.

Картину Кром, судя по письму Римского-Корсакова к Мамонтову, намеревались купировать, и Корсаков убедительно советует этого не делать. «Начальные разговоры, „Слава боярину“, вход бродяг и иезуитов, — все это так характерно, что жаль было бы это пропускать. Не надо бы этой сцене придавать только крайне реалистический характер в постановке и исполнении»⁸. Однако она была подготовлена. "В сцене под Кромами Савва Иванович хотя и добился от хора движения, жизни, разнузданности, даже порой буйства, но при его малочисленности эта массовая сцена была слишком жидка, разбросанна", — вспоминает Платон Мамонтов (Шаляпин, 1958; 505). Позже ее все-таки сняли, зато исполнялась нередко урезаемая картина в келье Пимена.

Как известно, Борис — коронная, любимейшая партия Шаляпина, и потрясающий драматизм его игры не-

⁸ Цитируемое письмо Николая Андреевича от 16 декабря 1898 года см. в воспоминаниях Платона, племянника С. И. Мамонтова (Шаляпин, 1958; 506).

сомненно способствовал громкому успеху и общественному резонансу спектакля. Помимо него, рецензенты выделяли "бесподобного" Шуйского — В. Шкафера, Самозванца — А. Секар-Рожанского, Марину — С. Селюк-Рознатовскую. Напротив, неудачен был М. Левандовский — Варлаам, и однажды (1899) Шаляпин одновременно исполнил и партию Варлаама.

"Хованщину" поставили годом раньше, премьера прошла 12 ноября 1897 года, дирижировал Е. Эспозито, режиссер П. Мельников, художники К. Коровин и С. Малютин, эскизы Ап. Васнецова.

Чтобы артисты прониклись атмосферой оперы, Мамонтов возил их на Рогожское кладбище — очаг московских старообрядцев, посылал в старообрядческую церковь, где молящиеся (а вместе с ними и приезжие, в том числе будущий Досифей — Шаляпин) пели древним распевом и где можно было наблюдать колоритные типы, напоминавшие Марфу, Сусанну, фанатичных старцев-раскольников. Но, несмотря на все приложенные усилия и на прекраснейшее оформление, монументальная, изобилующая хорами "Хованщина" не завоевала такого успеха и прочного положения в репертуаре, какое сразу завоевал "Борис". Да и впоследствии ее популярность останется значительно меньшей — уж очень серьезные, тяжелые требования она предъявляла театрам. По рассказу того же Платона Мамонтова, «вокальная сторона была много ниже сценической. Артистам трудно давалась „напевная речь“ Мусоргского, особенно плохо обстояло дело с фразировкой. ...На постановке „Хованщины“ Савва Иванович окончательно почувствовал, что для стройного музыкального исполнения произведений Мусоргского или Римского-Корсакова во главе оркестра должен стоять русский дирижер».

Вторым дирижером пригласили Рахманинова. Вторым — поскольку, в отличие от крепких, опытных ремесленников Эспозито и Труффи, молодому Рахманинову до сих пор не приходилось дирижировать оперными спектаклями. Впрочем, проработав сезон 1897/98 года, Рахманинов, глубоко не удовлетворенный музыкальным уровнем большинства спектаклей, покинул театр. «Все

так скверно, так грязно (за исключением одной „Хованщины“), что 95% репертуара нужно или совсем выкинуть, или переучить по-настоящему», — пишет Сергей Васильевич Л. Д. Скалон (Рахманинов, 1955; 154).

Недостаток заботы о качестве звучания музыки, чистоте и слитности ансамблей, присущая Мамонтову склонность импровизировать, вечная спешка, торопливость выпуска новых постановок, безусловно были слабыми, уязвимыми сторонами мамонтовской антрепризы. Это и помешало ей занять в истории отечественного искусства место, аналогичное Художественному театру, хотя многие исследователи справедливо подчеркивают сходство их целей, задач и хронологическое совпадение поры наивысшего расцвета с датой основания МХТ (1898 год, „Царь Федор Иоаннович“). Разумеется, параллелизм объясняется веяниями времени. И не случайно, видимо, колыбелью обоих театров оказалась Москва: Петербург был гораздо жестче скован рутиной, чиновничьим консерватизмом и космополитическими вкусами придворной аристократии, тогда как московское купечество выдвинуло немало деятелей, которые счастливо соединяли в себе европейскую образованность, энергию и искренний патриотизм. Назовем лишь К. С. Станиславского-Алексеева, Савву Морозова, братьев Третьяковых, Рябушинского, Бахрушина...

К сожалению, сравнительно короткому расцвету мамонтовского театра осенью 1899 года катастрофический удар нанес арест Мамонтова, якобы запутавшего финансы железнодорожно-строительной компании. Судом он был оправдан и через полгода освобожден — увы, полностью разоренный. Оперное предприятие перешло в руки Товарищества и сникло. В 1904 году на его месте родилась хорошая, профессионально добротная Московская опера Зимина, которую можно до известной степени считать наследницей и преемницей мамонтовской. Однако она несравнима со смелостью и целеустремленностью курса, широтой диапазона влияний своей предшественницы, а С. И. Зимин — певец-любитель, сын разбогатевшего купца, несравним с образованнейшим, блистательно талантливым Мамонтовым (который, кста-

ти, вырастил нескольких будущих крупных оперных режиссеров: П. Мельникова, В. Шкафера, П. Оленина, В. Лосского). Шаляпин всегда, всю жизнь с горячей любовью и благодарностью говорил о Мамонтове, своем незабвенном учителе, наставнике, человеке, бескорыстно посвятившем себя служению русскому искусству.

Надо сказать, что и самому Шаляпину принадлежат огромные заслуги в деле пропаганды русской музыки, особенно — творчества Мусоргского, перед которым он буквально благоговел и который был ему кровно близок, как ни один другой композитор. Интересно, между прочим, что именно встреча с "Борисом Годуновым", вернее сценой в корчме, исполнявшейся участниками тифлисского любительского кружка (где юный Федор изображал пристава), произвела на него колоссальное, неизгладимое впечатление. "Когда Варлаам начал петь свою тягостную, внешне нелепую песню, в то время как на фоне оркестра Самозванец ведет разговор с шинкаркой, я вдруг почувствовал, что со мной случилось что-то необыкновенное. Я вдруг почувствовал в этой музыке нечто удивительно родное, знакомое мне. Мне показалось, что вся моя запутанная, нелегкая жизнь шла именно под эту музыку. Она всегда сопровождала меня, живет во мне, в душе моей и более того — она всюду в мире..." (Шаляпин, 1957; 122). Немудрено, что еще в первой половине 90-х годов Шаляпин постоянно вводил в программы публичных и домашних концертов песни Мусоргского — "Трепак", "Семинарист", "Блоха" и т. д. Позднее, выступая перед многотысячными аудиториями, он почти всегда бисировал "Блоху", неподражаемо разыгрываемую "в лицах".

Осенью 1898 года на пост управляющего Московской конторой императорских театров был назначен В. А. Теляковский, бывший кавалергард, человек не обремененный канцелярско-административными замашками и довольно музыкальный. Теляковского моментально осенила идея "украсить" Большой театр Шаляпиным, и он затеял тайные переговоры по этому поводу. Певец долго колебался, но контракт с Большим театром гарантировал работу в труппе, куда более мощной, нежели мамонтовская. 13 апреля 1901 года он впервые исполнил здесь партию Бориса. Дирижировал И. Альтани.

«„Борис Годунов“ шел у нас... в очень старой и скверной постановке, но так как заново ставить оперу сейчас было невозможным, было решено, что Шаляпин несколько подправит режиссерскую часть, а в смысле декоративном опера пойдет в прежних одеждах (то есть декорациях К. Вальца к спектаклю 1888 года. — М. С.). На репетициях „Бориса“ я впервые понял, что значит настоящий оперный режиссер, во всех своих замыслах исходящий из данной оперной музыки», — вспоминает Теляковский (см. Шаляпин, 1958; 195).

Каким же путем и когда Шаляпин сумел овладеть секретами столь сложной профессии? Собираясь петь Ивана Грозного (1896), он уже храбро предлагал Мамонтову режиссировать „Псковитянку“, но тот, конечно, не принял этого всерьез. Нет, в 1901 году у него не имелось еще никакой режиссерской практики, никакой школы. Единственную, зато ценнейшую школу он извлек, наблюдая игру лучших драматических артистов, особенно великого трагика Мамонта Дальского, от которого многое воспринял, а главное — на всю жизнь усвоив „уроки“ Мамонтова и мамонтовского окружения: пристальнейшее внимание к психологическому содержанию ситуации и поведению героев, лепке пластических образов, к мимике, гриму, выразительности всех деталей живописного оформления. Кроме того, он, видимо, инстинктивно ощущал в себе лидера, способного увлечь и заразить своей творческой волей участников постановки, внушить им верное толкование каждого мига музыкального звучания. Правда, его властные, категорические требования — пусть и абсолютно разумные, будут провоцировать обиды и жалобы ревнителей старых, косных традиций.

Так случилось при возобновлении „Бориса“ Мариинским театром (ноябрь 1904). Руководить возобновлением поручили Шаляпину⁹, за дирижерским пультом стоял одаренный, тонкий музыкант Феликс Блуменфельд, но декорации, костюмы и бутафория были старыми, лишь несколько костюмов царю Борису сделал

⁹ В 1901 году Теляковский возглавил всю дирекцию императорских театров, и Шаляпин, уже в ореоле славы, вернулся на Мариинскую сцену.



Ф. И. Шаляпин в роли Бориса (1898)

А. Я. Головин; старой в основном была и постановка. Считавшихся крупными авторитетами "учителя сцены" (то есть режиссера) О. Палечека, художников Иванова и Пономарева оскорбили нападки режиссера-дебютанта, в которых они усмотрели пустые, вздорные капризы, а бедный дебютант сердился, нервничал, хотел даже вовсе

отказаться от участия в этом спектакле. Подобные условия, конечно, давили, стесняли инициативу Шаляпина, убежденного, что поиски нового должны быть сосредоточены как раз в области сценографии и актерско-режиссерской трактовки. Реализовать эти поиски ни в Большом, ни в Мариинском театрах ему не удалось, в результате оба возобновления оказались сугубо компромиссными. Между тем "маятник" вскоре качнется в противоположную сторону: в марте 1908 года Римский-Корсаков жалуется, что ныне дирекция думает только о декорациях, о художниках Коровине и Головине.

Забегая вперед, уделим несколько строк спектаклю Мариинского театра 1911 года, кстати тоже лишеному внутреннего стилистического единства, несмотря на прекрасные декорации Головина. Ставил его В. Э. Мейерхольд, но Шаляпин (для которого и возобновляли "Бориса") уже имел четко выработанные мизансцены своей роли, категорически противился каким-либо иным, и режиссер волей-неволей вынужден был подчиняться. Не нравилась Шаляпину, надо думать, и мейерхольдовская барельефная, на манер античной трагедии, композиция массовых хоровых сцен, во всяком случае эту постановку он вспоминал как убогую и неудачную. Разумеется, память о ней сильно омрачил нелепый инцидент "коленопреклонения". Собственно говоря, коллективную демонстрацию с пением гимна "Боже, царя храни" — без ведома Шаляпина — устроили хористы, хлопотавшие о прибавке жалованья, а он, только что сыграв умирающего Бориса и видя, что все вокруг опустились на колени, машинально сделал то же... Ошарашенный градом упреков либеральной печати за "предводительство монархической демонстрацией", Федор Иванович сперва недоумевал ("при всех моих недостатках, рабом или холопом я никогда не был"), а потом долго объяснял свою нечаянную выходку Максиму Горькому.

Страна переживала трудное, тревожное время. Позорный, стоивший огромных жертв провал русско-японской войны, народные революционные волнения

1905 года, робкие попытки либерализации режима, сменившиеся наступлением реакции... Но театральная жизнь не замирала и популярность "Бориса" неуклонно росла. В столицах "Борис" теперь, параллельно казенным сценам, идет и на частных сценах: с 1908 года у Зимина, с 1910 в петербургском Народном доме. Зиминскую постановку, где были раскрыты почти все традиционные купюры, например эпизод с курантами, инструментованный Корсаковым по просьбе Дягилева, критики нашли более отвечающей авторскому замыслу, нежели спектакли императорских театров, отметили слаженность музыкального и сценического ансамбля (дирижер Эмиль Купер, режиссура П. Оленина), интересное решение картины под Кромами. В этом театре "командовали" не живописцы, а скорее режиссеры, в первую очередь назначенный в 1907 году главным режиссером даровитый П. С. Оленин, который, будучи воспитанником Мамонтова, испытывал сильное влияние Станиславского. Приглашались сюда и выдающиеся дирижеры, но особенно старательно Зимин подбирал вокалистов; труппу украшали певицы Е. Я. Цветкова, В. Н. Петрова-Званцева, баритон М. В. Бочаров, характерный тенор Р. Пикок — Бомелий, Звездочет и Подьячий, обладатель уникального драматического тенора В. П. Дамаев, лично "открытый" Зиминим.

Однако наиболее значительным культурно-историческим событием тех лет явился дягилевский "Борис Годунов", премьера которого состоялась 6 мая 1908 года в Париже.

Рассматривая этот спектакль как экзамен всего русского искусства перед лицом Европы, Дягилев вложил в его реализацию всю свою колоссальную энергию, темперамент, умение повелевать, а где требуется — дипломатично лавировать, и привлек лучшие, какие только оказалось возможным, творческие силы. В создании ослепительно прекрасного, экзотического зрелища участвовали Головин, Бенуа, Е. Лансере, К. Юон, С. Яремич, Б. Анисфельд, над эскизами костюмов и бутафорией ра-

ботали выдающиеся знатоки русской старины Билибин, Стеллецкий. "Для руководства всей музыкальной частью нельзя было найти лучшего мастера, нежели Феликса Блуменфельда" (Бенуа, 1993; 479)¹⁰. Режиссировал — разумеется, под неусыпным контролем самого Дягилева, А. А. Санин, с особым размахом, ярко и динамично поставивший массовые картины. "Сцену венчания надо поставить так, чтобы французы рехнулись от ее величия", — писал Сергей Павлович Римскому-Корсакову (Дягилев, 1982; 103). Первоклассными были и солисты: Д. Смирнов — Лжедимитрий, Н. Ермоленко-Южина — Марина, В. Касторский — Пимен, И. Алчевский — Шуйский; выступление Шаляпина в главной роли заранее обещало большой успех.

Но то был не просто успех, а фурор, сенсация, триумф. Избалованную, пресыщенную парижскую публику спектакль буквально потряс и ошеломил. Потрясла необыкновенная "варварская" пышность и красочность костюмов, своеобразная стильность всех предметов бутафории. Поразило звучание хоров. Так, народный хор у стен Новодевичьего монастыря зал дружно бисировал — случай, небывалый в практике Grand Opéra. Отличился тут и Санин (с момента организации МХТ работавший там актером и ассистентом режиссера), который придумал себе немую роль пристава. "Шагая между коленопреклоненными людьми, он безжалостно стегал кнутом по спинам баб и мужиков и производил это <...> так выразительно, что <...> на его долю выпала значительная часть успеха" (Бенуа, 1993; 485). Поразила удивительная эффектность решения сцены коронации. "Роскошно одетые бояре <...> составляли как бы заслон, за которым двигалась коронационная процессия. По другую сторону выстроились стрельцы в своих красных кафтанах и со своими гигантскими знаменами. Стеллецкий сделал рисунки регалий, тронов, больших, несомых на руках икон (крестный ход первой картины), а также всей обстановки в сцене Терема" (Бенуа, 1993; 481).

¹⁰ В той же главе воспоминаний Александр Бенуа очень живо описывает неисчислимые трудности, неурядицы и тревожнения, сопровождавшие подготовку к "публичной" генеральной репетиции.

Правда, наиболее эрудированные критики тотчас высказали протест относительно странных, необъяснимых купюр и прежде всего — колоритнейшей Корчмы. Маститый Беллег, которого Бенуа называет "нашим главным доброжелателем", во время генеральной репетиции советовал ее обязательно восстановить, однако это не могло тогда быть осуществлено¹¹. Вероятно, Дягилев побаивался шокировать парижан сочным, грубоватым реализмом этой картины. Допустил он и другие вольности, например (помимо вполне простительного сокращения сцены в спальне Марины), ради выгодного контраста поменял местами коронацию со сценой в келье Пимена, нарушив логику развития сюжета (Пимен говорит о царе Борисе, который, оказывается, еще и не коронован).

Дягилев готовил "Бориса" специально для парижских гастролей и, естественно, учитывал вкусы, навыки и запросы Парижа — законодателя мод европейской, да и мировой художественной культуры, включая тамошнюю нелюбовь к длинным спектаклям, чем в большей мере и мотивированы произведенные купюры. И все-таки он не учел того, что передовые французские музыканты, во главе с Дебюсси, хорошо знали оперу Мусоргского и восторгались ею. Клавир авторской редакции "Бориса" (предположительно привезенный Сен-Сансом в 1890 году) Дебюсси внимательно изучал, начиная набрасывать эскизы "Пеллеаса и Мелизанды"¹².

Если широкой публике Франции Мусоргский был почти неизвестен до Русских исторических концертов 1907 года, когда в программах прозвучали фрагменты "Бориса" и "Хованщины", то там давно уже возник кружок энтузиастов, горячих поклонников его музыки. Содействовали этому и популярные лекции француза Пьера д'Альгейма (в 1896 году изданные в виде брошюры), и

¹¹ По мнению Шаляпина, Корчму тогда купировали в основном из-за отсутствия подходящих исполнителей для Шинкарки и Варлаама; сам он на сей раз не рискнул в один вечер петь две столь разные партии, как Варлаам и Борис. Восстановлена Корчма была при повторных оперных гастролях дягилевской труппы в 1913 году.

¹² Marcel Dietschy, автор солидно документированной книги "La passion de Claude Debussy", датирует ранние эскизы "Пеллеаса" 1893 годом (Dietschy, 1962).

концерты страстной почитательницы Мусоргского, замечательной русской камерной певицы М. А. Олениной-д'Альгейм, сопровождавшиеся пояснительными словами ее супруга. Таким образом, в Париже почва для восприятия оперы была наиболее подготовлена, а вместе с тем и требования, предъявляемые к ее исполнению, особенно высоки. Дебюсси, Дюка, Равеля и многих других крайне разочаровал выбор корсаковской обработки, рецензенты рекомендовали Дягилеву привезти этот шедевр в подлиннике — увы, совершенно незнакомом российским певцам.

Сенсационный триумф спектакля (и едва ли не главного героя-триумфатора, Шаляпина) имел далеко идущие последствия. Во-первых, миру был явлен гений Мусоргского. Во-вторых, неслыханную победу одержало все русское искусство в лице его талантливейших представителей. И наконец, благодаря этому триумфу перед "Борисом" гостеприимно распахнулись двери лучших оперных театров планеты. Очень скоро, в январе 1909 года дягилевскую версию "Бориса" поставила миланская Ла Скала, затем театры Буэнос-Айреса и Рио-де-Жанейро; в 1910 — Прага, на чешском языке, в 1911 — Стокгольм, на шведском. В нью-йоркской Метрополитен в 1913 — на итальянском языке, дирижировал Артуро Тосканини. Мы перечислили лишь некоторые среди нашумевших премьер, добавим только, что в большинстве из них с блеском выступал Шаляпин, нередко тайком помогавший исправить кое-какие промахи режиссуры и сценографии.

Но отвлечемся от победного шествия "Бориса Годунова", чтобы окинуть взглядом судьбу "Хованщины", о которой пока совсем мало говорилось.

Трудности возникли еще при прохождении либретто через цензуру (1882). В ту пору как раз ужесточились гонения властей на старообрядцев, сектантов, и цензура предъявила множество нелепейших требований, уродовавших драматургию Мусоргского, а Римский-Корсаков и Стасов вынуждены были соглашаться. Скажем, в пе-

чатном тексте либретто раскольники именовались "московскими людьми", Досифей превратился в Василия Кореня (реальная историческая фигура, московский гравер), призыв "Грядем на прю" заменен благостной репликой "Блюдите мир, покой, согласие"; костер, саможжение вообще изъяты. Встречи с государственной политикой всегда сулили этой опере большие неприятности...

Мы уже упоминали, что оперный комитет Мариинского театра "Хованщину" отверг, за голосовали только Кюи и концертмейстер Альбрехт (Корсаков, как лицо заинтересованное, в голосовании не участвовал), и она была передана Музыкально-драматическому кружку. По словам Корсакова, исполнялась здесь "Хованщина" "весьма прилично". Показанная с декорациями Н. Волкова и Д. Шишкова в режиссуре О. Палечека, "опера понравилась" и в сезоне 1886/87 выдержала восемь представлений, несмотря на то что солисты намного уступали любительскому хору, численность которого достигала 90 (!) человек. Основные критические претензии Ц. Кюи адресовал бессмысленному, бессвязному тексту либретто — тому самому, который был плодом неуклюжего вмешательства цензоров.

В 90-е годы "Хованщина" ставилась киевским Товариществом Прянишникова (Ларош издевательски выругал их гастрольный спектакль, а заодно музыку Мусоргского) и мамонтовским театром, которому несомненно удалось поднять престиж гениального произведения. К 1907 году относится постановка петербургской Частной оперы Дракули, где режиссер Н. Арбатов чрезмерно акцентировал трагическую обреченность раскольников и темную, суровую атмосферу действия, но зато отбросил неуместное появление "спасителей"-петровцев в финале. К 1910 — постановка театра Зимина; П. Оленин оживил, индивидуализировал поведение отдельных групп и слоев народной массы, хотя напрасно игнорировал некоторые сценические ремарки композитора (например, увел за кулисы поезд ссыльного Голицына).

Однако зиминский спектакль уже сопровождался аншлагами: назревала волна общественного энтузиазма вокруг "Хованщины", которая кульминирует в 1911 году,

когда опера впервые пойдет в Мариинском театре. Теперь Мусоргский "наконец совпал с эпохой" (М. Рахманова), теперь его идеи и коллизии оказались необычайно близки духовно-философским исканиям русской интеллигенции того времени. Глубже всех это понял Александр Блок, почувствовавший в "Хованщине" пророчество о неслыханных переменах, невиданных мятежах, о потаенных, дремлющих до поры силах великой страны, призыв к подвигу самоотвержения, напоминание о трагическом противоречии ее мудрости и детской, короткой памяти...

Шаляпин давно мечтал поставить "Хованщину" и режиссировал "с великим увлечением, горячо, вкладывая в работу массу терпения и выдержки. Прорабатывал роли не только с солистами, но и с отдельными артистами хора", — рассказывает концертмейстер Д. Похитонов (Шаляпин, 1958; 302). Декорации создал Коровин (кстати, выходец из старообрядческой семьи), как и обычно принимавший участие в сценическом осуществлении оперы наряду с ассистентом Шаляпина, режиссером П. Мельниковым. Костюм Досифея изготовили по рисунку самого Федора Ивановича, Марфы и Сусанны — по картине "Великий постриг" Нестерова. Прекрасно дирижировал Альберт Коутс¹³, прекрасно пели И. В. Ершов — Голицын, Е. И. Збруева и Е. Ф. Петренко — Марфа, П. З. Андреев — Шакловитый. Но не артистам, даже не Шаляпину — Досифею обязан огромный общественный резонанс спектакля, породившего и бурю восторгов, и некоторые возражения; злобно, с поднятым забралом напал только ультрареакционный М. Иванов, но и Александра Бенуа не вполне удовлетворили решение народно-массовых сцен и декорации Коровина, где ему не хватало светлого пейзажного образа, контрастно оттеняющего кровавые ужасы. Нет, главной причиной такого

¹³ К сожалению, Коутс и Шаляпин сделали несколько неоправданных купюр, сократив, например, 2-ю картину IV акта — поезд Голицына и казнь стрельцов, которые якобы излишне затягивали действие. Петербургская постановка в 1912 году была почти целиком перенесена в Большой театр; дирижировали В. Сук и сменивший его (по желанию Шаляпина) Д. Похитонов.

резонанса явилось именно совпадение с нервом эпохи, прикосновение к "болевым" точкам духовной жизни России.

Ведь раскол как идея мужественного героического противостояния гнету всяческой ортодоксии, церковной и государственной, как символ готовности пожертвовать жизнью во имя свободы духовного волеизъявления волновал тогда многие умы. Этого увлечения в той или иной мере не миновало большинство крупнейших писателей, поэтов, философов. Например, Николай Бердяев ходил по трактирам, чтобы лично встречаться с сектантами, и о встречах с ними вспоминал как о важных событиях своей биографии; Андрей Белый пристально исследовал психологию сектантства (роман "Серебряный голубь", 1909); Дм. Мережковский специально занимался XVII веком и историей раскола, а молодой поэт Александр Добролюбов, порвав с интеллигентной окололитературной средой, ушел в одну из сект ("добролюбовцы", или "свободные христиане"). Блок и Ремизов в 1908 году посещали "заседания" хлыстов; кстати, в героинях цикла "Снежная маска" и драмы "Песня судьбы", вдохновленных актрисой Н. Волоховой, Блоку виделись черты раскольничьей Богородицы. Знаменитые вечера на Башне у Вяч. Иванова, пропагандировавшего идентичность Эроса и Танатоса, соблазна пола и соблазна смерти (вечера, которые, по слухам, в узком кругу порой копировали хлыстовские радения), причудливо "актуализировали" Марфу с ее любовью-страстью, влекомую к смерти, как экстатическому очищению, избавлению от грехов.

Показательный для периода факт: "принц эстетов", санкт-петербургский Оскар Уайльд, Михаил Кузмин подолгу гостил в заволжских скитах, собирал древние раскольничьи песнопения и нередко использовал старообрядческие мотивы в своих изысканно-утонченных стихах. Но, разумеется, подобные мотивы всего самобытнее воплотили "новокрестьянские" поэты, корнями связанные со старообрядчеством, — талантливые Николай Клюев (считавший себя прямым потомком протопопа Аввакума), сын крестьянина-старовера Сергей Клычков. Столичные знаменитости, Блок, а вслед за ним Белый, Гу-

милев, Брюсов сразу заинтересовались Клюевым, помогли выдвинуться, попасть в журналы.

Искренно ненавидевшим и презиравшим уродливые, низменные стороны "расейской" действительности интеллигентам, мучимым ощущением роковой пропасти, отделяющей их от народа, сектанты казались олицетворением истинной, глубинной России, ее сокровенных, нетронутых гнилью буржуазной цивилизации народных начал, ее патриархальной целостности и мятежной, бунтарской силы. "Спасение — только скит", — помечает Блок 1 декабря 1911 года на страницах дневника. А в ноябре, находясь под огромным впечатлением "Хованщины", пишет матери: «...Она стоит в самом центре, именно на той узкой полосе, где проносится дыхание духа. То, что она идет в придворном театре — правильно, она откровение только для нас, которым следует постоянно напоминать, у которых память еще детская, короткая. Мы еще этого не затвердили. Для раскольников — это азбука, уже лишняя, может быть, даже докучная, как для народа — наши „народнические“ волнения и мероприятия» (Блок, 1955; 680).

Между прочим, образ грандиозного костра — который венчает оперу! — был очень любим поэтами 10-х годов. Тут и чеканная поступь блоковского "Мировой пожар в крови — Господи, благослови!", и великолепный "Китеж" Максимилиана Волошина, будто пророчащий грозные, страшные судьбы родины:

Вся Русь — костер. Неугасимый пламень
Из края в край, из века в век
Гудит, ревет... И трескается камень.
И каждый факел — человек.

(1919)

Эту-то исторически чрезвычайно важную, буквально потрясшую современников постановку много лет спустя, после грубого разноса "Хованщины" Большого театра 1928 года (режиссер И. Лапицкий), припомнит Асафьев, чтобы без церемоний изничтожить шалашинский спектакль. Он требует "освободить теперь концепцию" оперы от якобы навязанного ей религиозно-мистического толкования, снять и с речей Досифея и с причитаний Мар-

фы "налет нестеровщины". «Мистические Досифей и Марфа созданы театром эпохи религиозного „мир-искуснического“ эстетизма. Они прибыли в „Хованщину“ из „Китежа“, а не наоборот. Оттуда же и весь елейный тон обычного (отвратительного, на мой взгляд) исполнения „Хованщины“» (Асафьев, 1954; 161). Эстетизм в самом деле был знаменем искусства того времени, присутствовал в шаляпинском спектакле и вполне сознательный "налет нестеровщины", не исключено также влияние премьеры "Китежа" (Большой театр, 1908), решенной И. Лапицким с уклоном в литургическое действие. Но яростная атака Асафьева на трактовку двадцатилетней давности и приписываемое ей значение "обычной", заурядной — откровенная дань официальной советской идеологии.

Весной 1913 года Дягилев повез обе оперы Мусоргского в Париж и Лондон. Парижская публика, которая быстро изживала свои пылкие увлечения и сейчас еще не остыла от балетных триумфов предшествующих Русских сезонов, приняла "Бориса" сдержаннее, чем в 1908 году, а увиденную впервые "Хованщину" — прохладно, с известным недоумением.

Между тем "Хованщина" особенно тщательно готовилась Дягилевым. Изучение автографов композитора восхитило его и убедило в совершенно нетрадиционной природе драматургии этой оперы, как драматургии хоровой. Эту ее специфику он намеренно подчеркнул, восстановив эпизоды, купированные Корсаковым. Так, восстановлены были (за счет безжалостного сокращения всего II акта и картины стрелецкой казни) хор Пришлых у столбика с загадочным "надписом", эпизод разрушения будки Подьячего, перебранка стрельцов и стрельчих, песня о сплетне. Отсутствовавшие в корсаковской партитуре эпизоды было поручено оркестровать Равелю и Стравинскому, Стравинский же сочинил новый хоровой финал. Однако оценить принципиальную смелость дягилевского спектакля — прочь от ориентированной на традиционные оперные нормы корсаковской редакции! — ни корреспонденты русских газет, ни тем более ино-

странная аудитория не могли, хотя и ощутили необычное преобладание хоров.

Не будучи музыкантом, не оценил этого оригинального жанрового поворота и А. В. Луначарский, рецензия которого интересна как отклик интеллигента, искушенного в делах театральных.

«До России доходят о русских спектаклях в театре Елисейских полей слухи, искаженные в ту или другую сторону. Пишут о колоссальном успехе опер Мусоргского, в то время как на этот раз они не встретили прежнего энтузиастического отношения. <...> Правда, и „Борис“ и „Хованщина“ предстали на этот раз перед парижской публикой в небывало еще прекрасной оболочке. Стильные и изящны декорации Юона (к „Борису“ — М. С.), постановка массовых сцен Саниным не оставляет желать лучшего, и своеобразная красота русской вариации византийской священной пышности засияла своим переливчатым огнем, своею живою парчой в необычайно живописной сцене коронации. Исполнение также целиком было выше среднего, а Шаляпин, хотя и злоупотреблял декламацией в ущерб пению, — все же был хорош, как редко, в заглавной роли. Не уступала по внешности и „Хованщина“. Декорации Федоровского, более фантастические, или символические, чем историко-бытовые, дали нам какую-то циклопическую, но в то же время деревянную Россию, — „ты и убогая, ты и обильная“. Все до чар на столе Хованского, и гребня, которым он чешется, здесь великанское. Чудовищно чванны и роскошны боярские костюмы. Словом, дикая красота и еще невиданный облик Европейской Азиатчины. И опять-таки высокого уровня исполнение. Хоры очаровали французскую критику, и она спрашивает себя, чем объясняется столь „безусловное преимущество“ русских хоров над западно-европейскими?¹⁴ <...> Теперь об

¹⁴ Дирижировал „Хованщиной“ Э. Купер, „Борисом“ Ф. Блуменфельд, пел хор Мариинского театра. Д. Похитонов вспоминает, что тихую, скорбную молитву стрельцов приходилось три раза бисировать, бисировали и „Батя, Батя, выйди к нам...“. В Париже немало крови дирижерам попортил сборный оркестр, чей состав постоянно менялся, а в Лондоне, напротив, был безукоризненно слаженным.



С. П. Дягилев.
Портрет работы Л. Бакста (фрагмент)

успехах. Успех Шаляпина, да и всего исполнения, на первом представлении „Бориса Годунова“ был крупный. Но когда я читаю в русских газетах, что театр буквально дрожал от рукоплесканий, то я должен сказать: ничего подобного! Да, аплодировали единодушно. Да, вызывали Шаляпина четыре раза. <...> Вообще, повторяю, успех крупный, но не исключительный» (Луначарский, 1958; 241—242).

Здесь не место выяснять удачи и промахи дягилевской „Хованщины“ на основе скудных и довольно поверхностных рецензий, а партитура с рукописными вставками эпизодов, инструментованных Равелем, не

издавалась и безвозвратно утеряна¹⁵. Стравинский отозвался о ней весьма критически: "Наша работа, по замыслу Дягилева, должна была представлять одно целое с авторской партитурой. К несчастью, эта новая редакция представляла собой еще более пеструю композицию, чем предыдущая, так как в ней была сохранена большая часть аранжировки Римского-Корсакова, сделано несколько купюр, переставлен или просто изменен порядок сцен, а финальный хор Римского-Корсакова заменен моим". Игорь Федорович — убежденный противник всяких аранжировок, "в особенности же, когда дело касалось такого мудрого и уверенного в себе художника, как Мусоргский" (Стравинский, 1963; 90). Однако примечательным было уже само сотрудничество Равеля и Стравинского — лишнее свидетельство их пиетета перед Мусоргским, стремления содействовать пропаганде "Хованщины" за рубежом. Напомним, что единственным прообразом своего "Испанского часа" Равель считал "Женитьбу"; блистательное понимание стиля русского гения доказала равелевская оркестровка "Картинок с выставки" (1922), которая принесла этому сочинению широчайшую славу на симфонических эстрадах мира и вместе с тем помогла "вернуть к жизни" фортепианный оригинал: отныне его играют все чаще и чаще.

Так или иначе, дягилевские Сезоны закрепили факт международного признания Мусоргского гордостью русской национальной культуры. В годы первой мировой войны, когда русские театры исключили из репертуара Вагнера и других немцев, демонстрируя патриотизм нарочитым вниманием к "Жизни за царя" Глинки, "Борис" и "Хованщина" идут много, преимущественно в прежних отечественных постановках. Была, правда, курьезная попытка "освежить" "Хованщину": И. Лапицкий в 1916 году в своем Театре музыкальной драмы поставил спектакль, где Досифей «предстал омоложенным; это мужчина лет 35 с бледным, измученным лицом, с растрепанной шевелюрой, в синем кучерском кафтане; ...порывистость

¹⁵ Отрадно, что ныне мы располагаем подробной, вдумчивой реконструкцией этого спектакля и детальным анализом финального хора, осуществленными И. Я. Вершининой (Вершинина, 1990; 192—217).

движений, нервная возбужденность экзальтированного „мятущегося“ сектанта...» (Асафьев, 1983; 85). Некоторое время и после октябрьского переворота оперы Мусоргского — чаще „Борис“ — продолжают идти как бы по инерции, хотя сама деятельность дорогостоящих оперных театров оказалась под угрозой из-за материально-экономических трудностей.

Но смена рыхлой, пошатнувшейся государственной власти режимом „пролетарской диктатуры“ тотчас потребовала неких новых политических акцентов. Соответственно, в спектакле Театра Совета Рабочих Депутатов (бывшем театре Зимина), выпущенном в свет в августе 1918 года, с образа Бориса Годунова был снят традиционный шаляпинский ореол величия, чтобы всячески укрупнить образ народного мятежа, стихии разгула, разрушения и хаоса; оформление И. Малютина было стилизовано под лубок, костюмы бедные, грим царя нарочито монголоидный. Энциклопедически образованный, одареннейший Федор Комиссаржевский, поборник и теоретик „эстетически-романтического направления“ (П. Марков), режиссер, выдающийся талант которого высоко ценил Луначарский, приветствовал Февраль, в Октябре „содрогнулся“, а в 1919 году эмигрировал. Его „Борис“, видимо, отразил и искреннее желание правдиво воплотить атмосферу времени, и крушение веры в осуществимость прекраснодушных революционных идеалов¹⁶.

Менялась, разумеется, и аудитория. Когда Шаляпин весной 1918 года вернулся в Мариинский театр и немедленно возобновил „Хованщину“ (ненадолго выпавшую из репертуара в связи с его переходом в частную антрепризу Аксарина), на первый „целевой“ спектакль билеты распределяли среди матросов и красноармейцев. Любопытно, между прочим, было бы знать, как Луначарский, произнося вступительное слово к этому спектаклю, разъяснял слушателям содержание либретто „Хованщины“!

¹⁶ В некоторых источниках встречается упоминание о том, что в конце картины Кром Варлаам выходил на сцену с красным флагом в руках (есть оно и в книге А. Гозенпуда „Русский советский оперный театр. 1917—1941“. Л., 1963). Думается, это, скорее, полублегда-полуанекдот. Вряд ли Комиссаржевский, тонкий мастер, мог допустить столь грубый, эстрадно-лозунговый прием.

Год за годом усиливалась, делалась все более откровенной политизация искусства. Характерный пример — "Борис" Большого театра, поставленный В. Лосским (январь 1927 года). На трех этажах монументальной сценической конструкции располагались три сословия, три "класса": сверху — духовенство, в центре — пышно одетые в золотую парчу бояре, ниже стрельцы, а в самом низу, под ступенями гигантской лестницы — серая, грязная, в лохмотьях народная масса. Задачей художника Ф. Федоровского было найти максимально впечатляющий образ нищей, рабской, сермяжной Руси, стонущей под игом боярства. Идею эту выразительно комментируют режиссерские записи Лосского.

«1-я картина пролога. Пытка. Горбы. Измученность.

1. Все на коленях. Движение на месте. Страх удара. Вздрагивание. Встают группы от первого удара плетью. Снова на колени на фразе „Эко чертово отродье“.

2. Первый раз „На кого ты нас покидаешь“ измученно, глаза вытаращены от муки. Покачивание на „смилуйся“.

3. Взглядом провожают уходящих приставов, ложатся. Изнеможение (отдых от пытки).

... ..

6. Глухая злоба растет после „И вздохнуть не даст проклятый“.

7. 2-й раз „На кого ты нас покидаешь“ — злобно, с ненавистью, лица и глаза нахмурены. Снова измученность, падают в полном изнеможении.

8. Встают с трудом, еле-еле, после „Вставайте“.

Во время речи Щелкалова стоят понуро, связавшись по два-три человека в группы, выражающие последнюю степень усталости» (Лосский, 1959).

Ну конечно, это совершенно не тот народ, не та толпа, какую имел ввиду Мусоргский! Вспышка ярости в картине Кром выглядела здесь неубедительно и неожиданно: увлекшись эффектным контрастом раззолоченной пышности верхов и ужасающей нищеты низов, режиссер переусердствовал, "разоблачая" злодеяния царизма лютыми страданиями забитого, пассивно-покорного народа.

Не спасли спектакль ни отличный музыкальный руководитель А. Пазовский, ни исполнители (неподражаемый Юродивый — И. Козловский, прекрасные Пимен — В. Петров, Борис — А. Пирогов). В целом он был воспринят как неудавшийся, часть критиков даже пыталась объявить его "реакционным" за якобы гипертрофию церковно-обрядовых, "мистических" элементов, но эти обвинения были отмечены Луначарским. Не удалась и новая сводная редакция оперы, куда впервые включили картину у собора Василия Блаженного, инструментованную Ипполитовым-Ивановым, поскольку Корсаков ее не оркестровал. Однако важнейшим итогом обсуждения, на котором председательствовал нарком Луначарский, явился выдвинутый им тезис о необходимости воскресить единственную в своем роде "истинно революционную" музыкальную драму, какой она была написана Мусоргским. А значит — поставить реконструированную П. А. Ламмом авторскую редакцию оперы, что и было осуществлено в ГАТОБе (бывшем Мариинском театре) в феврале 1928 года.

Ленинградский спектакль по всем параметрам спорил с московским. Режиссер С. Радлов уже в Прологе высветил насмешливо-равнодушное отношение толпы к избранию царя, дифференцировал поведение хоровых групп и отдельных фигур, ясно прочертил линию нарастания народного гнева в хоре "Хлеба!!" — предвестии буйного разгула Кром. Суровая, скупая сценография В. Дмитриева спорила с парадной громоздкостью оформления Федоровского, дирижер В. Дранишников сумел уловить удивительное стилистическое своеобразие оркестровки Мусоргского. Вдохновителем, застрельщиком и консультантом спектакля был Б. В. Асафьев. Но непосредственное соседство картин, заимствованных то из второй редакции, — Польский акт, Кромы, то из первой, — Терем, Василий Блаженный, привело к неорганичности, драматургическим швам, и постановка получилась уязвимой. Против нее на страницах ленинградской "Красной газеты" резко выступили сторонники неприкосновенности корсаковской редакции (Глазунов, Штейнберг и некоторые другие).

Студия-театр Станиславского, учитывая малочисленность своего хора и тесноту сценической площадки, взяла за основу первую авторскую редакцию Мусоргского, добавив куски Польского акта. Готовить "Бориса" Константин Сергеевич начал в 1927 году, оканчивала большая бригада во главе с И. Москвиным, премьера — 5 марта 1929 (музыкальный руководитель В. Сук, дирижер М. Жуков, художник С. Иванов). Наивысшей кульминацией этого спектакля была картина у собора Василия Блаженного, разработанная исключительно тонко и психологически глубоко, которую П. И. Румянцев, летописец театра, относит к лучшим его художественным достижениям.

Но Станиславский собирался показать и Кромь! Быть может, не только практические препятствия, а острое, несколько рискованное толкование картины Станиславским было причиной того, что ее не выпустили в свет. Приведем фрагменты беседы Константина Сергеевича с труппой после первого репетиционного просмотра Кром.

"Все действие происходит на фоне сожженной усадьбы боярина Хрущова <...> Ночь. Грабят поместье. ...Следует делать разгром сначала веселым, с тем, чтобы он к концу сделался страшным. <...> Момент второй: волокут из дома боярина. Тенора — задиры веселые, басы — мрачные. Волокут, как дохлую кошку. Посадили. Мрачно утирают носы. Хочется продлить игру. Будет интересный спектакль, будут человека вешать. Здесь страшная радость. Женщины хотят зрелища <...> Ядовитей, сильней над ним потешайтесь! <...> Затравленный боярин ждет, откуда удар. Роль трагическая, сцена зверская. Очень важна атмосфера анархии в этой сцене. Сначала хохот, глумление, потом озверение"¹⁷. Вопросы как, по какому именно тексту "Бориса" надо ставить, этот спектакль, естественно, не решил. Скажем, в Свердловске Лосский показал вариант своего недавнего московского спектакля, а в Киеве избрали оригинальную, хотя и спорную компилятивную версию ленинградского

¹⁷ Сб.: Станиславский — реформатор оперного театра. М., 1983. С. 160—162.

ГАТОБа. Кстати, Мейерхольд, которого после ликвидации ГОСТИМа Станиславский приютил в своем оперном театре, весной 1939 года обещал поставить Кромы "по Станиславскому". В июне Всеволода Эмильевича репрессировали.

Но 30-е, 40-е и первая половина 50-х годов были тяжелейшим для всей советской культуры, искусства и науки периодом. У Большого театра возникли трудности совершенно специфические: ведь сюда, на оперные спектакли, любил невзначай заглядывать Иосиф Сталин, — вероятно, еще с юности, учеником Тифлисской семинарии, привыкший уважать оперу, красивое пение; каждый спектакль, особенно новый, был чреват опасностью не понравиться, не угодить вождю. А Большой театр в ту пору власти рассматривали как некую витрину великих завоеваний и процветания Советского Союза, наподобие роскошных станций метрополитена или павильонов ВДНХ. Всему здесь следовало быть нарядным, импозантным, монументальным и, разумеется, не вызывающим никаких претензий политико-идеологического порядка среди армии чиновников и журналистов, блюстителей "социалистического реализма". Неудивительно, что репертуар старел, суживался, складывался фонд спектаклей-долгожителей.

В марте 1939 года исполнилось сто лет со дня рождения Мусоргского. Организационный комитет празднования юбилея возглавлял Шостакович, деятельно участвовавший в подготовке торжественного концерта Ленинградской филармонии и проведении конкурса вокалистов, посвященного Мусоргскому. Тогда-то Шостаковича и увлекла мысль заново инструментовать "Бориса", причем эпизодов, которые он находил идеально оркестрованными (например, сцену в келье), не трогал, переделывая лишь те, какие, по его мнению, нуждались в более плотной, густой звучности. Дмитрий Дмитриевич в мае 1940 года закончил эту работу и, приехав в Москву, рассказал о ней С. А. Самосуду — художественному руководителю Большого театра, которого хорошо знал и ценил со времен постановок "Носа" и "Леди Макбет Мценского уезда" в ленинградском Малом оперном театре.

Самосуд горячо заинтересовался, предложил оставить у него партитуру, чтобы расписать оркестровые голоса и устроить несколько пробных репетиций, поскольку думал осуществить премьеру не позднее ноября — декабря 1941 года. Пришла осень, из Москвы не было вестей, и Шостакович заключил договор с Кировским театром, обязуясь немедленно вручить им ноты или обеспечить возможность сделать копию партитуры. Дирижер Кировского театра А. М. Пазовский, со своей стороны, планировал спектакль на конец 1941 года и торопил Шостаковича; композитор волновался, безуспешно просил Москву срочно выслать нотный материал и совсем встревожился, услышав, что в Большом театре его партитура подвергнута правке, нежелательным купюрам. Вопрос повис в воздухе, а Отечественная война опрокинула все творческие планы. Театр им. Кирова смог поставить редакцию Шостаковича лишь в 1959 году, дирижировал С. Ельцин.

Самосуд вернулся к работе над "Борисом" весной 1943 года. "Оркестровые репетиции... под мастерским управлением С. А. Самосуда доставили мне истинное наслаждение. Я видел эскизы декораций художника П. Вильямса. Они очень хороши", — радуется Шостакович ("Вечерняя Москва", 11 мая). Однако вскоре Самосуд был снят, дирижером Большого театра назначили Пазовского, который хотел далее репетировать новую редакцию, но председатель Комитета по делам искусств М. Храпченко воспротивился, а музыкальный консультант дирекции Б. Асафьев высказался в пользу... редакции Римского-Корсакова. Былой неутомимый защитник подлинного Мусоргского теперь, соответственно восторжествовавшей в 40-е годы тенденции замазывания любых разногласий между национальными корифеями, уже настойчиво подчеркивал единство автора и редактора. "Можно сказать, что в истории русской музыки существует композитор: Мусоргский-Римский-Корсаков". Выбрали корсаковскую редакцию, разговоры о воскрешении оригинала или воплощении более близкой к оригиналу, нежели корсаковская, версии Шостаковича, прекратились.

”Борис Годунов”, поставленный в 1946 году режиссером Л. Баратовым, Пазовским и Федоровским, должен был служить образцовой моделью для других советских театров. Потому вокруг него около двух лет велись бурные дискуссии на всякого рода совещаниях, страницах центральных газет, и официальной датой усовершенствованной премьеры считается 1948 год. Дирижировал Н. С. Голованов, известный склонностью форсировать уровень громкости, вписывая *forte* вместо *piano*, *fortissimo* вместо *forte*, дублируя голоса оркестра. Впрочем, пожалуй, форсированное звучание гармонировало монументальному, помпезному оформлению Федоровского. Таким, с самой незначительной ретушью, Большой театр сохранял ”Бориса” многие десятилетия¹⁸.

В чем же заключались ”усовершенствования”? Началу, в 1946/47 году, опера шла без картины Кром: нехорошо, дескать, демонстрировать триумфальную встречу интервентов русской толпой XVII века перед зрителями, еще не забывшими горести фашистской оккупации. Редакционная статья ”Правды” жестоко разругала эту купюру, и Кромы добавили, ”отредактировав” либретто. Например, партию Варлаама и Мисаила передали народному хору, каликам и Митюхе с текстом Сергея Михалкова; славление Самозванца погасили, — оказывается, часть народа не сочувствует Лжедмитрию и затем в суровом молчании прислушивается к скорбной песне Юродивого. Спектакль 1948 года получил Сталинскую премию I степени.

Сравнительно недавно молодой музыковед, восторгаясь спектаклем-долгожителем (который якобы ”по сей день остается примером реализма, органичного синтеза музыкальных, драматических и живописных средств”), слегка покритиковал его: ”Зритель недостаточно ощущает, что народ верит Самозванцу” (Меньков,

¹⁸ Интересно, между прочим, что молодой, инициативный Л. Д. Михайлов, мечтая обновить интерпретацию оперы, основное внимание устремил на оформление спектакля. Он и художник Н. Н. Золотарев заменили декорации почти голым, свободным от реквизита шестиугольным помостом и условными фресками фона (Тбилиси, 1966, дирижер Джансуг Кахидзе).

1983; 45). Наблюдение справедливое, действительно, ощутить этого нельзя. Да и все режиссерское решение изобиловало штампами, несмотря на ряд ярких артистических удач. В разные годы в главных ролях выступали талантливейшие Александр Пирогов и Марк Рейзен — Борис, Георгий Нэлепп — Самозванец, непревзойденный Юродивый — Иван Семенович Козловский, позднее Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов, Елена Образцова.

С характерной для той эпохи судьбой "Бориса" перекликается и судьба "Хованщины". Поставленная Большим театром впервые почти синхронно с "Борисом" (май 1928 года), она произвела целый скандал. В 1939 году ее поставили в филиале Большого театра (дирижер Л. Штейнберг, режиссер В. Раппопорт, художник К. Юон), спектакль хвалили и в 1941 году перенесли на основную сцену; Марфу великолепно пела Надежда Обухова, Досифея М. Рейзен. Но рекордсменкой-долгожительницей, аналогично "Борису", оказалась "Хованщина" тех же Голованова, Баратова и Федоровского (1950).

«Первые попытки нового прочтения „Хованщины“, относящиеся к концу 20-х — началу 30-х годов, отличались нечеткостью идейного замысла, туманностью и обилием режиссерских домыслов социологического характера. <...> Во многих спектаклях, оттесняя темы народного горя, нарочито подчеркивалась религиозно-обрядовая сторона. Сочетание мистики и эстетизированного любования стариной отличало спектакль Большого театра (1928), поставленный И. Лапицким. <...> более верное музыкально-сценическое решение „Хованщины“, одной из наиболее сложных русских классических опер, пришло позднее, когда советский театр укрепился на позициях реализма» (Гозенпуд, 1963; 202—203).

Увы, непонятно, ни что именно автор подразумевает под "позициями реализма", ни когда они успели "укрепиться", ни кем и где было найдено "более верное решение". А. А. Гозенпуд, прекрасный знаток истории советского оперного театра, попросту невольно лавировал... В аналитическом разделе монографии мы уже говорили о вульгарных режиссерских домыслах типа отождествления музыки Рассвета с образом Петра и петровцев в спек-

таклях Большого театра 1939 и 1950 годов, о советах рецензентов как можно ярче оттенить "победу нового" над старым, отживающим. Упоминалась нами и версия, созданная Шостаковичем по клавиру П. А. Ламма для экранизации оперы.

Дмитрий Дмитриевич оркестровал "Хованщину" с энтузиазмом, на каждой странице открывая ранее незамеченные гениальные красоты и мечтая, что экран позволит донести до широкой публики всю эту музыку, без купюр, — мечта, разумеется, неосуществленная. Но зато кинофильм, выпущенный в свет летом 1959 года, как бы сломал лед вокруг редакций Шостаковича: осенью в Театре имени Кирова прозвучал "Борис" в его оркестровке, через год — "Хованщина", которая затем была поставлена в Свердловске (1964) и Минске (1970). Судя по рецензиям, лучшим был минский спектакль, который Э. Фрид назвала "подлинным событием, исторической вехой в жизни этой оперы" (Фрид, 1974; 12). Отечественные театры еще долго предпочитали обработку Римского-Корсакова, а за рубежом, например в Софии и Белграде, уже в начале 60-х годов освоили новую версию.

"Отношение к Мусоргскому было и остается камертоном нравственного состояния общества... полосы подъема в судьбе его опер всегда приходились на решающие, поворотные моменты общественного развития"¹⁹. Формулировка очень точная. Подъем внимания к его искусству в 80-е годы был закономерным следствием радикальных сдвигов в общественной и культурно-политической жизни страны: ослабела, а вскоре и рухнула система жесткого партийно-государственного контроля над искусством, официально восстановлен престиж религии и православной церкви, небывало расширились рамки возможных творческих исканий, экспериментов.

Характерное свидетельство начавшихся перемен — "Борис Годунов" таллинского театра "Эстония" (1980).

¹⁹ Рахманова М. Оперы Мусоргского: истоки и судьба. М., 1987. Рукопись. С. 43.

Дирижер Эри Клас, режиссер Арне Мик, художники Валерий Левенталь и Марина Соколова взяли первую авторскую редакцию оперы, ярко раскрыв взаимосвязь и активное взаимодействие драмы народа и драмы царя, причем усиленно акцентировали образ Пимена как носителя духовности, нравственно-философской идеи совести; немым наблюдателем событий Пимен выведен на сцену уже в Прологе. Наглядно и броско воплощена в этом спектакле смысловая, морально-этическая нагрузка церковных хоров. По бокам белокаменного собора и задника видна процессия черных монахов (манекены) со свечами в руках, дважды вспыхивающими: в картине кельи — "укрупняя" курсивом тему пророческого сна Григория, в эпизоде схимы — на роковых для Бориса словах хора "Вижу младенца умирающа...". «Под колокольные удары откуда-то сверху медленно опускаются и наклонно повисают над сценой почти разрозненные доски разрушенного иконостаса с полустертыми ликами ангелов. Их лики „безмолвно“ наблюдают ход всего спектакля вплоть до заключительного погребального звона святой схимы» (Левашев, 1983; 36 и 38). Повторяющиеся между картинами проходы монахов, сопровождаемые ударами колокола, являются и сквозным лейтмотивом покаяния, и удачно найденным конструктивным приемом, архитектурной аркой.

Еще недавно подобное толкование было бы воспринято властями чуть ли не как идеологическая диверсия, крамола, и само допущение этого спектакля — симптом весьма серьезный. Однако многие факторы продолжали изнутри тормозить процесс обновления, мешали полноценно использовать открывшуюся свободу. Мешало посредничество армии тупых чиновников-управленцев, сохранившейся от времен тоталитарного режима, мешала привычная боязливая оглядка театров и концертных организаций на вкусы руководящих персон, наконец, мешала скудность финансов, уделяемых культуре государственным бюджетом СССР. Так или иначе, необыкновенно широко отмеченное западноевропейскими странами столетие со дня смерти Мусоргского (1981) родина, в сущности, почти игнорировала. Таллинский "Борис" — отрадное исключение.

Миланская Ла Скала провела огромный фестиваль, длившийся около трех сезонов, в ходе которого, помимо оркестровых, камерных вокальных и хоровых сочинений, были исполнены пять опер композитора, притом в нескольких вариантах, включая смелый сценический вариант "Женитьбы" знаменитого английского режиссера и актера Питера Устинова, и "Саламбо", инструментованную венгерским дирижером Золтаном Пешко. Выдающимся событием этого фестиваля был "Борис Годунов" лондонской English National Opera (1980), поставленный режиссером К. Грэхемом под руководством Дэвида Ллойд-Джонса (он же дирижер), и "Борис" Клаудио Аббадо в Ла Скала; оба спектакля решены в весьма распространенном ныне так называемом "эпическом стиле", то есть в духе оперы-оратории: минимальное, обобщенно-символическое декоративное оформление, единая архитектурная конструкция, хор, выстроенный по бокам сцены, окаймляя солистов. Пресса очень высоко оценила работу Аббадо — его объективную манеру в сочетании с любовным отношением к тексту, стремлением донести все выразительные детали партитуры. Украсили спектакли, по мнению всех рецензентов, хоровые фрагменты, несмотря на языковые трудности ("Борис" исполнялся по-русски). В отношении режиссуры взгляды разошлись. Одним понравилась "грандиозная статическая концепция" Ю. Любимова, другие сочли ее "открытой для критики, чрезмерно стилизованной", споры возбудила и лондонская постановка А. Тарковского, выбравшего вторую авторскую редакцию с добавлением картины у Василия Блаженного. Среди прочих юбилейных "Борисов" надо упомянуть спектакль парижской Grand Opéra, для которого дирижер С. Одзава взял редакцию Шостаковича. "Хованщина" кроме Ла Скала была возобновлена в Коvent Гардене (дирижировал Евгений Светланов), звучала в Женеве и Нью-Йорке. Лондонский рецензент пишет, что, хотя она находится в репертуаре театра с 1963 года, это исполнение — единственное за 10 лет, называет "Хованщину" не слишком любимой публикой, самой "политической в мировом наследии" оперой, произведением "малодейственным" для западного зрите-

ля, несмотря на прекрасную музыку, "более фольклорную", чем в "Борисе Годунове"²⁰ (см.: Рахманова, 1990; 222—226).

Интересно, кстати, отметить послеюбилейные попытки поставить "Бориса" как " оперу для тысяч", на громадных открытых площадках (Цюрих, 1984; Оран, 1985). Пленэрное решение на Западе давно уже не является событием редким, чрезвычайным. Например, веберовского "Вольного стрелка" скромная, маленькая саксонская труппа много лет подряд показывала в лесистом ущелье среди скал; монументальная "Аида" звучала под открытым небом на фоне пирамид, причем правительство Египта специально субсидировало это мероприятие, в котором участвовали известные европейские вокалисты. В 1991 году в Испании "Саламбо" поставили на арене древнеримского Колизея, добавив фрагменты некоторых других опусов автора. Ни масштабы, ни формы, ни язык, ни даже жанр не определяют выбор такого решения, главное — чтобы музыка была очень яркой, достаточно популярной и любимой, а "Борис Годунов" — одно из любимейших и популярнейших ныне произведений мирового оперного репертуара. Опыт Цюриха и Орана это лишний раз подтвердил.

1989 год — 150 лет со дня рождения Мусоргского — ЮНЕСКО объявило годом Мусоргского. Если столетняя его дата промелькнула в СССР почти незаметно, теперь юбилейные торжества у нас готовили вдумчиво, тщательно, и результаты оказались солидными. Никогда еще почти синхронно в крупных городах страны не появлялось столько "мусоргских" премьер, концертных и театральных, причем, что особенно важно и характерно для данного периода, — редакции Римского-Корсакова все чаще уступают место редакциям Ллойд-Джонса, оркестровке Шостаковича ("Хованщина"). В большинстве спектаклей, приуроченных к юбилею, вполне очевидно намерение пересмотреть и активно обновить дотоле традиционно-общепринятую идейную концепцию произведения.

²⁰ Подробный обзор зарубежных постановок и прессы дан в статье М. Рахмановой, выдержки из которой мы и цитируем.

Уже в сезон 1986/87 Ю. Темирканов, Б. Покровский и художник И. Иванов поставили "Бориса" в Кировском театре по партитуре Ллойд-Джонса. Увы, со многими купюрами: сократили рассказ Пимена о царях, Феодора о попинежке, игру в хлест, диалог Рангони и Самозванца, словом, именно те эпизоды, какие некогда предлагал купировать Римский-Корсаков. Но первым эту наиболее корректную среди изданных партитур несколько раньше (1985) взял Свердловский театр, смелый, талантливый спектакль которого тоже грешил обилием купюр. Режиссер А. Титель, дирижер Е. Бражник, художник Э. Гейдебреخت откровенно пошли наперекор десятилетиями господствовавшей у нас тяжеловесной, парадной декоративности за счет повышения роли обобщенных символов-метафор (перстень, сжимающий "пространство" галлюцинаций Бориса, царский посох — символ власти и т. д.), а также кольцевой симметрии разного рода арок, реприз (скажем, явление мальчиков в белых ризах во время монолога Щелкалова и в финальном эпизоде Юродивого). Критик, восторгаясь оригинальными находками постановщиков, прискорбные купюры оправдывает "монтажной" стремительностью телевидения, кинематографа, сегодняшнего драматического театра, которые естественно влияют на зрительское восприятие, и от оперы требуя большей сжатости, лаконизма (Мугинштейн, 1986). Хочется спросить, неужели мы никогда не научимся уважать неприкосновенность гениальных отечественных творений, как, допустим, немцы уважают Вагнера, позволяя его операм длиться по 5—6 часов?

Постановка Кировского театра претендовала на обновленное, очищенное от штампов толкование оперы, и кое-что в ней действительно оказалось новым, нестандартным начиная с образа главного героя. "Все симпатии Покровского — на стороне Бориса", — пишет рецензент. Борис добр, жалостлив, он ласково укрывает своей парчовой шубой Юродивого (который появляется гораздо чаще, чем имел в виду композитор)²¹. Режиссер явно

²¹ Юрий Любимов, ставя "Бориса" в Ла Скала, даже вывел Юродивого с царской короной на голове, но рецензенты поделом раскритиковали эту странную, вычурную деталь.

хочет возбудить в публике максимум сочувствия к личности царя и его страданиям. И наоборот, ни малейшего сочувствия не внушает Покровскому народ — серая, бесформенная, непрерывно и бестолково шевелящаяся масса, людская каша. Особенно суетливы, неприятно перегружены натуралистическими подробностями Кромы; Варлаам и Мисаил почему-то вышли в шутовских карнавальных митрах, с кадилами и иконами, их понарошку "величают", поднимают на плечи. По-видимому, за этими гротескно-фарсовыми, почти пародийными штрихами стояло вполне серьезное намерение: опровергнуть наконец тенденцию обязательного прославления, героизации любых, самых кровавых и бессмысленных народных мятежей, апологии любых, якобы всегда праведных вспышек "революционного" гнева, которую культивировало советское искусство и которая более полувека с детства усиленно внедрялась в сознание советских людей. Б. А. Покровский заявил интервьюеру, что в Кромах в действительности нет ни революции, ни народа — "одни бродяги!"²². Так-то оно так, и автор сам назвал свою толпу "бродягами", и праведный гнев их против "нехорошего" монарха мигом сменяют радостные приветствия новому монарху, Лжедмитрию. Но полемическая направленность замысла подана недостаточно убедительно, недостаточно последовательно соотнесена с текстом Мусоргского. Спектакль производил несколько странное, двойственное впечатление, поскольку в исполнение музыки Ю. Темирканов внес недюжинный драматизм, эмоциональный накал и яркость контрастов. На фестивале в Москве "Борисом" уже дирижировал В. Гергиев, в свою очередь покоряюще ярко.

Вокруг "Хованщины" скопилось еще больше идеологических неясностей. Она и шла всегда гораздо реже, чем "Борис", так что опыт разных экспериментов был куда ограниченнее. Теперь, в 1986/87 году, версию Шостаковича сразу ставят в Таллине (Эри Клас, Б. Покровский, художники В. и Р. Вольские) и Новосибирске (дирижер Б. Грузин, режиссер В. Багратуни, художник Н. Золота-

²² "Литературная газета", 1989, 22 марта.

рев), а в Перми — некую "смешанную" редакцию, в основном придерживаясь Римского-Корсакова. Режиссер пермского спектакля Э. Пасынков старался выпукло подать политическую интригу и крушение заговора против Петра, потому Петр у него, вопреки воле Мусоргского, демонстративно выведен на авансцену в картине стрелецкой казни; чтобы укрупнить образ инстинктивно справедливой, не втянутой в тотальные кровавые распри группы народа, хор Пришлых "Ох ты, родная матушка Русь" повторен не только в эпилоге, как у Шостаковича, но и в конце картины "совета князей", вместо указанного Корсаковым марша преображенцев. Львиная доля внимания В. Багратуни (Новосибирск) устремлена на соблюдение религиозного этикета — певцы то и дело молитвенно опускаются на колени, кладут поклоны, крестятся. Однако эти внешние "ритуальные" жесты не компенсировали отсутствия духа литургичности, вдохновенной сосредоточенности, столь необходимых раскольничьей линии и столь трудно воспроизводимых сегодня. Почти везде, в том числе и в таллинском спектакле, темпы нередко были чрезмерно ускорены.

И все же близость юбилея заметно стимулировала поиски обновленной интерпретации "Хованщины"²³. В. Гергиев, будучи назначенным главным дирижером Кировского театра, фактически заново подготовил "Хованщину" для показа на фестивале. Ранее она шла сильно урезанной, в смешанной редакции (Римский-Корсаков — Шостакович), а теперь за счет включения большего количества фрагментов партитуры Шостаковича удалось восполнить огромные корсаковские купюры. Подобное сочетание редакций, в принципе, конечно, нежелательное, практиковалось и практикуется даже знаменитыми западными дирижерами. Обусловлены эти "миксты",

²³ Не реагировал лишь Большой театр. Там по-прежнему опера сохранялась в постановке 1950 года и новый спектакль под управлением Мстислава Ростроповича в режиссуре Б. Покровского (редакция Шостаковича) появился только зимой 1995/96 года.

Кстати, Ростропович восстановил Эпилог с хором Пришлых и "Рассветом на Москве-реке" — лирико-оптимистическую рамку, унаследованную от фильма-оперы, которую театры, как правило, отбрасывали.

видимо, стремлением высветлить, уравновесить сгущенно темный колорит оркестровки Шостаковича классически благозвучной оркестровкой Корсакова.

Иногда смелого обновления пробовали достигнуть путем операций чисто поверхностных. Так, С. Гаудасинкас и В. Кожин, главный режиссер и дирижер МАЛЕГОТа, соединили "Бориса" и "Хованщину" в двухвечернюю "дилогию", связанную сценографией, образом древней Москвы (художник С. Пастух). Однако между частями этой дилогии налицо некий стилистический разнород: "Борис" идет в редакции Ллойд-Джонса, "Хованщина" — Римского-Корсакова, и купюр в ней, понятно, великое множество; кроме того (всеобщий порок!), излишне торопливы темпы, неряшлива просодия, многовато фальшивых нот. "Психологическая насыщенность вокальной речи падает... выразительность деталей интонационных нередко приглушается, в восприятии возникает холодок", — с грустью констатирует М. Лобанов, рецензент журнала "Музыкальная жизнь", который в целом хвалит эту работу МАЛЕГОТа за "поиск неведомого, открытие нового", одобряя и выбор корсаковской редакции, как "хронологически более близко стоящей к подлиннику" (Лобанов, 1989; 6). Нет, "открытие нового", если оно здесь и произошло, оплачено ценой недостаточно уважительного отношения к шедеврам.

Самым интересным, аншлаговым и вместе с тем дискуссионным среди показанных на фестивале в Москве был "Борис" Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Значение события ему обеспечили и выбор фактически неизвестной даже специалистам первоначальной авторской редакции, и весьма высокий уровень исполнения музыки оркестром, хором и солистами под мастерским, артистически вдохновенным управлением Е. Колобова. Спорной была постановка (режиссер О. Иванова, художник С. Бархин) с сильнодействующими сценическими эффектами, которые, по мнению ряда ученых, противоречили Мусоргскому, да и логике простого здравого смысла. Анализ подобных случаев привел А. И. Кандинского к выводу, что «подлинного музыкально-сценического воспроизведения „Бо-

риса Годунова“... не состоялось» (Кандинский, 1990; 47—49)²⁴.

Друг друга сменяют полуреальные, полувоображаемые немые фигуры. Иногда они довольно отчетливо воспринимаются как аллегории или как бред, галлюцинации психически больного, мучимого совестью героя (а Борис О. Ивановой уже вступает на престол больным), но иногда расшифровать их смысл трудно, если вообще возможно. Странные безмолвные видения выстраиваются в некий сюрреалистический пласт, почти независимый по отношению к либретто и партитуре режиссерский комментарий, многозначительные аллюзии и символы-метафоры. Так, еще до начала оперы на сцене появляется Мальчик в белой рубашке со свечой в руках, чтобы своей свечой зажечь свечи, которые будут гореть на нелое, в центре просцениума. В картине коронования, когда поднимают занавес, он уже сидит на троне, потом слезает с трона, идет навстречу Борису и делает какой-то таинственный, непонятный жест; на последних тактах музыки той же картины в опустевший собор входит Григорий Отрепьев и становится возле трона, а из черной глубины кулис к нему приближается вездесущий Мальчик; Мальчик уведет за собой во тьму только что скончавшегося царя. А под оркестровую коду луч света внезапно озаряет Шуйского, Самозванца и убиенного царевича Димитрия в царских одеяниях и шапках Мономаха.

Необычные “сюрреалистические” вкрапления эти несомненно активизировали восприятие, углубляли и расширяли ассоциативное мышление аудитории. Но зрительный ряд всегда воспринимается “громче” звукового, и музыку он, скорее, заслонял, хотя сам музыкальный текст был подан очень бережно. Единственная, вполне уместная и деликатно осуществленная вольность — замена голосов Феодора (урок географии) и Пимена (рассказ об исцелении слепого пастуха) как бы потусторонним,

²⁴ С. Румянцев спорит с выводом Кандинского и защищает постановку, ссылаясь на неправомерность допущения некоего единственно правильного толкования “Бориса”, а также принципиальную вариативность, характерную для истории возникновения и сценической жизни этой оперы (Румянцев, 1990; 49—51).

”ангельским” тембром детского ансамбля. Такими в эти моменты слышатся Борису голоса подростка сына и старого монаха, ведь в его сознании и подсознании все время гнездится память о безвинно погубленном ребенке.

Некоторые особенности описываемого спектакля перекликались с ”Борисом”, в 1983 году поставленным Андреем Тарковским в лондонском Ковент Гардене (вторая авторская редакция), а семь лет спустя перенесенном в Ленинград, на сцену Кировского театра: световые акценты-удары, приемы кинематографического монтажа и рапидной съемки, язык символов, обостренный психологизм. «Весь спектакль населен белоголовыми мальчиками — от нищих до поводыря Юродивого. Один из них <...> убиенный „агнец“, поселился в больной душе царя» (Корнакова, 1991; 5). Русь у Тарковского дикая, нищая, дремотная, Варлаам и Мисаил — главари ”бесовского действия” торжествующей стадной жестокости Кром; Годунов, подобно шекспировскому Гамлету, одинок и обречен, поскольку его душа и интеллект опередили время. Кстати, в сходном направлении двигался и Б. А. Покровский, пересматривая концепцию ”Бориса”, о чьем спектакле уже говорилось выше. Ольга Иванова, уловив назревшую необходимость стряхнуть густой слой стереотипов, освободиться от оглядки на изжившие себя идеологические каноны и запреты, действовала смелее Покровского. Ее спектакль преломил условные, сугубо экспрессивные выразительные средства, которые довольно давно использовались иноземными режиссерами, но в СССР слыли чуждыми и неприемлемыми (особенно — для оперного, по природе своей консервативного театра!) из-за явной связи с фрейдистскими представлениями о влиянии сферы подсознательного, родства с экзистенциализмом и прочими научными и художественно-философскими течениями, враждебными ”соцреализму”...

Период празднования 150-летия Мусоргского был пиком, кульминацией подъема общенародного и общегосударственного внимания к его наследию. Юбилейные концерты и спектакли, обмен гастролями оперных и фи-

лармонических коллективов с небывалой, невиданной широтой распахнули перед отечественными слушателями панораму творчества гениального музыканта, воскресив забытые, полузабытые и вовсе никогда публично не исполнявшиеся опусы. Лет 20—30 назад таковых было много, и конкурс вокалистов, посвященный Мусоргскому, показал, что даже его песни и романсы освоены сравнительно малой частью, что молодые певцы плохо владеют требуемой дикцией, фразировкой, "портретной лепкой образа" (Сабина, 1965; 79—81). А сейчас практикуется исполнение нескольких разных версий одного и того же сочинения рядом, благодаря чему Мусоргский предстает как бы отраженным сквозь призму восприятия разных эпох и школ, неуклонно растущим, раскрывающимся, устремленным навстречу XX веку. Например, "Ночь на Лысой горе" звучала и в обработке Римского-Корсакова и в том виде, какой в 1867 году категорически забраковал Балакирев; двадцать лет спустя, аккуратно исправленная, очищенная Корсаковым от "корявостей", дефектов гармонизации и формы, она вызывает бурю аплодисментов. Авторскую партитуру в СССР издали через сто лет после создания (1968), но играть побаивались — избыток диссонансов, "грязи", некрасивых пассажей! — и впервые исполнили только сейчас, весной 1989 года. Кстати, родина по своему обыкновению опоздала: за рубежом неотредактированную "Ночь" узнали и оценили раньше, Клаудио Аббадо записал ее на пластинку, и обычно она исполняется именно так. Слуховые критерии успели сильно измениться, "корявый" оригинал ныне кажется любителям музыки куда интереснее и свежее умелой корсаковской обработки, для конца XIX — начала XX века классической.

"Картинки с выставки" в свое время успехом отнюдь не пользовались — их аскетичная, скупая фактура на фоне модного виртуозного пианизма казалась невыгодной, необаятельной, суховатой. Но аналогичный фортепианный стиль в XX веке нашел продолжение у Стравинского, Прокофьева. И не случайно молодой Прокофьев, в начале 20-х годов вынужденный ради заработка гастролировать с сольными клавирабендами, учитывая

нелюбовь американцев к серьезным монографическим программам, наряду с собственными транскрипциями вальсов Шуберта, контрдансов Бетховена и т. п. и т. д. ввел в свой репертуар "Картинки" Мусоргского: «Что касается „Картинок с выставки“, то я включил их с целью познакомить слушателя с сочинением им почти неизвестным» (Прокофьев, 1991; 94). Тогда же этот "почти неизвестный" фортепианный цикл был оркестрован Равелем (1922) и завоевал почетное место на симфонической эстраде. Между прочим, Сергей Сергеевич называет эту оркестровку превосходной, но вспоминает, что Равель долго бился над ней и не все ему в равной мере удалось, — допустим, не удались "Богатырские ворота", для которых, по-видимому, вообще невозможно подобрать комбинации инструментов, точно соответствующих квазиколокольным звучностям Мусоргского. В дни ленинградского фестиваля, проводившегося с 5 по 19 марта (1989), "Картинки" исполнялись в оркестровке Мориса Равеля, а также отечественного дирижера С. Горчакова (не считая фортепианных интерпретаций, разумеется).

Разной воскресала и "Саламбо". В Москве — в камерном, клавирном варианте (зал Института имени Гнесиных, у рояля композиторы Андрей Головин и Михаил Ермолаев) и с оркестром, под управлением Г. Проваторова (Колонный зал, Большой хор Радио и Центрального телевидения, Московская хоровая капелла мальчиков, солисты), а в Ленинграде даже в сценическом оформлении. Партитура этой оперы создавалась усилиями ряда музыкантов, за нее неоднократно принимался В. Я. Шебалин, с конца 30-х по 50-е годы инструментовавший шесть номеров, — помимо двух, которые были ранее инструментованы Римским-Корсаковым, Каратыгиным и В. Семеновым. Готовые номера некогда можно было слышать благодаря радиопередачам, но потом радиопередачи прекратились, рукописную партитуру забыли и потеряли. Теперь, к юбилею, ее разыскали, причем отсутствовавшие там Капище Молоха и часть сцены в храме Тانيتы экстренно восполнил ленинградский композитор В. Наговицын. Режиссер московской оркестровой премьеры В. Миллер попытался драматургически "организовать"



Борис Христов в роли Бориса

материал, для прояснения сюжетной логики ввел чтеца, недостающую увертюру заменило Интермеццо h-moll (Рахманова, 1989; 8). Кстати, так же, то есть с добавлением фрагментов из флюберовского романа, Клаудио Аббадо поставил "Саламбо" на фестивале, посвященном Мусоргскому, в 1981 году. М. Рахманова особо отмечает художественные достоинства клавирного московского варианта, где весь текст до последней ноты звучал подлин-

ный, авторский, а исполнение было сотворчески одушевленным.

За сто с лишним лет десятки музыкантов разного ранга, от великих, гениальных до скромных, безвестных профессионалов трудились над сочинениями Мусоргского — "приводили в порядок", дописывали, инструментовали. Конечно, это было необходимо, чтобы могли увидеть свет рампы "Хованщина" и даже "Сорочинская ярмарка", материалы которой еще требовалось выстроить, организовать в драматургически складное целое. Но не действовала ли тут, помимо соображений практических, некая рационально почти необъяснимая магнетическая сила, присущая его наследию? Ведь ничто не заставляло, казалось бы, по горло занятого Римского-Корсакова оркестровать песни и романсы давно умершего друга, да, в сущности, не имелось и сколько-нибудь серьезной надобности переделывать "Бориса Годунова", самим автором завершено в двух редакциях. Шостакович заново оркестровал не только изуродованную громадными корсаковскими купюрами "Хованщину", но и "Бориса", и "Песни и пляски смерти" (1962). Своеобразное паломничество к Мусоргскому, стремление творчески прикоснуться к его музыке не угасает и ныне. Эдисон Денисов мечтал о "Хованщине", кроме "Песен и плясок смерти" оркестровал тетрадь "Без солнца", находя ее лучшим, оригинальнейшим вокальным произведением автора.

Судьба этого цикла вообще любопытна. Встречен он был холодно, даже обычно доброжелательный Бородин писал жене, что эти пять романсов производят впечатление "крайне неудовлетворительное" (Бородин, 1936; 81). Рецензент "Биржевых ведомостей" (март 1875) назвал их образцом немзыкальности, а в статье Лароша (газета "Голос", 1876, июнь), как всегда хлесткой, сказано: «Первое место между современными какофонистами по праву принадлежит г. Мусоргскому, затмившему самого себя небольшим собранием романсов, озаглавленным „Без солнца“. <...> С композитором случилось то же, что с ним случалось и прежде, особенно в „Борисе Годунове“. На текст изящный и, во всяком случае, вполне здоровый и нормальный он написал музыку <...> такую,

какую только и может писать г. Мусоргский: музыку Бедлама, музыку одиннадцатой версты. <...> С клавишей аккомпанирующего фортепиано льется какой-то поток музыкальных нечистот, <...> ряд нестерпимо фальшивых аккордов, от которых так и несет ароматом петербургского лета, ароматом Сенной и Екатерининского канала» (Труды и дни, 1963; 466).

Мы уже упоминали, что Корсаков терпеть не мог эти романсы, говоря, будто они "донельзя плохи". Примерно такой же, удивительно похожей на ларошевскую оценку тридцатилетней давности, была оценка Сергея Ивановича Танеева. В свой дневник 15 ноября 1905 года Танеев занес следующие строки: "Концерт Олениной-д'Альгейм. Прекрасно пела. Очень слабые романсы Гуго Вольфа (бестолковые модуляции). „Без солнца“ Мусоргского — в аккомпанементе жалкие и беспомощные, произвольные и некрасивые соединения аккордов. Несмотря на чудное исполнение — „Без солнца“ Мусоргского имела малый успех» (Танеев, 1985; 278).

Между тем, когда в 1896 году М. А. Оленина-д'Альгейм и ее супруг начали знакомить парижан с русской музыкой, особое восхищение аудитории вызывали именно "Без солнца" и "Детская". Конечно, аудитория здесь была элитарной, среди лиц, письменно откликнувшихся на разосланную д'Альгеймом анкету, были поэты Стефан Малларме и Пьер Луис, композиторы Эрнест Шоссон, Альфред Брюно, Гюстав Шарпантье. Но основная причина столь резкого контраста суждений прославленных русских мастеров и представителей французской интеллигенции, скорее всего, кроется в разном отношении к новым художественным направлениям. Франция той поры уже успела дать миру плеяду блестящих живописцев-импрессионистов, чья восьмая, последняя выставка состоялась в 1886 году; созрел, оформился и музыкальный импрессионизм во главе с Дебюсси, страстным поклонником Мусоргского, который бесспорно повлиял на принципы ладогармонического мышления французского мастера. Видимо, принципы эти оскорбляли слух Корсакова подобно "грязным" звукосочетаниям и "беспомощным" модуляциям покойного друга, ибо во

многом похожи. Вспомним уже цитированную запись Николая Андреевича об "Эстампах" Дебюсси в Дневнике 1904 года: "нахальный декадент"... А "Без солнца" — самые импрессионистские, естественно близкие Дебюсси романсы Модеста Петровича.

Участь тех, кто через головы современников оплодотворяет искусство новых поколений, не бывает простой и гладкой. Мусоргский жил и творил словно в нескольких временных измерениях сразу. И узком, конкретно биографическом, и переходном, соответствующем рубежам эпох и стилей, и будущем, которое как никто умел предвидеть, предугадать. Постоянно гибко меняющиеся контекстные связи определили и сложность, изменчивость положения его искусства, хотя крайние точки магистральной линии ясны — от тяжелой, скорбной непризнанности до вселенского триумфа. В музыкальной энциклопедии Гроува он назван наиболее яркой индивидуальностью среди русских композиторов второй половины XIX столетия²⁵. Это о периоде, выдвинувшем Бородина и Чайковского, Римского-Корсакова, молодого Рахманинова! Но именно теперь, в атмосфере юбилейного энтузиазма, выдающиеся музыкальные и театральные деятели России вдруг громко заговорили о роковой его *недопонятости*.

Процитирую, почти наугад, высказывания, опубликованные журналами "Музыкальная жизнь" (1989, № 6) и "Советская музыка" (1989, № 3).

— Следующее поколение наверняка узнает и услышит в нем куда больше, чем мы (Елена Образцова).

— На сегодняшний день, как мне кажется, Мусоргский далеко еще не открыт (Алексей Масленников).

— Мусоргский был художником, смотревшим даже не на десятилетия — на столетия вперед. И сейчас мы по-настоящему не ценим того, что внес он в историю мирового музыкального искусства (Эдисон Денисов).

— Театр наш не дорос до Мусоргского. И сегодня — менее, чем когда-либо, так как необходимый Мусоргскому театр является знаком культуры и одухотворен-

²⁵ The New Grove Dictionary. 1980. V. 12. P. 865.

ности общества, чем ныне похвастать мы не можем (Борис Покровский).

— Мне кажется, мы до сего дня представляем Мусоргского если не в ложном, то и не в истинном свете. Его надо изучать и изучать. Отринув груз устаревших представлений, изучать Мусоргского — философа, историка, литератора, общественного деятеля (Евгений Нестеренко).

Подтверждением призыву певца звучат слова одного из самых крупных наших научных и нравственных авторитетов, Дмитрия Сергеевича Лихачева: "Мусоргский — величайший и далеко не раскрытый еще мыслитель, в частности исторической мысли" (Лихачев, 1988; 257).

Все эти высказывания так или иначе содержат констатацию вины, громадного долга родины перед памятью гения. Долг удастся погасить, когда будут преодолены многочисленные объективные трудности, когда искусство сумеет сбросить с себя унижительную необходимость угождать дешевым, вульгарным потребительским вкусам, влияние которых проникло повсеместно, и когда отечественная культура наконец действительно вернет утраченную, растоптанную одухотворенность.

Но каждое время по-своему, по-новому толкует бессмертных классиков. Мусоргский неисчерпаем, "до дна его миров почти не добраться" (Ширвани Чалаев). Третье тысячелетие, вероятно, увидит его уже другим, не тем, каким он в идеале видится нам сегодня. *Открытие* Мусоргского — сложный, многоступенчатый, внутренне противоречивый и бесконечно длящийся процесс...

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Антипов, 1989: Антипов Валентин. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам//Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов / Сост. и общая ред. Е. Левашева. М., 1989.
- Асафьев, 1923: Глебов Игорь. Мусоргский. Опыт характеристики. М., 1923.
- Асафьев, 1928: Глебов Игорь. Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского//К восстановлению "Бориса Годунова" Мусоргского. М., 1928.
- Асафьев, 1949: Асафьев Б. В. Русский народ, русские люди//Сов. музыка, 1949, № 1.
- Асафьев, 1954: Асафьев Б. В. В работе над "Хованщиной"//Избр. труды. М., 1954. Т. 3.
- Асафьев, 1954а: Асафьев Б. В. "Борис Годунов" Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина//Избр. труды. М., 1954. Т. 3.
- Асафьев, 1954б: Асафьев Б. В. Музыкально-драматургическая концепция оперы "Борис Годунов" Мусоргского//Избр. труды. М., 1954. Т. 3.
- Асафьев, 1954в: Глебов Игорь. Из ст. "Сорочинская ярмарка" и "Женитьба" Мусоргского в театре Музыкальной драмы//Избр. труды. М., 1954. Т. 3.
- Асафьев, 1970: Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970.
- Асафьев, 1983: Асафьев Б. В. "Хованщина" в театре "Музыкальной драмы"//Муз. современник. 1916, № 2. Переизд. — Сов. музыка. 1983, № 11.
- Базанов, 1974: Базанов В. Г. Русские революционные демократы и народознание. Л., 1974.
- Балакирев—Стасов, 1970: Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. М., 1970. Т. 1.
- Балакирев—Стасов, 1971: Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. М., 1971. Т. 2.
- Беляев, 1972: Беляев В. М. "Борис Годунов" Мусоргского: Опыт тематического и теоретического разбора//Мусоргский. Скрябин. Стравинский: Сб. статей. М., 1972.
- Бенуа, 1993: Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5-ти кн. М., 1993.

- Блок, 1955: Блок Александр. Сочинения в 2-х т. М., 1955. Т. 2.
- Бобровский, 1990: Бобровский В. П. Анализ композиции "Картинок с выставки" Мусоргского//Статьи, исследования. М., 1990.
- Бородин, 1927—1928: Письма А. П. Бородина. М., 1927—1928. Вып. 1.
- Бородин, 1936: Письма А. П. Бородина. М., 1936. Вып. 2.
- Бородин, 1949: Письма А. П. Бородина. М.; Л., 1949. Вып. 3.
- Бородин, 1950: Бородин А. П. Воспоминания о Мусоргском// Письма А. П. Бородина. М., 1950. Вып. 4.
- Бородин, 1951: Бородин А. П. Музыкально-критические статьи. М.; Л., 1951.
- Васина-Гроссман, 1956: Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
- Васина-Гроссман, 1979: Васина-Гроссман В. А. Музыка и проза. К изучению наследия Мусоргского//Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979.
- Васина-Гроссман, 1984: Васина-Гроссман В. А. Мусоргский и Гартман//Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. М., 1984.
- Верди, 1973: Верди Джузеппе. Избранные письма. Л., 1973.
- Вершинина, 1990: Вершинина И. Я. Мусоргский и Стравинский// Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
- Волошин, 1989: Волошин М. А. Лики творчества. Сб. Л., 1989.
- Гликман, 1989: Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.
- Гозенпуд, 1963: Гозенпуд А. А. Русский советский оперный театр. 1917—1941. Л., 1963.
- Голенищев-Кутузов, 1989: Голенищев-Кутузов А. А. Воспоминания о М. П. Мусоргском//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Головинский, 1972: Головинский Г. Камерные ансамбли Бородина. М., 1972.
- Головинский, 1981: Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX—XX веков. М., 1981.
- Головинский, 1983: Головинский Г. О фольклорных связях "Бориса Годунова"//Сов. музыка, 1983, № 3.
- Головинский, 1994: Головинский Г. Мусоргский и фольклор. М., 1994.
- Головинский, Конотоп, 1993: Головинский Г., Конотоп А. Мусоргский и древнерусская певческая традиция//Муз. академия, 1993, № 1.
- Добровенский, 1986: Добровенский Роальд. "Рыцарь бедный". Рига, 1986.
- Достоевский, 1980: Достоевский Ф. М. По поводу выставки/Дневник писателя, 1873 //Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1980. Т. 21.
- Друскин, 1952: Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.

- Дурандина, 1985: Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М., 1985.
- Дюка, 1972: Дюка Поль. "Борис Годунов" //Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972.
- Дягилев, 1982: Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982.
- Егоров, 1982: Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.
- Ефремова, 1956: Ефремова Л. П. Мусоргский и Украина//Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956.
- Ефремова, 1958: Ефремова Л. Мусоргський і Україна. Київ, 1958.
- Земцовский, 1959: Земцовский И. Интонационное "зерно" оперы "Борис Годунов"//Сов. музыка, 1959, № 3.
- Иванов-Разумник, 1907: Иванов-Разумник Р. История русской общественной мысли. СПб., 1907. Т. 1—2.
- Інструментальна музика, 1972: Українська народна творчість. Київ, 1972.
- Ипполитов-Иванов, 1934: Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
- Кандинский, 1990: Кандинский А. Цена подлинника//Сов. музыка, 1990, № 8.
- Кандинский, 1993: Кандинский А. И. О трагическом в опере "Борис Годунов" Мусоргского//О композиторском и исполнительском творчестве русских музыкантов: Науч. труды МГК. Сб. 3. 1993.
- Каратыгин, 1909: Каратыгин В. Г. "Саламбо" Мусоргского//Аполлон, 1909, № 2 — Переизд.: Каратыгин В. Г. Избр. статьи. М.; Л., 1965.
- Каратыгин, 1917: Каратыгин В. "Хованщина" и ее авторы//Муз. современник, кн. 5—6. Пг., 1917.
- Каратыгин, 1917а: Каратыгин В. О "Сорочинской ярмарке"//Муз. современник, кн. 5—6. Пг., 1917.
- Каратыгин, 1922: Каратыгин В. I. Мусоргский. II. Шаляпин. Пг., 1922.
- Каратыгин, 1965: Каратыгин В. "Женитьба" и "Сорочинская ярмарка"// Избр. статьи. М.; Л., 1965.
- Кашкин, 1954: Кашкин Н. Д. Я. П. Полонский и П. И. Чайковский как авторы одного общего произведения//Избр. статьи о Чайковском. М., 1954.
- Келдыш, 1933: Келдыш Ю. Романсовая лирика Мусоргского. М., 1933.
- Келдыш, 1940: Келдыш Ю. М. П. Мусоргский//История русской музыки. М.; Л., 1940. Т. 2. Гл. 18.
- Келдыш, 1947: Келдыш Ю. М. П. Мусоргский//История русской музыки. М.; Л., 1947. Ч. 2. Гл. 6.
- Келдыш, 1948: Келдыш Ю. История русской музыки. М.; Л., 1948. Ч. 1.

- Келдыш, 1986: Келдыш Ю. Введение//История русской музыки. М., 1986. Т. 4.
- Келдыш, 1989: Келдыш Юрий. Мусоргский. Творческий путь//Наследие Мусоргского. К выпуску Полного академического собрания сочинений в 32-х томах. М., 1989.
- Келдыш, 1990: Келдыш Ю. Мусоргский и опера XX века//М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
- Ключевский, 1990: Ключевский В. О. Исторические портреты. М., 1990.
- Компанейский, 1989: Компанейский Н. И. К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Кони, 1989: Кони А. Ф. Иван Федорович Горбунов//Воспоминания о писателях. М., 1989.
- Коптяев, 1903: Коптяев А. П. Музыка и культура: Сб. статей. М., 1903.
- Корабельникова, 1988: Корабельникова Л. З. Музыка//Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988.
- Корнакова, 1991: Корнакова М. Тарковский продолжается: "Борис Годунов" в Ленинграде//Муз. жизнь, 1991, № 1.
- Кюи, 1952: Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952.
- Кюи, 1955: Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955.
- Ламм, 1933: Ламм П. А. Вступительная статья к изданию клавира "Сорочинская ярмарка". М., 1933.
- Ламм, 1939: Ламм П. А. Предисловие к изданию клавира "Саламбо". М., 1939.
- Лапшин, 1917: Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский//Муз. современник, 1917, кн. 5—6.
- Лапшин, 1922: Лапшин И. И. Модест Петрович Мусоргский//Художественное творчество. Пг., 1922.
- Ларош, 1974: Ларош Г. А. Михаил Иванович Глинка и его значение в истории музыки//Избр. статьи. Л., 1974. Вып. 1.
- Ларош, 1976: Ларош Г. А. Бенефис Г. Кондратьева в Мариинском театре (отрывки из оперы "Борис Годунов" М. Мусоргского)//Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3.
- Ларош, 1976а: Ларош Г. А. "Анджело" Ц. Кюи//Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3.
- Левашев, 1983: Левашев Е. М. Драма народа и драма совести в опере "Борис Годунов"//Сов. музыка, 1983, № 5.
- Левашев, 1989: Левашев Евгений. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания//Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов. М., 1989.
- Леонова, 1989: Леонова Д. М. Из "Воспоминаний"//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Летопись, 1955: Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.
- Лихачев, 1988: Лихачев Д. С. Крещение Руси и государство Русь//Новый мир, 1988, № 6.

- Лобанов, 1989: Лобанов М. Мусоргский в Малом оперном: Спектакль-диалогия о "бунташном" веке //Муз. жизнь, 1989, № 15.
- Лосский, 1959: Лосский В. А. Мемуары, статьи, речи. М., 1959.
- Луначарский, 1958: Луначарский А. В. Русские спектакли в Париже//В мире музыки. М., 1958.
- Меньков, 1983: Меньков А. Жизнь спектакля продолжается//Сов. музыка, 1983, № 5.
- Михайлов, 1981: Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981.
- Молас, 1989: Молас А. Н. Воспоминания //М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Молас, 1989а: Молас А. П. Из «Моих воспоминаний о „Могучей кучке“»//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Мугинштейн, 1986: Мугинштейн М. В движении истории//Сов. музыка, 1986, № 2.
- Мусоргский, 1932: Мусоргский М. П. Статьи и материалы. М., 1932.
- Мусоргский, 1971: Мусоргский М. П. Литературное наследие. М., 1971. Кн. 1.
- Мусоргский, 1972: Мусоргский М. П. Литературное наследие. М., 1972. Кн. 2.
- Мусоргский, 1975: Мусоргский М. П. Картинки с выставки. Факсимиле. Вступит. статья Э. Фрид. М., 1975.
- Нестеренко, 1989: Нестеренко Евгений. Опередивший время//Сов. музыка, 1989, № 5.
- Новиков, 1981: Новиков Н. С. Его родословная//Сов. музыка, 1981, № 3.
- Новиков, 1989: Новиков Н. С. У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л., 1989.
- Пастернак, 1983: Пастернак Борис. Поездка в армию//Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1983.
- Пекелис, 1947: Пекелис М. С. Неизвестное произведение Мусоргского//Сов. музыка, 1947, № 2.
- Пекелис, 1972: Пекелис М. С. Мусоргский — писатель-драматург//Мусоргский М. П. Литературное наследие. М., 1972. Кн. 2.
- Письма и документы, 1932: Мусоргский М. П. Письма и документы/Собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М., 1932.
- Письма, 1984: Мусоргский М. П. Письма. М., 1984.
- Платонова, 1989: Платонова Ю. Ф. Письмо к Стасову// Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Прокофьев, 1991: Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. М., 1991.
- Протопопов, 1987: Протопопов В. В. Полифония в русской музыке XVII — начала XX века. М., 1987.
- Пушкин, 1949: Пушкин А. С. Полное собр. соч. в одном томе. М., 1949.

Пушкин, 1958: Пушкин А. С. Полное собр. соч. М., 1958. Т. 7.

Равель, 1962: Равель в зеркале своих писем. Л., 1962.

Равель, 1972: Равель Морис. "Борис Годунов"//Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972.

Равель, 1972а: Равель Морис. О "парижской" редакции "Хованщины"//Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972.

Рахманинов, 1955: Рахманинов С. В. Письма. М., 1955.

Рахманова, 1989: Рахманова М. П. "Я разумею народ как великую личность..."//Москва, 1989, № 3.

Рахманова, 1990: Рахманова М. П. Мусоргский в зарубежном мире//Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.

Репин, 1948: Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка. Л., 1948. Т. 1.

Репин, 1989: Репин И. Е. Письмо к А. Н. Римскому-Корсакову от 31 мая 1927//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.

Римская-Корсакова, 1989: Римская-Корсакова Н. Н. Начало воспоминаний о Мусоргском//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.

Римский-Корсаков, 1917: Римский-Корсаков А. Н. "Борис Годунов" М. П. Мусоргского//Муз. современник, 1917, № 5—6.

Римский-Корсаков, 1937: Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. 4.

Римский-Корсаков, 1963: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1963. Т. 2.

Римский-Корсаков, 1963а: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1963. Т. 5.

Римский-Корсаков, 1982: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1982. Т. 8.

Розанов, 1991: Розанов В. В. Уединенное. М., 1991.

Рудницкий, 1990: Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. М., 1990.

Румянцев, 1990: Румянцев С. Подлинность истины//Сов. музыка, 1990, № 8.

Ручьевская, 1973: Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации//Поэзия и музыка. М., 1973.

Ручьевская, 1993: Ручьевская Екатерина. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского//Муз. академия, 1993, № 1.

Сабинаина, 1965: Сабинаина М. Конкурс вокалистов им. Мусоргского//Сов. музыка, 1965, № 5.

Сабинаина, 1991: Сабинаина М. Мусоргский и Прокофьев//Сов. музыка, 1991, № 4.

Сабинаина, 1993: Сабинаина М. К развязке драмы совести в "Борисе Годунове"//Сов. музыка, 1993, № 1.

Сабинаина, 1994: Сабинаина М. Д. М. П. Мусоргский//История русской музыки в 10-ти томах. М., 1994. Т. 7.

Савелова, 1932: Савелова З. Мусоргский в кругу его личных знакомств//М. П. Мусоргский Статьи и материалы. М., 1932.

Салтыков-Щедрин, 1959: Салтыков-Щедрин М. Стихотворения Кольцова. М., 1856//Литературное наследство. М., 1959. Т. 67.

- Семенов-Тяньшанский, 1917: Семенов-Тяньшанский П. Мемуары. СПб., 1917. Т. 1.
- Серов, 1950: Серов А. Н. Избр. статьи. М.; Л., 1950. Т. 1.
- Слонимский, 1989: Слонимский С. Трагедия разобщенности людей//Сов. музыка, 1989, № 3.
- Сокольский, 1983: Сокольский М. "С дымом пожаров"// Мусоргский. Шостакович. М., 1983.
- Стасов, 1897: Стасов В. В. Неизданное письмо М. П. Мусоргского// Рус. муз. газета, 1897, № 5/6.
- Стасов, 1952: Стасов В. В. Верить ли? //Избр. соч. в 3-х т. М., 1952. Т. 1.
- Стасов, 1952а: Стасов В. В. Славянский концерт г. Балакирева// Избр. соч. в 3-х т. М., 1952. Т. 2.
- Стасов 1952б: Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк//Избр. соч. в 3-х т. М., 1952. Т. 2.
- Стасов, 1952в: Стасов В. В. Василий Васильевич Верещагин//Избр. соч. в 3-х т. М., 1952. Т. 2.
- Стасов, 1952г: Стасов В. В. Училище Правоведения сорок лет тому назад//Избр. соч. в 3-х томах. М., 1952. Т. 2.
- Стасов, 1954: Стасов В. В. Письма к родным. М., 1954. Т. 1. Ч. 2.
- Стасов, 1962: Стасов В. В. Письма к родным (1895—1899). М., 1962. Т. 3. Ч. 1.
- Стасов, 1989: Стасов В. В. Письмо А. М. Керзину//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Степанова, 1990: Степанова И. Мусоргский и Достоевский// М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
- Стернин, 1991: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991.
- Стравинский, 1963: Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.
- Танеев, 1985: Танеев С. И. Дневники. М., 1985. Кн. 3.
- Трембовельский, 1990: Трембовельский Е. Б. Некоторые современные аспекты ладогармонического мышления Мусоргского// Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
- Трембовельский, 1992: Трембовельский Е. Б. М. П. Мусоргский: принципы ладового развития. Воронеж, 1992.
- Труды и дни, 1963: Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963.
- Туманина, 1939: Туманина Н. М. П. Мусоргский. М., 1939.
- Тынянова, 1930: Тынянова Е. "Цикл смерти" Мусоргского// Русский романс. М., 1930.
- Тюменев, 1989: Тюменев И. Ф. Из "Моей автобиографии"// М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Филиппов, 1896: Сборник Третья Филиппова. СПб., 1896.
- Флобер, 1947: Флобер Гюстав. Избр. сочинения. М., 1947/Вступ. статья М. Эйхенгольца.
- Фортуато, 1989: Фортуато С. В. Мои далекие воспоминания о Мусоргском//М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.

- Фрид, 1974: Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в "Хованшине" Мусоргского. Л., 1974.
- Фрид, 1981: Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Л., 1981.
- Холопов, 1990: Холопов Ю. Мусоргский как композитор XX века// М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
- Холопова, 1983: Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
- Холопова, 1990: Холопова В. Новые берега ритмики Мусоргского// М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
- Хохловкина, 1930: Хохловкина А. А. Первые критики "Бориса Годунова"//Мусоргский. Статьи и исследования: "Борис Годунов". I. М., 1930.
- Хубов, 1969: Хубов Г. Мусоргский. М., 1969.
- Цуккерман, 1975: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975.
- Чайковский, 1953: Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953.
- Чайковский, 1961: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. М., 1961. Т. 6.
- Черепнин, 1976: Черепнин Н. Воспоминания музыканта. Л., 1976.
- Чернышевский, 1947: Чернышевский Н. Г. Заметки о журналах... Май 1856 года//Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1947. Т. 3.
- Чуковский, 1960: Чуковский К. Жизнь и творчество Василия Слепцова//Люди и книги. М., 1960.
- Шаляпин, 1957: Шаляпин Ф. И. Литературное наследство. М., 1957. Т. 1.
- Шаляпин, 1958: Шаляпин Ф. И. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине. М., 1958. Т. 2.
- Шебалин, 1975: Шебалин В. Я. Литературное наследие. М., 1975.
- Шестакова, 1989: Шестакова Л. И. Из "Моих вечеров"// М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Шеффер, 1956: Шеффер Т. В. Украинские темы в творчестве Серова//Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956.
- Ширинян, 1981: Ширинян Р. К. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981.
- Шлифштейн, 1975: Шлифштейн С. И. Мусоргский: Художник. Время. Судьба. М., 1975.
- Щебальский, 1850: Щебальский П. Правление царевны Софьи. М., 1850.
- Эйдельман, 1988: Эйдельман Н. "Революция сверху" в России: Заметки историка//Наука и жизнь, 1988, № 11.
- Эйдельман, 1989: Эйдельман Н. "Революция сверху" в России: Заметки историка//Наука и жизнь, 1989, № 3.

Эфрос, 1969: Э ф р о с А. Два века русского искусства. М., 1969.

Юдина, 1978: Ю д и н а М. В. Мусоргский Модест Петрович. "Картинки с выставки"//Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978.

Яковлев, 1930: Я к о в л е в В а с. "Борис Годунов" в театре// Мусоргский. Статьи и исследования. "Борис Годунов". I. М., 1930.

Яковлев, 1932: Я к о в л е в В а с. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников//М. П. Мусоргский. Статьи и материалы. М., 1932.

Ястребцев, 1959: Я с т р е б ц е в В. В. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л., 1959. Т. 1.

Ястребцев, 1960: Я с т р е б ц е в В. В. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Л., 1960. Т. 2.

Abraham, 1968: A b r a h a m G e r a l d. Slavonic and Romantic Music. L., 1968.

Dahlhaus, 1983: D a h l h a u s C a r l. Mussorgski in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. "Boris Godunow" und das Problem des musikalischen Realismus//Von Musikdrama zur Literaturoper. München; Salzburg, 1983.

Dietschy, 1962: D i e t s c h y M a r c e l. La passion de Claude Debussy. Neuchatel, 1962.

Emerson / Oldani, 1994: E m e r s o n C a r y l a n d O l d a n i P o b e r t W i l l i a m. Modest Musorgsky and "Boris Godunov". Cambridge University Press, 1994.

Mussorgsky, 1982: M u s s o r g s k y. In memoriam. 1881—1981. Michigan, 1982.

Taruskin, 1993: T a r u s k i n R i c h a r d. Musorgsky. Princeton University Press, 1993.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аббадо К. — 691, 699, 701
Абрахам Д. — 95, 380
Аввакум — 438, 468, 469, 471, 526
Аксарин — 681
Алексей Михайлович, царь — 500
Александр III — 660
Алчевский И. — 670
Альбрехт Е. — 673
Альтани И. — 659, 665
Альшванг А. — 410, 560
Алябьев А. — 37
Андреев П. — 674
Анисфельд Б. — 669
Анна Иоанновна, императрица — 523
Анненков П. — 19
Антипов В. — 99, 195, 196, 460, 552
Антокольский М. — 201, 416, 440, 448
Арбатов Н. — 673
Арсеньев А. — 99
Асафьев Б. — 57, 146, 340, 343, 346, 355, 365, 369, 378—380, 383, 413, 477, 478, 481, 483, 487, 497, 512, 553, 615, 616, 628, 643, 645, 654, 676, 677, 681, 683, 686
Асланович — 108
Атлантов В. — 688
Афанасьев А. — 17
- Багратуни В. — 694, 695
Базанов В. — 21
Байрон Д. — 116, 178
Балакирев М. — 17, 26, 30—33, 36, 37, 45, 48—51, 54, 55, 83, 85—88, 90, 93, 99, 101—108, 111—113, 118, 141, 143, 144, 156, 164, 165, 171, 174—176, 182, 183, 185, 187—192, 202, 221—224, 227, 228, 230, 249, 283, 314, 315, 318, 323, 358, 387, 388, 392, 402, 415, 453, 456, 458, 459, 462, 464, 481, 543, 565, 593, 622, 649, 650, 653, 699
Баллина О. — 441, 523

- Баратов Л. — 687, 688
Бардин — 59
Барсов Е. — 17
Бархин С. — 696
Барцал А. — 659
Баскин В. — 210
Бах И. — 87, 222, 255, 395
Бахрушин А. — 664
Бахтин М. — 646
Беленкова Н. — 336
Белинский В. — 21, 67, 284, 528
Беллег — 671
Беллини В. — 36
Белый А. — 675
Беляев В. — 57, 352, 380, 389
Бенуа А. — 615, 658, 669, 670, 671, 674
Беранже П. — 84
Бердяев Н. — 641, 675
Береговский М. — 448
Березовский М. — 523
Берлиоз Г. — 31—33, 35, 36, 40, 87, 106, 642
Берман М. — 519
Бернар Н. — 67, 460
Бертенсон Л. — 57, 463
Бессель В. — 82, 184, 197, 300, 341, 342, 464, 649, 651
Бетховен Л. — 32, 35, 67, 86, 87, 101, 106, 133, 144, 156, 233, 243, 388,
390, 397, 398, 400, 700
Бец Э. — 193
Бизе Ж. — 52, 620
Билибин И. — 670
Блок А. — 674, 675, 676
Блуменфельд Ф. — 666, 670, 678
Бобровский В. — 430, 623
Борис Годунов, царь — 356
Борисова Е. — 415, 417
Бородин А. — 26, 28, 29, 32—36, 39—41, 46, 48—51, 55, 74, 77, 79, 80,
85, 93, 94, 97, 102, 104, 105, 107, 146, 166, 167, 171, 175, 190, 196,
199, 200, 205, 213, 226—229, 232, 233, 248, 276, 283, 314, 355, 356,
392, 396, 399, 401, 436, 452, 462, 464, 469, 474, 504, 541, 575, 620—
622, 625, 634, 641, 649, 660, 702, 704
Бортнянский Д. — 69, 523
Бочаров М. — 649, 669
Бражник Е. — 693
Брамс И. — 52, 620
Брейгель П. — 420
Брызгунова Е. — 303
Брюно А. — 703
Брюсов В. — 676
Булахов П. — 648
Бутенко — 659

Вагнер Р. — 38, 52, 338, 347, 644, 680, 693
Вальц К. — 659, 666
Ванлярский Ф. — 82, 83, 459
Варламов А. — 37, 100, 236—239
Василенко С. — 658
Васильев В. — 209
Васильев М. — 648
Васина-Гроссман В. — 132, 140, 189, 264, 271, 277, 284, 302, 308, 419,
429, 431, 553, 568
Васнецовы, братья — 661
Васнецов А. — 662, 663
Вебер К. — 644
Вейнберг П. — 84
Вельяминов К. — 330
Венгеров С. — 11
Верди Д. — 36, 52, 231, 255, 620
Вересай О. — 441, 521, 523, 524
Верещагин В. — 179, 571
Вершинина И. — 635, 680
Вильбоа К. — 17
Вильямс П. — 686
Винокур Г. — 358
Волков Н. — 673
Волохова Н. — 675
Волошин М. — 318, 676
Вольский В. — 694
Вольский Р. — 694
Вольф Г. — 703
Воробьева-Петрова А. — 54, 239
Воронцова-Вельяминова — 62
Врубель А. — 57
Врубель М. — 661
Вульфсон А. — 460, 503

Габай Ю. — 641
Гайдн И. — 29, 87, 222
Галаган Г. — 441, 523
Гамилькар — 317, 319
Гартман В. — 194, 206, 216, 288, 313, 391, 415—418, 426, 429, 474, 550,
585, 616
Гудасинкас С. — 696
Гаук А. — 342
Ге Н. — 12
Геденов С. — 193, 202, 647, 648
Гейдебрехт Э. — 693
Гейне Г. — 177, 180, 279, 315
Гендель Г. — 29, 222
Гергиев В. — 694, 695
Герке А. — 32, 66, 67, 82, 186
Геродот — 317

- Герц А. — 66, 87
Герцен А. — 21, 54, 143
Гёте И. — 44, 114
Гильфердинг А. — 17
Гинцбург А. — 449
Глазунов А. — 683
Глебов И. — см. Асафьев Б.
Гликман И. — 344
Глинка М. — 16, 30, 31, 40, 44, 45, 46, 84—87, 100, 133, 134, 156, 171, 172, 186, 248, 313, 318, 356, 388, 436, 451, 500, 522, 620, 622, 644, 650
Глюк Х. — 87
Гоголь Н. — 16, 42, 67, 128, 178, 179, 257, 330, 342, 356, 441—443, 520, 525—530, 535, 536, 540, 541, 549, 615, 625, 633
Гоголь В. — 527
Гоголи-Яновские, семья — 527
Гозенпуд А. — 681, 688
Гойя Ф. — 420, 615
Голенищев-Кутузов А. — 16, 55, 62, 72, 126, 179, 216—220, 316, 340, 390, 434, 442, 444, 445, 448, 451, 455, 459, 473, 490, 526, 531, 550—552, 556, 561, 565, 571, 584, 587, 591, 595, 601, 607, 613, 614
Голенищевы-Кутузовы, семья — 62
Голиков И. — 469, 470
Голицын В. — 470—472
Голованов Н. — 687, 688
Головин Ал. — 667—669
Головин Ан. — 700
Головинский Г. — 51, 94, 202, 247, 248, 249, 359, 364, 492, 573, 605, 640, 642
Голубева И. — 61
Гольц-Миллер И. — 88, 138
Гонкур, братья — 317
Гончаров И. — 87
Горбунов И. — 19, 20, 205, 453, 509, 521
Гордеева Е. — 454
Горчаков С. — 700
Горький М. — 668
Греков И. — 89
Гречанинов А. — 658
Григорович Д. — 128
Григорьев А. — 12, 18, 24, 44
Гроссман Л. — 621, 645
Грузин Б. — 694
Грэхем К. — 691
Гуд Т. — 15
Гулак-Артемковский С. — 522, 523, 529
Гумилев Н. — 676
Гуно Ш. — 213, 372
Гурилев А. — 37
Гуссаковский А. — 28, 86
Гюго В. — 232, 314, 645

Даль В. — 641
Д'Альгейм П. — 671, 703
Дальский М. — 666
Дальхауз К. — 633
Дамаев В. — 669
Данилевский Г. — 528
Дарвин Ч. — 482
Даргомьжский А. — 30, 31, 42, 43, 83, 84, 85, 95, 122, 123, 133, 134,
171, 185, 186, 189, 235, 242, 286, 307, 329, 330, 335, 343, 463, 500,
508, 519, 522, 650
Дебюсси К. — 51, 352, 410, 560, 658, 671, 672, 703, 704
Демидов Г. — 82, 83
Денисов Э. — 702, 704
Дмитриев А. — 480, 503
Дмитриев В. — 683
Добровенский Р. — 58
Добролюбов А. — 675
Добролюбов Н. — 631, 632
Донской Л. — 659
Достоевский Ф. — 13, 14, 24, 72, 113, 128, 210, 316, 356, 462, 468, 483,
504, 617, 618, 620, 621, 623, 628, 633, 645
Дранишников В. — 683
Друскин М. — 383, 484, 497
Дурандина Е. — 116, 117, 134, 291, 307, 575, 577
Дюка П. — 146, 346, 386, 672
Дягилев С. — 491, 501, 658, 669—672, 677, 680

Егоров Б. — 44
Егорова А. (Иванова И.) — 61
Едличка А. — 523
Екатерина II — 521
Ельцин С. — 686
Елена Павловна, вел. кн. — 30, 272
Елизавета Петровна, императрица — 523
Ермолаев М. — 700
Ермоленко-Южина Н. — 670
Ефремова Л. — 245, 441, 442, 530, 537

Желябужский И. — 468, 469
Жемчужниковы, братья — 434, 458, 462, 521
Жемчужников Л. — 521, 522
Житомирский Д. — 644
Жуков М. — 684
Жуковский В. — 320, 528

Заремба Н. — 187, 272
Заремба, домовладелец — 197
Заславский Д. — 478
Збруева Е. — 674

Земцовский И. — 363
Зимин С. — 664, 669
Золотарев Н. — 687, 694

Иван IV, Грозный, царь — 355
Иванов — 667
Иванов В. — 675
Иванов И. — 693
Иванов М. — 674
Иванов С. — 684
Иванова О. — 696—698
Иванов-Разумник Р. — 8
Ильинский В. — 649
Ипполитов-Иванов М. — 55, 342, 648, 649, 683

Кавелин К. — 128
Кавос И. — 523, 529
Кальвокоресси М. — 380
Калькбреннер К. — 66
Кандинский А. — 74, 696, 697
Карамзин Н. — 349, 381
Каратыгин В. — 56, 59, 62, 63, 71, 82, 97, 99, 120, 144—146, 157, 246,
281, 328, 340, 343, 344, 441—443, 455, 513, 530, 541, 636, 700
Кармалина Л. — 48, 226, 228, 441, 442, 500, 501, 520, 529
Карпенко С. — 523
Касторский В. — 670
Кахидзе Д. — 687
Келдыш Ю. — 57, 63, 114, 122, 152, 167, 261, 276, 309, 327, 370, 381,
382, 523
Кенель В. — 418
Киреевский П. — 16, 17
Клас Э. — 690, 694
Климентова — 659
Клычков С. — 675
Клюев Н. — 675, 676
Ключевский В. — 356, 662
Кожин В. — 696
Козловский И. — 529, 683, 688
Колобов Е. — 696
Кологривов В. — 30
Кольцов А. — 16, 118, 121, 177, 180, 274, 284, 286
Комаров М. — 67
Комарова В. — 448
Комиссаржевский Ф. — 209, 648, 681
Компанейский Н. — 55, 68, 69, 83, 129, 144, 181, 213, 316, 388, 389, 453
Кондратьев Г. — 194, 207, 649
Кони А. — 19, 20
Конотоп А. — 605
Константин Николаевич, вел. кн. — 209, 648
Коптнев А. — 145

- Корабельникова Л. — 311, 613
Корещенко А. — 658
Корнакова — 698
Коровин К. — 661, 663, 668, 674
Корсов Б. — 659
Костомаров Н. — 128, 193, 371, 381, 444, 468, 481, 521, 523
Котляревский И. — 527, 529
Коутс А. — 674
Крамской И. — 12, 455
Крекшин П. — 468, 469
Крестовский В. — 441
Кругликов С. — 46, 651, 659
Крупский К. — 69
Крылов И. — 528
Кузмин М. — 675
Кукольник Н. — 528
Купер Э. — 669, 678
Курочкин В. — 84, 122, 123, 603
Кушелевы, семья — 62, 102, 393
Кюи Ц. — 26—29, 31—34, 36—38, 41—43, 46, 50, 83, 85, 88, 93, 104, 108, 113, 114, 151, 154, 168, 171, 186, 189, 190, 194, 196, 211—216, 222—227, 229, 231—233, 239, 240, 252, 257, 273, 274, 309, 315, 329, 333, 338, 341, 350, 351, 382, 395, 398, 437, 440, 449, 462, 467, 518, 542, 580, 622, 635, 645, 646, 650, 673
- Лавров П. — 389
Ламанский В. — 128, 175
Ламм П. — 57, 82, 143, 320, 327, 342, 346, 347, 390, 460, 480, 536, 543, 654, 683, 689
Лансере Е. — 669
Лапицкий И. — 676, 677, 680, 688
Лапшин И. — 316, 531, 614, 615, 619, 628
Ларош Г. — 39, 40, 44—46, 48, 207, 208, 210, 211, 213, 216, 224, 232, 350—352, 372, 646, 647, 659, 673, 702
Лафатер И. — 68
Лебедева-Емелина А. — 96
Левандовский М. — 663
Левашев Е. — 138, 690
Левашов Н. — 126
Левенталь В. — 690
Ленау Н. — 40
Лентовский М. — 662
Леонова Д. — 55, 387, 450, 451, 456—458, 461, 463, 509
Лермонтов М. — 90, 130, 236, 483
Лесков Н. — 17, 260
Лессман О. — 300
Лист Ф. — 32, 33, 38, 40, 49, 52, 66, 87, 123, 133, 188, 205, 300, 390, 408, 410, 431, 444, 514, 586, 608, 613, 616, 642
Литовченко А. — 455

Лихачев Д. — 705
Ллойд-Джонс Д. — 347, 691, 693, 696
Лобанов М. — 696
Лобковский Н. — 126
Логинов В. — 126, 148
Логинов Л. — 126
Логинов П. — 126
Лодий П. — 446, 607
Лодыженский Н. — 28, 449
Лоренс А. — 208
Лосский В. — 665, 682, 684
Луис П. — 703
Лукашевич Н. — 206
Луначарский А. — 678, 679, 681, 683
Лусенко Н. — 441, 444, 523, 524, 540
Любимов Ю. — 691, 693
Лядов А. — 96, 525, 541

Майков Л. — 17, 320
Маковский К. — 197
Максимов С. — 453
Малер Г. — 658
Малларме С. — 703
Малютин И. — 681
Малютин С. — 663
Мамонтов П. — 415, 662, 663
Мамонтов С. — 660—666, 669
Манжан С. — 193
Маркевич М. — 441, 523
Марков П. — 681
Маслеников А. — 704
Матвеев А. — 468, 469, 471
Мато — 317
Матюрен — 314
Медведев С. — 468—470
Мей Л. — 11, 177, 258, 281, 283, 284
Мейербер Д. — 372, 519
Мейерхольд В. — 343, 668, 685
Мекк Н. фон — 48
Мельгунов Н. — 45
Мельгунов Ю. — 511
Мельников И. — 209
Мельников П. — 663, 665, 674
Менгден Г. — 315, 402
Мендельсон Ф. — 29, 35, 143
Меньков А. — 687
Мережковский Д. — 675
Мик А. — 690
Микешин М. — 88, 201

- Миллер В. — 700
Михайлов Л. — 687
Михайлов М. — 15, 49, 51
Михайловский Н. — 15
Михалков С. — 687
Михневич В. — 211
Молас А., урожд. Пургольд — 72, 73, 145, 185, 187, 239, 330, 450, 531, 653
Молас Н. — 186
Молас, семья — 221
Монастырь А. — 60
Монтеверди К. — 255
Мордовцев Д. — 180, 195, 359, 444, 468, 492, 521
Морозов А. — 442
Морозов С. — 664
Москвин И. — 684
Моцарт В. — 29, 46, 82, 87, 270, 390
Мошелес И. — 66
Мугинштейн М. — 693
Мусоргский Г. — 59, 61
Мусоргский Ф. — 55, 59, 60, 66, 68—71, 73, 75, 109, 183, 464
Мусоргская Т. — 59, 60, 65
Мусорская Ю., урожд. Чирикова — 58, 62, 63, 65, 71, 75, 109
Мусорский А. — 61
Мусорский Г. — 61
Мусорский П. — 61, 62, 66, 71, 75
Мясоедов Г. — 16, 88
- Наговицын В. — 700
Направник Э. — 34, 35, 188, 193, 194, 208, 226, 648, 649
Нар-Гавас — 317
Наумов П. — 220, 434, 452
Некрасов Н. — 10, 14—17, 88, 114, 177, 257, 263, 309, 620, 628
Непот К. — 317
Нестеренко Е. — 688, 705
Нестеров М. — 674
Николай I — 521
Николай II — 660
Никольский В. — 70, 128, 172—174, 181, 182, 191, 196, 261, 391, 466, 467
Никорович Ю. — 603
Ниссен-Саломан Г. — 185
Новиков . — 58—60, 62, 64, 65, 68, 71, 95, 109, 392
Нодье Ш. — 314
Нэлепп Г. — 688

Оболенский Н. — 82
Образцова Е. — 688, 704
Обухова Н. — 688
Одзава С. — 691
Одоевский В. — 45
Озеров В. — 95, 96
Оленин П. — 665, 669, 673
Оленина Д'Альгейм М. — 672, 703
Олдани Р. — 381, 382
Опочинина Н. — 54, 95, 122, 181, 183, 218, 279, 444, 474, 520, 550, 617, 618
Опочинин А. — 95
Опочинин В. — 95
Опочинины, семья — 181, 183, 197, 345, 388
Орлова А. — 58, 90, 393
Орлов П. — 82
Орфано А. — 82
Островский А. — 11, 17, 19, 21, 22, 88, 129, 194, 226, 276, 467
Оффенбах Ж. — 210

Пазовский А. — 683, 686, 687
Палестрина Д. — 29, 222
Палечек О. — 648, 667, 673
Пастернак Б. — 75
Пастух С. — 696
Пасхалов В. — 14—16
Пасынков Э. — 695
Пекелис М. — 67, 357, 358, 435, 459
Перов В. — 10, 301, 468
Перовская С. — 9
Перовский В. — 521
Петр I — 471, 472, 478, 481
Петренко Е. — 674
Петров В. — 683
Петров О. — 54, 55, 206, 207, 209, 221, 388, 442, 450, 451, 521, 648
Петрова А. — 450
Петрова-Званцева В. — 669
Пешко З. — 691
Пикок Р. — 669
Пирогов А. — 683, 688
Писемский А. — 19, 128
Платонова Ю. — 55, 194, 206, 208, 209, 381, 382, 449, 647, 648
Плещеев А. — 100, 282, 580
Плиний — 317
Погодин М. — 372
Покровский Б. — 693—695, 698, 705
Полежаев А. — 320
Поленов В. — 661
Полибий — 317

- Полонский Я. — 389, 524
 Пономарев — 667
 Похитонов Д. — 674, 678
 Прач И. — 523
 Проваторов Г. — 700
 Прокофьев С. — 39, 51, 339, 344, 379, 433, 547, 699, 700
 Протопопов В. — 152, 156
 Пукирев В. — 12
 Прьжов И. — 355
 Пургольд А. — см. Молаас А.
 Пургольд Н. — см. Римская-Корсакова Н.
 Пургольд В. — 196
 Пургольд, семья — 186, 196, 222, 269, 330, 650
 Пустосвят Н. — 471
 Пушкин А. — 16, 43, 85, 99, 100, 123, 132, 140, 177, 189—191, 195, 282, 348—350, 354, 357, 358, 373, 443, 527, 528, 618, 641

 Равель М. — 51, 146, 342, 346, 410, 433, 560, 672, 677, 679, 680, 700
 Радклиф А. — 314
 Радлов С. — 683
 Разумовский, гетман — 521
 Разумовский Д. — 205, 499
 Раппопорт В. — 688
 Раппопорт М. — 212, 216
 Рахманинов С. — 74, 285, 593, 661, 663, 664, 704
 Рахманова М. — 128, 193, 468, 499, 674, 689, 692, 701
 Рейзен М. — 688
 Ремизов А. — 675
 Репин И. — 13, 14, 20, 57, 201, 202, 286, 366, 416, 440, 453, 455, 463,
 Риман Х. — 53
 Римский-Корсаков А. — 55, 90, 92, 99, 183, 191, 230, 435, 442, 652
 Римский-Корсаков Н. — 17, 23, 26—29, 32—37, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 49—51, 55, 57, 72, 74, 79, 85, 86, 94, 103—105, 107, 112, 117, 123, 125, 126, 144, 150, 151, 156, 164, 165, 168, 171, 175, 180—186, 188, 189, 193, 196—200, 206, 207, 209, 212, 219, 221, 222, 224, 226, 227, 230—233, 248, 272, 274, 283, 284, 319, 323, 341, 342, 345, 346, 354—356, 385, 389, 392, 395, 397, 402, 405, 407, 414, 420, 435, 436, 440, 448, 450—452, 455, 458, 460, 461, 464, 472, 476—480, 484, 489, 499, 501, 503, 504, 508, 509, 514, 518, 523—525, 531, 535, 541, 543, 544, 548, 575, 580, 581, 584, 619, 620, 622—625, 627—629, 644, 648—658, 660, 662, 663, 668—670, 672, 673, 677, 680, 683, 686, 689, 692, 693, 695, 696, 699, 700—704
 Римская-Корсакова Н., уржд. Пургольд — 173, 186, 187, 200, 335, 388, 653
 Розанов В. — 15, 16, 17
 Россини Д. — 620
 Ростислав — 29, 30, 272
 Ростропович М. — 695
 Рубенс П. — 615

- Рубец А. — 525
Рубинштейн А. — 28, 30, 32, 37, 93, 175, 184, 188, 214, 358, 364, 388,
399, 618
Рудницкий К. — 348
Румянцев П. — 684
Румянцев С. — 697
Русов А. — 441, 444
Ручьевская Е. — 252, 302, 588
Рыбников П. — 17
Рюккерт Ф. — 580
Рюмина — 66
Рябинин Т. — 195, 359
Рябушинский П. — 664
- Сабина М. — 339, 369, 650, 699
Савелова З. — 390
Савицкий К. — 16
Садовский П. — 18
Салтыков-Щедрин М. — 12, 22—24
Самосуд С. — 685, 686
Санин А. — 670, 678
Сахаров Н. — 543
Светланов Е. — 691
Секар-Рожанский А. — 663
Селюк-Рознатовская С. — 663
Семевский М. — 468, 469
Семенов-Тяньшанский П. — 68
Сенилов В. — 700
Сен-Санс К. — 586, 671
Сент-Бёв Ш. — 317
Серов А. — 29, 37, 39, 45, 110, 111, 112, 180, 192, 272, 273, 316, 329,
358, 463, 519, 522, 524
Серов В. — 661
Синебрюхова — 201
Скалон Л. — 664
Скрябин А. — 658
Слепцов В. — 18, 19
Слоним М. — 617
Слонимский С. — 344, 503
Сметана Б. — 174
Смирнов Д. — 670
Смоленский Ю. — 60
Сокальский П. — 524
Соколов А. — 641
Соколов М. — 500
Соколова М. — 690
Соколовский М. — 446, 478
Соловьев Н. — 212, 216, 649
Соловьев С. — 468, 470
Сорокины, семья — 205

Софокл — 95

Софья, царевна — 472

Стасов В. — 14, 15, 25—29, 32, 34, 36, 38, 39, 44, 45, 54—56, 66, 70, 77—79, 82, 83, 85—87, 90, 95, 102, 103, 111—113, 116, 127, 130, 145, 151, 164, 171, 174—180, 183, 188—191, 194—197, 201, 202, 204, 205, 208, 209, 216, 218—222, 224, 227—230, 233, 261, 270, 272—275, 287, 301, 307, 313, 318, 329, 341, 344, 355, 358, 381, 391—393, 394, 400, 416, 417, 422, 426, 428, 434, 435, 437—442, 445—448, 452—455, 457—460, 462—464, 466—469, 471—475, 481, 490, 495, 499, 501, 504, 506, 507, 521, 542, 543, 584, 585, 586, 614, 616, 617, 625, 647, 649, 650, 653, 660, 672

Стасов Д. — 79, 83, 87, 90, 171, 221, 357, 446, 462, 467

Стасова П. — 56, 416

Стасовы, семья — 650

Сталин И. — 685

Станиславский К. — 664, 669, 684, 685

Стеллецкий Д. — 670

Степанова И. — 355

Стернин Г. — 12

Страбон — 317

Стравинский И. — 51, 266, 410, 433, 501, 635, 677, 680, 699

Страхов Н. — 209—211, 627, 628

Суворин А. — 225

Сук В. — 674, 684

Суриков В. — 468

Сутгоф А. — 68

Тальберг С. — 66

Танеев С. — 703

Тарковский А. — 691, 698

Тарускин Р. — 381

Теляковский В. — 665

Темирканов Ю. — 693, 694

Тимофеев Г. — 176

Титель А. — 693

Тихонравов Н. — 468, 469, 528

Толстой А. — 11—13, 15, 83, 371, 447, 452, 521, 574, 575, 651

Толстой Л. — 12, 13, 301, 613, 617, 629, 633

Толстой Ф. — 29

Тосканини А. — 672

Трембовельский Е. — 337, 496, 506

Третьяковы, братья — 664

Троицкий И. — 466

Трощинский — 527

Трутовский В. — 523, 529

Труффи И. — 662, 663

Туманина Н. — 447

Тургенев И. — 128, 521

Тынянова Е. — 587, 591, 608

Тюменев И. — 519, 648

Уайльд О. — 675
Уваров С. — 22
Уейский К. — 603
Улыбышев А. — 85
Успенский Г. — 11
Устинов П. — 691

Фаминцын А. — 29, 30, 178, 187, 188, 212, 272, 649
Федорова (Костюрина) М. — 434, 435
Федоровский Ф. — 678, 682, 683, 687, 688
Ферреро Д. — 193
Филд Д. — 66
Филиппов И. — 195, 466
Филиппов Т. — 18, 21—23, 54, 454, 458, 459, 462—464, 518, 661
Флобер Г. — 87, 129, 318, 320, 321, 327, 328
Фортуато (Медведева) С. — 102, 467, 531
Фонвизин Д. — 87
Франк-Нозн — 342
Френер — 317
Фрид Э. — 264, 472, 483, 484, 489, 506, 515, 553, 555, 568, 570, 689
Фурье Ш. — 25

Хованский И. — 470, 487
Холопов Ю. — 146, 518
Холопова В. — 517
Хохловкина А. — 209
Храпченко М. — 686
Хубов Г. — 5, 62, 78, 97, 101, 179, 180, 328, 365, 382
Худяков И. — 17, 355, 358

Цветкова Е. — 669
Цеплитис Л. — 303, 304
Цуккерман В. — 413, 624, 656

Чайковский П. — 17, 29, 48, 49, 52, 122, 144, 184, 187, 188, 196, 197,
214, 222, 229, 230, 243, 255, 280, 353, 358, 364, 369, 504, 524, 525,
575, 579, 580, 592, 613, 616, 619, 620, 635, 644, 659, 662, 704
Чалаев Ш. — 705
Черепнин Н. — 104, 542
Чернышевский Н. — 21, 22, 24, 25, 126, 631, 633
Чириков И. — 62, 64
Чирикова Ю., см. Мусорская Ю.
Чуковский К. — 18, 19, 25

- Шакловитый (Щекловитый) — 471, 472, 490
Шалапин Ф. — 477, 491, 661—663, 665, 666, 668, 670, 671, 672, 674, 678, 679, 681
Шарпантье Г. — 703
Шаховской А. — 62, 523, 529
Швари Б. — 448
Швейцер А. — 73
Шебалин В. — 347, 460, 535, 536, 541, 542, 545, 549, 700
Шевченко Т. — 128, 177, 180, 243, 247, 441, 521, 522, 529
Шейн П. — 17
Шекспир В. — 44, 181, 349, 621
Шенрок В. — 528
Шестакова Л. — 56, 63, 92, 95, 171, 172, 174, 183, 191, 193, 194, 196, 198, 221, 224, 231, 275, 314, 331, 381, 391, 434, 444, 452, 456, 622, 625, 650
Шеффер Т. — 522
Шиловская М. — 617
Шириня Р. — 353, 372, 374, 470, 477, 495, 512, 518, 547, 548
Шишков Д. — 673
Шишков М. — 649
Шкафер В. — 663, 665
Шлифштейн С. — 284, 483, 618
Шопен Ф. — 46, 49, 66, 645
Шорн А. фон — 300
Шоссон Э. — 703
Шостакович Д. — 344, 346, 379, 480, 525, 643, 685, 686, 689, 691, 694—696, 702
Шпильгаген Ф. — 194, 466
Шпор Л. — 35
Штейнберг Л. — 683, 688
Штраус И. — 36
Штраус Р. — 658
Шуберт Ф. — 36, 49, 86, 239, 303, 307, 572, 574, 700
Шуман Р. — 32, 33, 38, 66, 86, 87, 133, 143, 146, 159, 160, 188, 239, 270, 287, 303, 431, 432, 514, 572, 574, 642, 644—645
- Щапов А. — 355, 468, 481
Щебальский П. — 468—471
Щедрин Р. — 344
Щербакова Т. — 511
Щербачев Н. — 28, 218
- Эйдельман Н. — 8—10
Энгель Ю. — 448
Эспозито Е. — 663
Эфрос А. — 10

Юдина М. — 419, 422, 427, 431

Юон К. — 669, 678, 688

Юргенсон П. — 184, 446

Языков Н. — 16

Яковлев В. — 209, 389, 659

Якушкин П. — 17, 355, 358

Яремич С. — 669

Ярошенко Н. — 16

Ястребцев В. — 48, 103, 112, 115, 145, 164, 199, 222, 395, 654, 657

СОЧИНЕНИЯ МУСОРГСКОГО
(АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ)

ALLA MARCIA NOTTURNA. Маленький марш для оркестра (в характере ночного шествия). Пьеса учебного задания. *Опыт инструментовки — урок к среде. Инструментовал 14 марта 1861 г. в С.-Пбге. Модест Мусоргский.*

АХ, ЗАЧЕМ ТВОИ ГЛАЗКИ ПОРОЮ (*Малютка*). Романс для голоса с фп. Слова А. Плещеева. («Юные годы», 10). Посвящен Л. Азарьевой. 7 января 1866 года. *Питер.* Впервые напечатан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

АХ ТЫ, ПЬЯНАЯ ТЕТЕРЯ (Из походов Пахомыча). Для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящается В. Никольскому. 22 сент. 66 г. *Невск. Просп. д. Бенардаки у Милия Балакирева.* Песня-шутка. Впервые издана под ред. А. Римского-Корсакова. М., 1926.

БАЙДАРЫ — см. Близ южного берега Крыма.

БЕЗ СОЛНЦА. Вокальный цикл: шесть песен для голоса с фп. на слова А. Голенищева-Кутузова. Посвящен ему же. Содержание цикла:

Настоящий указатель содержит лишь самые необходимые сведения о музыкальных произведениях Мусоргского — законченных и незаконченных, а также о замыслах композитора, оставшихся неосуществленными. *Курсивом* воспроизводится текст Мусоргского — авторские пометки, даты записи сочинений, поясняющие выдержки из писем и других авторских высказываний. В указателе использованы данные «Списка произведений и музыкальных работ Мусоргского», составленного П. Ламмом при участии С. Попова (сб. Мусоргский. Статьи и материалы. М., 1932, стр. 291—310); учтены некоторые дополнительные данные и уточнения, приведенные в работах Г. Орлова «Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского» (М.—Л., 1940) и А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского» (М., 1963).

1. В четырех стенах («Комнатка тесная, тихая, милая»). 7 мая 74 г. В Петрограде.

2. Меня ты в толпе не узнала. 19 мая 74 г. в Петрограде.

3. Окончен праздный, шумный день. 19/20 мая 74 в Петрограде.

4. Скучай (В альбом светской барышне). 2 июня 74 г. Петроград.

5. Элегия («В тумане дремлет ночь»). 19 августа 1874 в Петрограде.

6. Над рекой («Месяц задумчивый, звезды далекие»). 25 августа 1874 г. в Петрограде.

Весь цикл впервые напечатан в 1874 г. у В. Бесселя (СПб.).

БЛИЗ ЮЖНОГО БЕРЕГА КРЫМА. Байдары. Саргиссо (Гурзуф у Аю-Дага. Из путевых заметок). Пьеса для фп. Январь 1880 г. Впервые напечатана в журнале «Нувеллист», СПб., 1880, № 2.

БЛОХА — см. Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха.

БОБЫЛЬ. Замысел оперы по мотивам повести Ф. Шпильгагена «Ганс и Грета». В июле 1870 г. В. Стасов составил для Мусоргского сценарий оперы (в четырех действиях), переделав сюжет повести и придав ему русский колорит (Пид, стр. 468—475). Мусоргский сделал для «Бобыля» эскиз сцены гадания (20 августа 1870 г.). Музыкальный материал этой сцены использован в «Хованщине». Замысел оперы «Бобыль» остался неосуществленным.

БОЕВАЯ ПЕСНЬ ЛИВИЙЦЕВ («Свободно, высоко взлетает орел...»). Мужской хор с сопровождением оркестра из неоконченной оперы «Саламбо» («Ливиец»). Павловск 17 июня 1866 года (партитура). Позднее (в семидесятые годы) Боевая песнь ливийцев переработана в смешанный хор «Иисус Навин».

БОЛЬШАЯ СЮИТА. Замышлялась летом 1880 г.— для оркестра с арфами и фортепиано на мотивы, собранные мною от разных добрых странников сего мира: программа ее от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы. Сюита уже немножко начата (Пид, стр. 410). Записей Сюиты нет.

БОРИС ГОДУНОВ. Опера (народная музыкальная драма) в четырех действиях с прологом. Сюжет заимствован из драматической хроники А. Пушкина того же названия, с сохранением большинства его стихов. Работа над оперой начата осенью 1868 г.; в мае 1869 г. окончена в клавире (предварительная редакция); оркестрована к 15 декабря 1869 г. Летом 1870 г. композитор представил оперу в дирекцию императорских театров, но в постановке оперы ему было отказано. Мусоргский предпринял переработку оперы, которая — в новой (основной) редакции — была завершена 23 июня 1872 г. Опера была вторично забракована театральным комитетом. Принята к постановке лишь по распоряжению директора имп. театров С. Геденова (под давлением передовой общественности и благодаря усилиям артистки Ю. Платоновой). Впервые исполнена на сцене Мариинского

театра (СПб.) 27 января 1874 г. под управлением Э. Направника.

Клавир оперы «Борис Годунов» в неполной авторской редакции был напечатан В. Бесселем (СПб., 1874). В переработке Н. Римского-Корсакова издан в 1896 и затем в 1908 г. (с дополнениями). Партитура в редакции Н. Римского-Корсакова литографирована в 1906—1908 гг.

Полное издание оперы «Борис Годунов» — по автографам композитора — осуществлено в 1928 г. муз. сектором Гос. издательства (Музгиз, Москва) совместно с издательством Оксфордского Университета (Лондон): в трех выпусках I тома Полного собр. соч. Мусоргского напечатаны — клавир оперы «Борис Годунов», партитура и либретто.

Содержание оперы «Борис Годунов»:

Пролог: 1 картина — Двор Новодевичьего монастыря под Москвою; 2 картина — Площадь в Кремле московском (венчание на царство).

Первое действие: 1 картина — Сцена в келье Чудова монастыря; 2 картина — Корчма на литовской границе.

Второе действие: Царский терем в московском Кремле (в двух редакциях).

Третье действие: 1 картина — Уборная Марины Мнишек в Сандомире; 2 картина — Замок Мнишек в Сандомире (Сцена у фонтана).

Четвертое действие: 1 картина (предв. редакция) — Сцена у собора Василия Блаженного; 1 картина (осн. редакция) — Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса); 2 картина — Лесная прогалина под Кромами.

В 1963 г. издательство «Советский композитор» (Москва) выпустило в свет полную партитуру оперы, оркестрованной Д. Шостаковичем (1939—1940) по автографам Мусоргского.

БУРЯ НА ЧЕРНОМ МОРЕ. *Большая музыкальная картина* для фп. (осень 1879 г.); *сочинена и исполнена самим автором в нескольких уже концертах.* (Автобиографическая записка). Запись пьесы не сохранилась.

В ДЕРЕВНЕ (*Au Village. Quasi Fantasia*). Пьеса для фп. Посвящается И. Горбунову. Сочинена, очевидно, в 1880 г. Впервые напечатана в журнале «Нувеллист» (СПб., 1882).

ВЕСЕЛЫЙ ЧАС («Дайте бокалы! Дайте вина!»). Застольная песня для голоса с фп. Слова А. Кольцова. («Юные годы», 2). Посвящена В. Захарьину. 1858 г. *С.Петербург.* Впервые опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСЕНКА («Вечер отрадный лег на холмах»). Для голоса с фп. Слова А. Плещеева. Посвящена С. Сербиной (Фортуна). 15 марта 1871 года. Впервые издана в 1912 г. В. Бесселем (СПб.) в редакции В. Каратыгина.

ВИДЕНИЕ («Я видел ночь»). Романс для голоса с фп. Слова А. Голенищева-Кутузова. Посвящен Елиз. Гулевич. 6 ап-

реля 1877 года. С.Петербург. Впервые напечатан в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

ВЛАДЫКО ДНЕИ МОИХ. Вокальная пьеса на слова Пушкина. В письме Балакиреву 26 сентября 1860 г. Мусоргский сообщает об этом сочинении как уже законченном. Запись не найдена.

ВОКАЛИЗЫ — для трех женских голосов (без текста): a-moll, F-dur и D-dur. Впервые опубликованы в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й. М.—Л., 1939).

ГАН ИСЛАНДЕЦ. Юношеская попытка сочинения оперы на сюжет В. Гюго «Нап d'Islande» в 1856 г. По признанию Мусоргского — *ничего не вышло, потому что не могло выйти* — (автору было 17 лет). Пид, стр. 193.

ГДЕ ТЫ, ЗВЕЗДОЧКА? Песня для голоса с фп. Слова Н. Грекова. («Юные годы», 1). Называлась также *Сельская песня*. Посвящена Изаб. Грюнберг. 1857 год. С.-Петербург. Впервые опубликована в 1909 г. в Париже. См. Юные годы. Песня инструментована Мусоргским 4 июня 1858 года.

ГОПАК («Гой! гоп, гоп, гопак! Полюбила казака»). Песня для голоса с фп. В подзаголовке: *Кобзарь. Старик поет и подплясывает*. Слова из поэмы «Гайдамаки» Т. Шевченко, в переводе Л. Мея. Посвящена Н. Римскому-Корсакову. Павловск. 31 авг. 66 года. Впервые напечатана в 1867 г. у А. Иогансена (СПб.). В 1868 г. оркестрована Мусоргским.

ГОРНИМИ ТИХО ЛЕТЕЛА ДУША НЕБЕСАМИ. Романс для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. 9 марта 1877 г. в Спб-ге. Впервые напечатан в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

ГРЕХ ДА БЕДА. Неосуществленный замысел оперы на сюжет пьесы А. Островского «Грех да беда на кого не живет». Мусоргский намеревался писать эту оперу в 1870 г. по совету Ц. Кюи.

ДЕТСКАЯ. Эпизоды из детской жизни. Семь песен для голоса с фп. Слова Мусоргского.

1. С няней («Расскажи мне, нянюшка»). Называлась также: *Дитя с няней, Ребенок*. Посвящена: *Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому*. 26 апреля 1868 года в Петрограде.

2. В углу («Ах, ты, проказник! Клубок размотал»). Посвящена В. Гартману. 30 сентября 1870 года.

3. Жук («Няня, нянюшка! Что случилось?»). Посвящена В. Стасову. 18 октября 1870 г. в Петрограде.

4. С куклой («Тяпа, бай-бай, тяпа, спи, усни, угомон тебя возьми»). Первоначально называлась *Колыбельная*. Посвящена *Танюшке и Гоге Мусоргским* (племянникам композитора). 18 декабря 1870.

5. На сон грядущий («Господи, помилуй папу и маму»). Называлась также *Молитва*. Посвящена *Саше Кюи*; написана в конце 1870 г.

6. Кот Матрос («Ай, ай, ай, ай, мама, милая мама!..».
15 августа 1872 г. в Петрограде.

7. Поехал на палочке («Гей! Гоп, гоп, гоп! Гей, поди!»). Другие названия: *Езда верхом на палочке в Юкки, На даче.* Посвящена Димитрию Васильевичу и Поликсене Степановне Стасовым. *14 (15) сентября 72 г. в Петрограде.*

В 1872 г. В. Бессель издал в СПб. пять первых песен «Детской» (сборник с рис. И. Репина). Последние две песни под общим названием «На даче» вышли в свет в 1882 г. (под ред. Н. Римского-Корсакова).

Для цикла «Детская» Мусоргским задуманы были и другие пьесы-сценки, в том числе упоминаемые В. Стасовым «Ссора двух детей» и «Фантастический сон ребенка». Они остались незаписанными.

ДЕТСКАЯ ПЕСЕНКА («Во саду, ах, во садочке»). Для голоса с фп. Слова Л. Мея из «Руснацких песен» («Нана»). *Апрель 1868 г. Петроград.* Впервые издана В. Бесселем в 1871 г. (СПб.).

ДЕТСКИЕ ИГРЫ—УГОЛКИ (*Ein Kinderscherz*). Детское скерцо для фп. В первоначальной редакции пьеса, под заглавием *Детские игры № 1. «Уголки» (скерцо)*, посвящена Н. Левашеву (*26 сентября 1859 года*). Другая редакция записана *28 мая 1860 г.* Издана в 1873 г. А. Битнером в сборнике фп. пьес «*Fühlingsblüthen. Album*» (СПб.).

ДНЕПР — см. На Днепре.

ДОНСКАЯ ПЕСНЯ XVI ВЕКА («Как на славных степях было саратовских»). Сложена для юбилей славных Войск Донского Мусоргским, а профессором Римским-Корсаковым устроенная для военного оркестра. Опубликована в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

ДУМА (*Réverie*). Пьеса для фп. Сочинена на тему Вяч. Логинова *22 июля 1865 года*. Посвящена ему же. Впервые напечатана в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

ДУЮТ ВЕТРЫ, ВЕТРЫ БУЙНЫЕ. Песня для голоса с фп. Слова А. Кольцова. («Юные годы», 8). Посвящена Вяч. Логинову. *28 марта 1864 года. С.-Петербург.* Впервые издана в Париже в 1909 г. См. Юные годы.

ЕВРЕЙСКАЯ ПЕСНЯ («Я цветок полевой»). Для голоса с фп. Слова Л. Мея. Посвящена Фил. Петр. и Татьяне Павл. Мусоргским. *Мыза Минкино. 12 июня 1867 года.* Впервые издана в 1868 г. у А. Иогансена (СПб.).

EIN KINDERSCHERZ — см. Детские игры — уголки.

ЖЕЛАНИЕ («Хотел бы в единое слово»). Романс для голоса с фп. Слова Гейне в переводе Л. Мея. Посвящен Н. Опочининой *в память ее суда надо мной.* Записан: *С 15-го на 16-ое апреля 1866. Питер (2-ой час ночи).* Впервые напечатан в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

ЖЕЛАНИЕ СЕРДЦА — см. *Meines Herzens Sehnsucht*.

ЖЕНИТЬБА (*Совершенно невероятное событие в трех действиях*). Опыт драматической музыки в прозе. Первое действие, в четырех сценах, для голосов с фп. на текст из одноименной комедии Гоголя. Посвящается В. Стасову. *Сочинение начато во вторник 11 июня 1868 года в Петрограде, окончено во вторник 8 июля 1868 г. в Тульской губ. в деревне Шилово*. Клавир впервые издан в 1908 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. Авторская редакция «Женитьбы» опубликована Музгизом (Москва) совместно с венским Универсальным издательством в 1933 г. (2-й выпуск IV тома Полного собр. соч. Мусоргского). В 1931 г. М. Ипполитов-Иванов присочинил второе, третье и четвертое действия и оркестровал «Женитьбу» Мусоргского.

ЗАБЫТЫЙ («Он смерть нашел в краю чужом»). Баллада для голоса с фп. на слова А. Голенищева-Кутузова. Написана в мае 1874 г. под впечатлением картины В. Верещагина «Забытый» (из серии его туркестанских картин). Первое издание Баллады, напечатанное В. Бесселем (СПб., 1874), было задержано цензурой. Вновь издана в 1877 г. А. Гутхейлем в Москве.

ЗЛАЯ СМЕРТЬ («Злая смерть, как коршун хищный»). «Надгробное письмо» для голоса с фп. Слова Мусоргского. Сочинялось под впечатлением смерти Н. Опочининой (ум. 29 июня 1874 г.). Не окончено. Впервые напечатано в 1912 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина (последние двенадцать тактов присочинены редактором).

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ДЕТСТВА — см. Няня и я, Первое наказание.

ИЗ СЛЕЗ МОИХ ВЫРОСЛО МНОГО. Романс для голоса с фп. Стихи Гейне в переводе М. Михайлова. Поовящен Вл. Опочинину. *Павловск 1 сент. 66 г.* Опубликован впервые в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 3-й, М., 1933).

ИИСУС НАВИН («Стой, солнце!»). Для смешанного хора, солистов и фп. Посвящается Н. Римской-Корсаковой. Переработка хора «Боевая песнь ливийцев» (из оперы «Саламбо», 1866 г.). *Царское село. 2 июля 1877 г.* Впервые издан в 1883 г. у В. Бесселя (СПб.) — в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова (клавир сделан Н. Римской-Корсаковой).

IMPROMPTU PASSIONNE (Страстный экспромт). Пьеса для фп. В подзаголовке: *Воспоминание о Бельтове и Любе*. Пьеса навеяна чтением романа Гердена «Кто виноват?». *1 октября 1859 года*. Посвящена Н. Опочининой. Впервые издана в 1911 г. у В. Бесселя (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

INTERMEZZO IN MODO CLASSICO (Интермеццо в классическом роде; h-toll). Первоначально — характерная пьеса для фп., возникшая под впечатлением сельской картины в Кареве. Записана (без трио) в 1861 г. (дата дважды отмечена

самим композитором — см. Пид, стр. 193 и 377). В 1867 г. разработана в симфоническую картину; партитура закончена в ночь с 11 на 12 июля 1867 на мызе Минкино. В том же месяце автором сделана полная фп. транскрипция Интермеццо. Пьеса посвящена А. Бородину.

Интермеццо для фп. впервые издано в 1873 г. А. Битнером в сборнике фп. пьес «Frühlingsblüthen. Album» (СПб.). Партитура Интермеццо в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова вышла в 1883 г. у В. Бесселя (СПб.). Авторская редакция партитуры — в VII томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 5-й, М., 1931).

КАК НЕБЕСА ТВОИ ВЗОР БЛИСТАЕТ. Неосуществленный замысел романа на стихи Лермонтова. Относится к 1865 г.

КАЛИСТРАТ («Надо мной певала матушка»). Песня для голоса с фп. Называлась также *Калистратушка. Этюд в народном стиле.* Слова из Н. Некрасова. («Юные годы», 14). Посвящена Ал. Опочинину. 22 мая 1864 г. С.Петербург. Впервые издана в 1883 г. у В. Бесселя (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. См. Юные годы.

КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ (*Воспоминание о Викторе Гартмане*). Сюита из десяти пьес для фп. Создана под впечатлением посмертной выставки работ архитектора и художника В. Гартмана (1834—1873), открытой в начале 1874 г. Сюита сочинялась в июне 1874 г. (окончена 22 июня). Посвящена В. Стасову. Состав Сюиты:

Promenade (Прогулка).

1. Gnomus (Гном).

2. Il vecchio castello (Старый замок).

3. Tuileries (Dispute d'enfants après jeux). (Тюльрийский сад. Ссора детей после игры).

4. Bydło (Быдло).

5. Балет невылупившихся птенцов.

6. Samuel Goldenberg und Schmuyle (Два еврея, богатый и бедный).

Promenade

7. Limoges. Le marché (La grande nouvelle). (Лиможский рынок. Большая новость).

8. Catacombe. Sepulcrum romanum (Катакомбы. Римская гробница). С мертвыми на мертвом языке.

9. Избушка на курьих ножках (Баба-Яга).

10. Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве.

Весь цикл впервые издан в 1886 г. у В. Бесселя (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. Сюита инструментована в 1922 г. Морисом Равелем.

КЛАССИК («Я прост, я ясен, я скромн, вежлив, я прекрасен»). Музыкальный памфлет (для голоса с фп.). Слова Мусоргского. Посвящается Н. Опочининой. *Петроград, 30 де-*

кабря 1867 года. В подзаголовке: *В ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы музыки.* (В другой редакции: *По поводу некоторых музыкальных статей г-на Фаминцына*). Первое издание — у М. Бернарда (СПб., 1870).

КОЗЕЛ («Шла девица прогуляться»). *Светская сказочка* для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена А. Бородину. 23 дек. 67 г. Петроград. Впервые напечатана в 1868 г. у А. Иогансена (СПб.).

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ЕРЕМУШКИ («Баю-бай, бай. Ниже тоненькой былиночки надо голову клонить»). Называлась также *Песня Ерёмушке*. Для голоса с фп. Слова из Н. Некрасова. Посвящена А. Даргомыжскому. 16 марта 1868 г. Петроград. Впервые издана В. Бесселем в 1871 г. (СПб.).

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ — см. Спли, усни, крестьянский сын.

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА НА СЮЖЕТ ГОГОЛЯ замышлялась Мусоргским в 1871 г., о чем он сообщил в Записке для Л. Шестаковой (август 1871 г.). *Задумание послужило началом народной исторической музыкальной драмы с участием приволжской казачины* (ПиД, стр. 195).

КРАПИВНАЯ ГОРА (*Небывальщина*). Музыкальная сатира на противников и гонителей новой русской музыки (называлась также *Рак*). Это сочинение, начатое композитором летом 1874 г., осталось неосуществленным. Сохранился лишь вступительный отрывок для голоса и фп. («Между небом и землею, в месте вовсе неизвестном, есть крапивная гора...»). Рукопись помечена: 10 августа 74 г. Опубликована в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

LA CAPRICIEUSE (Шалунья). Пьеса для фп. на тему Л. Гейдена. Посвящена Н. Опочининой. 26 июля 1865 года. Впервые напечатана в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского. М.—Л., 1939.

ЛЕЙБ-КАМПАНЦЫ — на этот исторический сюжет Мусоргский предлагал в 1879 г. А. Голенищеву-Кутузову написать драму, замечая: *а я (жив буду) оперу сделаю* (СМ, 1939, № 4, стр. 81).

ЛЕШИЙ — неосуществленный замысел оперы, которую Мусоргский намеревался писать на сюжет повести А. Писемского. Замысел относится к 1859 г.

ЛИСТЬЯ ШУМЕЛИ УНЫЛО. *Музыкальный рассказ* для голоса с фп. Стихи А. Плещева. («Юные годы», 3). Посвящен М. Микешину. С. П.-бг. 1859 год. Впервые издан в 1909 г. в Париже. См. Юные годы.

МАЛЮТКА — см. Ах, зачем твои глазки порою.

МАРШ «ВЗЯТИЕ КАРСА» для большого оркестра (*к живою картине «Взятие Карса»*). Закончен в партитуре 3 февраля

1880 г. В сочинении использован материал Марша князей и жрецов из музыки к «Млада». Впервые издан в 1883 г. В. Беселем (СПб.) в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова. Авторская партитура — в VII томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1-й, М., 1931).

МАРШ ШАМИЛЯ («Имам берейшкер») для тенора, баса, хора и оркестра. Посвящен А. Арсеньеву. Написан, по-видимому, осенью 1859 г.

MEDITATION (Feuillet d'album). Раздумье (Листок из альбома). Пьеса для фп. Написана в 1880 г. Напечатана в журнале «Нувеллист», СПб., 1880, № 11.

MEINES HERZENS SEHNSUCHT (Ach, wie kannst im Glück dich laben). Желание сердца («Ласточке легко резвиться»). Романс для голоса с фп. на немецкие слова (автор текста неизвестен). Посвящен Мальвине Бамберг (невесте Ц. Кюи). 6 сентября 1858 года. Впервые опубликован в журнале «В мире искусств» (Киев, 1907, № 6).

MENUETTO (или *Menuet monstre*) упоминается Мусоргским в Записке для Л. Шестаковой (а также в Автобиографической записке — см. ПИД, стр. 193 и 424) как инструментальная пьеса, сочиненная в 1861 г. Не сохранилась.

МЛАДА. Сцены оперы-балета (феерии) «Млада», сочинявшейся в 1871—1872 гг. Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и Кюи — по предложению директора имп. театров С. Геденюва на его же сюжет и сценарий (либретто составлял В. Крылов). Опера осталась неоконченной. Мусоргский написал для «Млады» три сцены:

1. Сцена торга (народная сцена во втором действии), для хора с сопровождением фп. в четыре руки. Написана в 1872 г. (Вслед за Сценой торга следует набросок начала «Кулачного боя».) Сцена торга опубликована в IV томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 4-й, М., 1931). Музыка этой сцены частично использована композитором в первом действии «Сорочинской ярмарки».

2. Марш князей и жрецов (во втором действии), для фп. в четыре руки. 26 февраля 1872 г. Главная тема основана на мелодии русской нар. песни «Бурлацкая» (из сборника М. Балакирева; СПб., 1866, № 6); в средней части разработана «тема жрецов», сочиненная Н. Римским-Корсаковым. Марш опубликован в IV томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 3-й, М., 1931). В 1880 г. Мусоргский воспользовался материалом этого сочинения, переработав его в Марше «Взятие Карса» и сочинив новую среднюю часть (*трио alla turca*).

3. Служение Черному козлу (славление Чернобога — в третьем действии), для хора и оркестра. По свидетельству Н. Римского-Корсакова, Мусоргский «переделал соответственно свою «Ночь на Лысой горе», приспособив ее для Чернобога в третьем действии «Млады» (Летопись, стр. 66 и 149). Рукопись этой сцены не найдена.

МНОГО ЕСТЬ У МЕНЯ ТЕРЕМОВ И САДОВ. Романс для голоса с фп. Слова А. Кольцова. («Юные годы», 4). Посвящен

П. Бориспольцу. *Петербург, 1863 год*. Впервые напечатан фирмой В. Бесселя в 1923 г. в Париже. См. Юные годы.

МОЛИТВА. Романс для голоса с фп. Слова М. Лермонтова. («Юные годы», 5). Посвящается Ю. Мусоргской. *2 февраля 1865 года*. Впервые напечатан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

НА ДАЧЕ — см. Детская (№№ 6 и 7).

НАДГРОБНОЕ ПИСЬМО — см. Злая смерть.

НА ДНЕПРЕ («Стой, Днепр! Слушай, Днепр!»). Песня для голоса с фп. на слова из поэмы «Гайдамаки» Т. Шевченко; посвящена С. Наумову. Сочинена в первой редакции в конце 1866 г. — называлась *Песнь Ярёмы или Днепр* (рукопись не сохранилась). В 1879 г. Мусоргский пересмотрел и заново записал эту песнь, озаглавив ее: *На Днепре. Мое путешествие по России. 23 декабря 1879 г.* Впервые напечатана в 1888 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

НАРОДНАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА С УЧАСТИЕМ ПРИВОЛЖСКОЙ КАЗАЧИНЫ — замысел оперы, о котором Мусоргский упоминает в Записке для Л. Шестаковой (Пид, стр. 195). См. Комическая опера на сюжет Гоголя.

НА ЮЖНОМ БЕРЕГУ КРЫМА. (*Гурзуф у Аю-Дага. Из путевых заметок*). Пьеса для фп. Посвящена Д. Леоновой. Сочинена осенью 1879 г. Впервые опубликована в журнале «Нувеллист», СПб., 1880, № 6.

НЕ БОЖИИМ ГРОМОМ ГОРЕ УДАРИЛО. Песня для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. Посвящена Ф. Ванлярскому. *4/5 марта 1877. Петроград*. Впервые издана в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

НЕПОНЯТНАЯ («Тиха и молчалива»). Романс для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящен М. Костюриной — *барыньке на елку. 21 декабря 75 года*. Впервые издан в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

НО ЕСЛИ БЫ С ТОБОЮ Я ВСТРЕТИТЬСЯ МОГЛА («Расстались гордо мы»). Романс для голоса с фп. Слова В. Курочкина. («Юные годы», 9). Посвящен Н. Опочининой. *15 августа 1863 года. С. Волок*. Впервые напечатан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

НОЧЬ («Мой голос для тебя и ласковый и томный»). *Фантазия* для голоса с фп. Слова А. Пушкина. («Юные годы», 13). Посвящена Н. Опочининой. *10 апреля 1864 года*. Во второй редакции (значительно отличающейся от первой) текст стихотворения Пушкина дан в «свободной обработке» композитора. Романс впервые издан в 1871 г. В. Бесселем (СПб.) во второй редакции. Первая редакция романса опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы. Фантазия «Ночь» была оркестрована Мусоргским в 1868 г.

НОЧЬ НА ИВАНОВ ДЕНЬ — «программа» предполагавшейся оперы в трех действиях на сюжет из повести Гоголя,

написанная П. Боборыкиным и обсуждавшаяся на «заседании 25 декабря 1858 г.» при участии Мусоргского и Балакирева. См. Пид, стр. 430.

НОЧЬ НА ЛЫСОЙ ГОРЕ. Первый замысел сочинения под этим названием относится к осени 1860 г. (сентябрь), когда Мусоргский намеревался писать музыку к драме Г. Менгдена «Ведьмы» — *полное действие на Лысой горе*. Работа, по-видимому только начатая, была отложена. (Часть музыкального материала, использованного позднее в оркестровой картине «Ночь на Лысой горе», сохранилась в третьем действии оперы «Саллаambo»; 1864.) К осуществлению симфонического замысла «Ночи на Лысой горе» Мусоргский приступил в апреле 1866 г. (*Ведьм начал набрасывать*). Летом 1867 г. работа была закончена («Интермедия для оркестра. Иванова ночь на Лысой горе»). В начале партитуры значится: *Содержание — 1. Сбор ведьм, их толки и сплетни; 2. Поезд Сатаны; 3. Черная служба (Messe noire); 4. Шабаш*. В конце: *Задумано в 1866 году. Начал писать на оркестр 12-го июня 1867 года, окончил работу в канун Иванова дня 23 июня 1867 года в Лугском уезде на мызе Минкино. — Модест Мусоргский*.

По свидетельству Н. Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» написана была Мусоргским предварительно для фп. с оркестром, а затем лишь переделана в оркестровую пьесу (предисловие к партитуре «Ночи» в обработке Н. Римского-Корсакова). Но никаких следов этого сочинения для фп. с оркестром не обнаружено. В 1872 г., также по свидетельству Н. Римского-Корсакова, при сочинении «Млады» Мусоргский воспользовался имеющимся в «Ночи на Лысой горе» материалом и, введя туда пение, написал сцену Чернобога на горе Триглаве (Летопись, стр. 149). Рукопись этой редакции, сделанной Мусоргским, не найдена.

В 1880 г., используя и переработав материал вокальной и оркестровой редакции «Ночи», он написал музыкально-сценическую интермедию для оперы «Сорочинская ярмарка» — *Сонное видение Паробка (текст заимствован из сборника Сахарова)*. Дата записи сочинения (четырёхручный клавир, тройной хор, солисты, балет): *10 мая 1880 г.*

«Ночь на Лысой горе» в свободной оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова была издана в 1886 г. В. Бесселем (СПб.).

НЯНЯ И Я. Пьеса для фп. *Посвящаю памяти моей матушки. 22 апреля 1865 г. С. П.-бг.* Впервые издана в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) вместе с фп. пьесой «Первое наказание» — под общим заглавием: «Из воспоминаний детства», под ред. В. Каратыгина.

OGNI SABATO AVRETE IL LUME ACCESO («Я в субботу затеплю свечу»). Тосканская песня. Музыка Гордиджиани. 18 августа 1860 г. Мусоргский обработал ее для голоса с фп. (посвящение М. Шиловской). В 1864 г. переложил ту же песню

для вокального дуэта с фп. Переложение посвящено Влад. Гродскому. Дуэт включен в сборник «Юные годы» (18). Впервые напечатан в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1—2, М., 1931). См. Юные годы.

ОЗОРНИК («Ох, баушка, ох, родная, раскрасавушка, обернись»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена В. Стасову. *Петроград 19 декабря 1867 г.* Впервые издана в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

ОИ, ЧЕСТЬ ЛИ ТО МОЛОДЦУ ЛЕН ПРЯСТИ. Песня для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. *С.Пбг. 20 марта 1877 г.* Первое издание — у В. Бесселя (СПб., 1882) под ред. Н. Римско-Корсакова.

ОТВЕРЖЕННАЯ («Не смотри на нее ты с презреньем»). *Опыт речитатива*; для голоса с фп. Слова И. Гольц-Миллера. («Юные годы», 15). *5 июня 1865 г. С.-Пбг.* Впервые напечатана в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ОТЧЕГО, СКАЖИ, ДУША-ДЕВИЦА. Песня для голоса с фп. Слова неизвестного автора. («Юные годы», 6). Посвящена З. Бурцевой. *31 июля 1858 года С.-Петербург.* Впервые издана в 1867 г. у А. Иогансена (СПб.). См. Юные годы.

ПЕРВОЕ НАКАЗАНИЕ (*Няня запирает меня в темную комнату*). Пьеса для фп. (1865). *Посвящаю памяти моей матушки.* Сочинение осталось неоконченным. Впервые напечатано в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) вместе с фп. пьесой «Няня и я» — под общим заглавием: «Из воспоминаний детства», под ред. В. Каратыгина, присочинившего окончание (13 тактов) пьесы «Первое наказание».

ПЕСНИ И ПЛЯСКИ СМЕРТИ. Цикл песен для голоса с фп. на слова А. Голенищева-Кутузова.

1. **Колыбельная** («Стонет ребенок»). Посвящается А. Воробьевой-Петровой. *1875 г.* (14 апреля).

2. **Серенада** («Нега волшебная, ночь голубая»). Посвящается Л. Глинке-Шестаковой. *Петроград 11 мая 1875 г.*

3. **Трепак** («Лес да поляны, безлюдье кругом»). Посвящается О. Петрову. *1875 г.* (17 февраля).

4. **Полководец** («Грохочет битва, блещут брони»). Посвящается А. Голенищеву-Кутузову. *Царское село. 5 июня 1877 г.*

Замысел цикла был обширнее. По свидетельству В. Стасова, предполагались еще: Схимник (смерть сурового монаха-фанатика), Изгнанник (смерть политического изгнанника, возвращающегося на родину), Смерть молодой женщины (умирающей среди воспоминаний о любви), Аника-воин и смерть и некоторые другие сюжеты (В. Стасов. Избр., том II, стр. 210—211). В бумагах А. Голенищева-Кутузова сохранился перечень двенадцати сюжетов, намеченных для этого цикла (СМ, 1939, № 4, стр. 86).

Сочиненные Мусоргским четыре песни цикла «Песни и пляски смерти» изданы В. Бесселем (СПб., 1882) под ред. Н. Римско-

го-Корсакова. Весь цикл в оригинальной, авторской редакции впервые опубликован в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 9-й, М., 1928).

Номера цикла были инструментованы: 1. Трепак — А. Глазуновым в 1882 г.; 2. Колыбельная — А. Глазуновым в 1916 г.; 3. Серенада — Н. Римским-Корсаковым в 1908 г. (не оконч., доинструментовал М. Штейнберг); 4. Полководец — Н. Римским-Корсаковым в 1908 г. В 1963 г. «Песни и пляски смерти» Мусоргского (все четыре номера) оркестрованы Д. Шостаковичем. Партитура напечатана изд. «Музыка» (М., 1966).

ПЕСНЬ БАЛЕАРЦА из оперы «Саламбо» («В объятьях девы молодой»). Для голоса с фп. (*Первое действие: На пиру в садах Гамилькара*). Слова Мусоргского. («Юные годы», 17). *Новая деревня. Август 1864 года*. Впервые издана в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ПЕСНЬ САУЛА ПЕРЕД БОЕМ — см. Царь Саул.

ПЕСНЬ СТАРЦА («Стану скромно у порога»). Для голоса с фп. Слова из «Вильгельма Мейстера» Гёте в рус. переводе. («Юные годы», 11). Посвящена А. Опочинину. *13 авг. 1863 г. Село Канищево*. Впервые издана в 1909 г. в Париже. См. Юные годы.

ПЕСНЯ МЕФИСТОФЕЛЯ В ПОГРЕБКЕ АУЭРБАХА («Жил-был король когда-то, при нем блоха жила»). Для голоса с фп. Слова из «Фауста» Гёте; перевод А. Струговщикова. Посвящается Д. Леоновой. Сочинена осенью 1879 г. Издана в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова. В 1914 г. инструментована И. Стравинским.

ПИРУШКА («Ворота тесовы растворилися»). *Рассказ* для голоса с фп. Слова А. Кольцова. Посвящается Л. Шестаковой. *Сентябрь 1867 года*. Первое издание у А. Иогансена (СПб., 1868).

ПЛЫВЕТ, ВОСПЛЫВАЕТ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Не закончена. Сохранившийся в рукописи отрывок напечатан в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

ПО ГРИБЫ («Рыжичков, волвяночек, белых беляночек»). Песенка для голоса с фп. Слова Л. Мея. Посвящена В. Никольскому. Сочинена в августе 1867 г. Издана А. Иогансеном (СПб., 1868). Оркестрована в 1908 г. Н. Римским-Корсаковым.

ПОДИБРАД ЧЕШСКИЙ. Замысел симфонической поэмы, над которой Мусоргский работал летом 1867 г. Содержание поэмы изложено им в письме Н. Римскому-Корсакову 15 июля 1867 г.; там же приводятся основные темы сочинения (Пид, стр. 128—129). Из музыки поэмы, кроме этих тем, ничего не сохранилось.

ПОДПРАПОРЩИК-ПОЛЬКА — см. Porte-enseigne Polka.

ПО-НАД ДОНОМ САД ЦВЕТЕТ. Песня для голоса с фп. Слова А. Кольцова. *Декабрь 1867 г. Петроград*. Впервые напечатана в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

ПОРАЖЕНИЕ СЕННАХЕРИБА («Как стая волков голодных, на нас враги набежали»). Хор с оркестром на слова из «Еврейских мелодий» Байрона (свободная транскрипция Мусоргского). В первоначальном изложении (клавир и партитура) хор, называвшийся *Поражение Сенахерима*, посвящен М. Балакиреву. *Петроград 29 января 1867 года*. Клавир издан в 1871 г. А. Битнером («Сборник хоровых пьес», составленный А. Рубцом, СПб.). Во втором, *улучшенном* изложении хор «*Поражение Сенахерима*» посвящен В. Стасову (*на 2-е января 1874 г.*). Клавирные редакции хора опубликованы в VI томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

PORTE-ENSEIGNE POLKA (Подпрапорщик-полька). Пьеса для фп. Сочинена была Мусоргским в 1852 г. и тогда же издана М. Бернардом (СПб.). Тринадцатилетний автор посвятил ее *товарищам по юнкерской школе*. Пьеса была забыта и долгое время считалась утраченной. Лишь в 1947 г. была опубликована в № 2 журнала «Советская музыка» — по случайно найденному проф. М. Пекелисом печатному экземпляру.

PRELUDE (или *Preludio*) — несохранившаяся инструментальная пьеса Мусоргского (1861). Упоминается им в Автобиографической записке как *Prélude* (Пид, стр. 424); в Записке для Л. Шестаковой значится после *Intermezzo* как *Preludio in modo classico* (по-видимому, описка; см. Пид, стр. 193).

ПУГАЧЕВЩИНА (Пугачевцы). Замысел народной музыкальной драмы, возникший и формировавшийся во второй половине семидесятых годов. Исподволь обдумывая композицию и собирая материалы, Мусоргский намеревался приступить к сочинению «Пугачевщины» после окончания «Хованщины» (см. В. Стасов. Избр., том II, стр. 151). Сохранилась запись киргизской нар. песни «Излядам ся ни», сделанная Мусоргским *17 апр. 77* с примечанием: *NB для последней оперы «Пугачевщина»* (опубликована в V томе Полного собр. соч. Мусоргского, выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

РАЕК («Эй, почтенны господа, захватите-ко глаза»). Музыкальный памфлет. Для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящен В. Стасову. *15-е июня 1870 г. в Петрограде*. Содержание «Райка»: *Вступление — я сам*. [1] *Заремба. Подражание Генделю*. [2] *Ростислав — Ф. М. Толстой* (Салонный вальс). [3] *А. Фаминцын*. (Одна из пьес). [4] *Из славной оперы «Рогнеда»* (А Серов). [5] *Гимн Музе* («О, преславная Евтерпа»). «Раек» впервые напечатан в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

РАК — см. Крапивная гора.

РАССЕВАЕТСЯ, РАССТУПАЕТСЯ. Песня для голоса с фп. на слова А. К. Толстого. Посвящена О. Голенищевой-Кутузовой. *С.Пбг. 21 марта 1877 г.* Впервые издана в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

РАССТАЛИСЬ ГОРДО МЫ — см. Но если бы с тобою я встретиться могла.

ROMANCE SANS PAROLES (De ménestrel). Романс без слов (Менстрель). Для фп. Сохранились только начальные такты пьесы (факсимиле в сборнике «Автографы музыкальных деятелей 1839—1889 гг.», приложении к журналу «Нувеллист» за 1889 г.).

САЛАМБО (*Ливиец*). Неоконченная опера по роману Г. Флобера «Саламбо». Сочинялась в 1863—1866 гг. Сценарий и либретто составил Мусоргский (в некоторых сценах использованы стихи Полежаева, Майкова, Жуковского). В опере должно было быть четыре действия (семь картин). Сохранились следующие сцены и картины:

Первое действие. Из 1 картины (*На пиру в садах Гамиллекар*): *Песнь балеарца* — для голоса с фп.; из 2 картины (?): *Боевая песнь ливийцев* — клавир и партитура.

Второе действие. 2 картина (*Внутренность храма Таниты в Карфагене*): полностью — клавир с оркестровыми пометками.

Третье действие. 1 картина (*Капище Молоха*): полностью — клавир с оркестровыми пометками.

Четвертое действие. 1 картина (*Подземелье Акрополиса*): полностью — клавир и партитура; из 2 картины (?): *Хор жриц* («Жрицы утешают Саламбо и одевают ее в брачные одежды») — для женского хора и фп.

Клавир неоконченной оперы «Саламбо» опубликован в IV томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

СВЕТИК САВИШНА («Свет мой, Савишна, сокол ясенький»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена Ц. Кюи. *Павловск 2 сент. 66 г.* Впервые издана в 1867 г. А. Иогансенем (СПб.).

СЕЛЬСКАЯ ПЕСНЯ — см. Где ты, звездочка?

СЕМИНАРИСТ («Panis, piscis, crinis, finis... Ах ты, горе, мое горе»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена Л. Шестаковой. *27 сент. 66. Питер.* Запрещена цензурой. Впервые напечатана в Лейпциге, как собственность автора, в 1870 г. См. Полное собр. соч. Мусоргского, том V, выпуск 3-й, М., 1933.

СИМФОНИЯ D-DUR в четырех частях. Сочинялась в 1861—1862 гг. (клавир); должна была быть посвящена *Товариществу Среды* (т. е. Балакиревскому кружку). В письмах Мусоргского упоминаются *Andante fis-moll*, *Scherzo H-dur* (с двумя трио) и финальное *Allegro* Симфонии. Записи не сохранились.

СИРОТКА («Барин мой миленький, барин мой добренький»). Песня для голоса с фп. Слова Мусоргского. Посвящена Е. Бородиной. *13 янв. 1868 г. Петроград.* Впервые издана (второй вариант, подготовленный к печати автором) в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

СКАЖИ, ДЕВИЦА МИЛАЯ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора а саррелла. Относится, по видимому, к 1880 г. Впервые напечатана в третьем выпуске сборника хоров «Думский кружок» (М., 1894).

СКЕРЦО (Scherzo) В-dur — для оркестра. Посвящено А. Гуссаковскому. *С.Петербург. 1858 года, ноября 19-го*. Инструментовано под руководством М. Балакирева. Впервые издано в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) в оркестровой редакции Н. Римского-Корсакова. Оригинальная партитура опубликована в VII томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 4-й, М., 1931).

СКЕРЦО (Scherzo) cis-moll — для фп. Посвящено Люб. Бубе. *1858 год. 25 ноября*. Впервые напечатано в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина. Во втором варианте (автограф без точной даты) посвящено А. Извольской. Скерцо (в двух авторских вариантах) опубликовано в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

СЛЕЗА (*Une larme*). Пьеса для фп. Сочинена ок. 1880 г. Впервые напечатана П. Юргенсоном (Москва) в восьмидесятых годах прошлого века.

СОНАТА C-DUR (*Sonata in C-dur*) — для фп. в четыре руки. В рукописи дан перечень намеченных частей: *Allegro assai—C-dur, Andante—Des-dur, Scherzo—F-dur* [тональность перечеркнута], *Allegro con brio—C-dur*. Сохранилось: *Allegro assai C-dur* (законченное 8 декабря 1860). К нему добавлено *Scherzo c-moll* — четырехручная транскрипция фп. *Scherzo cis-moll* (см. выше). Обе части напечатаны в VIII томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

СОНАТА D-DUR — для фп. О работе над нею Мусоргский сообщал М. Балакиреву 31 марта 1862 г. из с. Волок: *Scherzo h-moll уже начал писать* (Пид, стр. 78). Запись утрачена.

СОНАТА ES-DUR — для фп. Сочинялась летом 1858 г. Темы приводятся Мусоргским в письме М. Балакиреву 13 августа 1858 г. (Пид, стр. 39). Замысел остался неосуществленным.

СОНАТА FIS-MOLL — для фп. Сочинялась одновременно с Сонатой Es-dur (см. Пид, стр. 39). Не сохранилась.

СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА. Комическая опера в трех действиях на сюжет одноименной повести Гоголя. Мусоргский работал над «Сорочинской ярмаркой» (либретто и музыка) в течение последних семи лет жизни (с перерывами). Закончить ее не успел. Сохранились следующие рукописные материалы:

1. Сценарий оперы (*19 мая 1877 г.*). Программа «Сонного видения Паробка» (1880).

2. Записи украинских песен, предназначенные для оперы.

3. Вступление к опере. (Оркестровая прелюдия — «Жаркий день в Малороссии»). Партитура.

4. Ярмарочная сцена первого действия. Окончена в августе 1880 г. (клавир).

5. Сцена Кума и Черевика. (Комический дуэт «Дуду, рудуду»). Для голосов с фп.

6. Думка Паробка («Зачем ты, сердце, рыдаешь и стонешь»). Для голоса с фп.

7. Второе действие — до рассказа Кума о Красной свитке. Для голосов с фп.

8. Сонное видение Паробка. Большая музыкально-сценическая Интермедия. Переработка «Ночи на Лысой горе» для тройного хора, солистов, балета и фп. в четыре руки (текст заимствован из «Сказаний русского народа, собранных Н. Сахаровым», том 1, СПб., 1841). Закончена 10 мая 1880 г.

9. Думка Параси («Ты не грусти, мой милый»). Для голоса с фп. Посвящена Елиз. Милорадович. 3 июля 1879 г. Старый Петергоф. Частично инструментована автором (до Allegretto grazioso).

10. Голак веселых паробков. Клавир.

После смерти Мусоргского над завершением оперы «Сорочинская ярмарка» работали: Н. Римский-Корсаков («Ночь на Лысой горе»), А. Лядов (пять отдельных номеров), В. Каратыгин (три номера). В 1914—1916 гг. Ц. Кюи досочинил и оркестровал всю оперу (клавир и партитура изданы В. Бесселем, СПб., 1916). В 1923 г. в Париже вышел клавир «Сорочинской ярмарки» — в компилятивной редакции Н. Черепнина (с использованием музыкального материала из других сочинений Мусоргского).

Полный клавир оперы «Сорочинская ярмарка», составленный по автографам Мусоргского П. Ламмом (недостающие сцены досочинены В. Шебалиным), опубликован в III томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1-й, М., 1933). Партитура оперы (оркестровая редакция В. Шебалина) опубликована во 2-м выпуске того же тома (М., 1934).

СПЕСЬ («Ходит спесь надуваючись»). Песня для голоса с фп. Слова А. К. Толстого. Посвящена А. Пальчикову. 15/16 марта 1877 г. СПб.-г. Впервые напечатана в 1882 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

СПИ, УСНИ, КРЕСТЯНСКИЙ СЫН. Колыбельная песня («Баю, баю, мил внучечок»). Для голоса с фп. Слова из пьесы А. Островского «Воевода». («Юные годы», 16). Песня посвящена памяти Ю. Мусоргской. 5 сентября 1865 г. Питер (первая редакция). В 1871 г. была издана В. Бесселем (СПб.) вторая редакция Колыбельной, существенно отличающаяся от первой. Первая редакция опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

СТРАННИК («Тени гор высоких на воду легли»). Романс для голоса с фп. Слова Фр. Рюккерта; русский перевод А. Плещеева. Сочинен ок. 1878 г. Впервые напечатан в 1883 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. Н. Римского-Корсакова.

СТРЕКОТУНЬЯ-БЕЛОБОКА. Песня-шутка для голоса с фп. на слова Пушкина (из двух его стихотворений «Стрекотунья-белобока» и «Колокольчики звенят»). Посвящена А. и Н. Опочинным. 26 авг. 67 г. Питер (второй автограф: Мыза Минкино. Сентябрь 67 г.). Издана в 1871 г. В. Бесселем (СПб.).

SOUVENIR D'ENFANCE (Воспоминание детства). Пьеса для фп. Посвящена Н. Оболенскому. 16 октября 1857 года. Впервые напечатана в 1911 г. В. Бесселем (СПб.) под ред. В. Каратыгина.

ТЫ ВЗОЙДИ, ВЗОЙДИ, СОЛНЦЕ КРАСНОЕ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Опубликовано в 1882 г. в первом выпуске собрания хоров «Думский кружок».

У ВОРОТ, ВОРОТ БАТЮШКИНЫХ. Обработка русской нар. песни для четырехголосного мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Опубликовано в 1882 г. в первом выпуске собрания хоров «Думский кружок».

УЖ ТЫ, ВОЛЯ, МОЯ ВОЛЯ. Обработка русской нар. песни для двух теноров соло и мужского хора. Относится, по-видимому, к 1880 г. Опубликовано в 1884 г. во втором выпуске собрания хоров «Думский кружок».

ХОВАНЩИНА. Народная музыкальная драма в пяти действиях (шесть картин). Сюжет — из русской истории конца семнадцатого столетия — предложен был В. Стасовым. Сценарий и либретто музыкальной драмы Мусоргский составлял самостоятельно. Работа над «Хованщиной» была начата летом 1872 г. и продолжалась (с перерывами) последние восемь лет жизни композитора. Звершить ее полностью он не успел. Музыка в клавире была написана (за исключением нескольких страниц — в заключительной сцене второго действия и в финале пятого). Но партитура осталась едва начатой (в авторской оркестровке сохранилось два отрывка: Песня Марфы «Исходила младшенька» и начало большой хоровой сцены в Стрелецкой слободе — «Поднимайся, молодцы» — до *Alla breve*).

Содержание народной музыкальной драмы «Хованщина»:

Первое действие: Москва. Красная площадь. (Окончено 30 июля 1875 г. в Петрограде.)

Второе действие: У князя Василия Голицына. (Активно сочинялось в 1875—1876 гг.; заключение не дописано)

Третье действие: Стрелецкая слобода. (Окончено 29 мая 1880 г. Ораниенбаум.)

Четвертое действие: 1 картина — Трапезная палата в хоромах князя Ивана Хованского (*Ораниенбаум 5 августа 1880 г.*); 2 картина — Москва. Площадь перед церковью Василия Блаженного (1879).

Пятое действие: Сосновый бор. Скит. Лунная ночь. (Активно сочинялось в 1873 и 1880 гг. Финал не дописан.)

После смерти Мусоргского Н. Римский-Корсаков переработал, дописал недостающие страницы и оркестровал «Хованщину», сделав значительные сокращения и ряд коренных изменений в авторской рукописи. В редакции Н. Римского-Корсакова она была издана В. Бесселем (СПб.) в 1883 г. (клавир и литографированная партитура).

«Хованщина» в авторской редакции впервые опубликована в 1931 г. Музгизом (Москва) совместно с венским Универсальным издательством (II том Полного собр. соч. Мусоргского. Клавир составил по автографам композитора П. Ламм).

В 1963 г. Музгиз выпустил в свет полную партитуру «Хованщины», оркестрованной Д. Шостаковичем (1958) по авто-

графам Мусоргского. (Д. Шостакович дописал заключение второго действия и финал пятого, присочинив эпилог народной музыкальной драмы — на тематическом материале Мусоргского).

ЦАРЬ САУЛ. *Песнь Саула перед боем* («О, вожди, если выйдет на долю мою»). Драматический монолог для голоса с фп. (по замыслу — с оркестром). Слова Байрона (из «Еврейских мелодий»), перевод П. Козлова. («Юные годы», 12). Посвящается А. Опочинину, 1863 год. С. Волок (первая редакция). Тем же годом помечен автограф второй редакции «Песни Саула», значительно отличающейся от первой; во второй редакции она была издана В. Бесселем (СПб., 1871). Первая редакция «Песни Саула» опубликована в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы. В 1878 г. оркестрована Мусоргским; в 1908 г. — Глазуновым.

ЧТО ВАМ СЛОВА ЛЮБВИ. Романс для голоса с фп. Слова А. Аммосова. («Юные годы», 7). Посвящен М. Шиловской. 1860 г. Сп-бг. Впервые издан в 1923 г. фирмой В. Бесселя в Париже. См. Юные годы.

ШВЕЯ. *Scherzino.* Маленькое скерцо для фп. Пьеса написана ок. 1871 г. Впервые напечатана в журнале «Нувеллист» (СПб, 1872).

ЭДИП. Музыка к трагедии Софокла «Царь Эдип» для хора (с солистами) и оркестра. Задумана в 1858 г. Работа продолжалась (с перерывами) до 1861 г., но осталась неоконченной. Сочинено было несколько номеров, которые исполнялись автором в кружке друзей. В письмах Мусоргского упоминаются: *Интродукция к Эдипу (увертюра)*, хоры — *Andante b-moll* и *Allegro Es-dur* (которые должны были войти в Интродукцию) и *Сцена в храме — Хор народа, f-moll*. Сохранился только этот f-moll'ный хор, представляющий собою большую народную сцену, два клавирных изложения которой помечены одной датой: 23 января 1859 года. С-Петербург. Второе изложение *инструментировано 1-го Марта 1860 года. С-Петербург*. В 1861 г. сделана новая редакция партитуры. Хор посвящен М. Балакиреву. Позднее Мусоргский использовал музыку этого хора в финале второго действия оперы «Саламбо».

Хор народа (сцена в храме) из музыки к «Эдипу» впервые издан В. Бесселем (СПб.) в 1883 г. под ред. Н. Римского-Корсакова (клавир и партитура). Клавирные изложения Хора народа опубликованы в VI томе Полного собр. соч. Мусоргского (М.—Л., 1939).

ЮНЫЕ ГОДЫ. В сборник под этим названием Мусоргский включил восемнадцать разнохарактерных вокальных пьес (песни, романсы, дуэт), написанных в годы юности (1857—1866). Содержание сборника:

1. *Где ты, звездочка?* Песня (1857). 2. *Веселый час.* Застольная песня (1858). 3. *Листья шумели уныло.* Музыкальный

рассказ (1859). 4. *Много есть у меня теремов и садов*. Романс (1863). 5. *Молитва* (1865). 6. *Отчего, скажи, душа-девица*. Романс (1858). 7. *Что вам слова любви*. Романс (1860). 8. *Дуют ветры, ветры буйные*. Песня (1864). 9. *Но если бы с тобою я встретиться могла*. Романс (1863). 10. *Ах, зачем твои глазки порою*. Романс (1866). 11. *Песнь старца* (1863). 12. *Царь Саул*. Песнь Саула перед боем (1863). 13. *Ночь*. Фантазия (1864). 14. *Калистратушка*. Этюд в народном стиле (1864). 15. *Отверженная*. Опыт речитатива (1865). 16. *Спи, усни, крестьянский сын*. Колыбельная песня (1865). 17. *Песнь балеарца на пиру, в садах Гамильяра*. Из оперы «Саламбо» (1864). 18. *Ogni sabato avrete il lume acceso* (Я в субботу затеплю свечу). Тосканская песня; переложение для дуэта (1864).

Точная дата составления сборника неизвестна. Остается также невыясненным, кем и когда он был увезен за границу. В 1909 г. рукописный сборник Мусоргского был приобретен библиотекарем Парижской оперы Шарлем Малербом. Тогда же в приложении к журналу «Bulletin français de la S.J.M.» (Paris, 1909, № 5) напечатаны были четыре пьесы из сборника: «Где ты, звездочка?», «Листья шумели уныло», «Дуют ветры, ветры буйные» и «Песнь старца». В 1923 г. фирмой Бесселя в Париже был опубликован сборник «Юные годы» без дуэта и с отступлениями от оригинала. Полное, тщательно выверенное по автографам композитора издание сборника «Юные годы» осуществлено под ред. П. Ламма — в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 1—2; напечатан Музгизом совместно с Универсальным издательством, Москва—Вена, 1931).

ОБРАБОТКИ И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ МУЗЫКИ ДРУГИХ АВТОРОВ

БАЛАКИРЕВ.

Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир». Увертюра и антракты. Переложение для фп. в четыре руки (Увертюра — в 1859 г.; антракты — в 1860).

Увертюра на три русские темы. Переложение для фп. в четыре руки (1860).

Грузинская песня («Не пой, красавица, при мне»). Переложение с оркестровой партитуры для голоса с фп. (изд. в 1862 г., СПб.).

БЕРЛИОЗ.

Два отрывка из драматической симфонии «Ромео и Юлия»: «Grande fête chez Capulet» — из второй части и Скерцо «Фея Маб» — четвертая часть. Переложение для двух фп. в восемь рук. Оба переложения исполнялись в балакиревском кружке весною 1862 г. (свидетельство Н. Римского-Корсакова — Летопись, стр. 22).

БЕТХОВЕН.

Переложения частей из струнных квартетов.

Для фп. в две руки: 1. Allegretto из Квартета е-молл (ор. 59, № 2); 5 августа 67 г. на мызе Минкино. 2. Andante из

Квартета C-dur (op. 59, № 3); 9-го апреля 1859-го года. Переложение посвящается А. С. Гуссаковскому. 3. Presto (5-я часть) из Квартета cis-moll (op. 131). Переложение сделано для Опочинских Суббот. 2 августа 67 года на мызе Минкино. 4. Vivace (Scherzo) из Квартета F-dur (op. 135). Переложение посвящается Н. Опочининой. Lento из того же Квартета. 3 августа 67 г. Мыза Минкино.

Для двух фп. в четыре руки: части из Квартета B-dur (op. 130) — Allegro (Село Волок 27 марта 1862 г.); Presto (Село Волок 28 марта 1862 г.); Cavatine (25 апреля 1862 г. с. Волок); Scherzo (27 апреля 1862 г. с. Волок); Final. Allegro — переложение осталось незаконченным.

ГЛИНКА.

Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила». Переложение для фп. в четыре руки (Начал 23 мая, кончил 27 мая 1858).

«Ночь в Мадриде» (Испанская увертюра). Переложение для фп. в четыре руки (Начал 28 октября. Кончил 11 ноября 1858 года).

Интродукция из оперы «Руслан и Людмила». Переложение для клавира с партитуры (совместно с М. Балакиревым. Сентябрь 1867 г.).

ГОРДИДЖИАНИ.

Тосканская песня «Ogni sabato avrete il lume acceso» («Я в субботу затеплю свечу»). Переложение для голоса с фп. (18 августа 1860 г.) и для вокального дуэта с фп. (1864).

ДАРГОМЫЖСКИЙ.

«К Востоку», трио на слова В. Жуковского. Оркестровано Мусоргским в декабре 1877 г.

ЛЕОНОВА.

«После бала». Вальс-каприччио для голоса с фп. Текст сочинен Мусоргским, которому принадлежит и концертная обработка романса Д. Леоновой (1879 г.; изд. в том же году М. Бернардом, СПб.).

ЛОДЫЖЕНСКИЙ.

«Восточная колыбельная песня» для голоса с фп. Обработка. (Для Владимира Васильевича Стасова, с карандашного наброска Н. Лодыженского снял, с некоторыми упрощениями, М. Мусоргский. 26 июня 74.)

САРТИ.

«Начальное управление Олега». Отрывки из оперы в переложении для хора с фп. (1874).

ТАНЕЕВ А.

«Колыбельная» (на слова Лермонтова) для голоса с фп. Обработка (1874).

Записи народных песен и тем, эскизы, черновые наброски и др. материалы собраны и прокомментированы П. Ламмом в V томе Полного собр. соч. Мусоргского (выпуск 10-й, М.—Л., 1939).

G. L. Golovinsky, M. D. Sabinina.
M. P. MUSSORGSKY. Moscow: Muzyka, 1997.

In the latter third of the nineteenth century Modest Mussorgsky was believed to be an adherent of naturalism and populism. On the eve of the Revolution he was described as a subjective idealist, "poor in spirit" and conscience-smitten. Later on, in the 1930s, he was called "the greatest realist and materialist in music", the creator of a "concrete musical language"... All of these ideological clichés, notably those embedded in the minds of Mussorgsky's compatriots in the Soviet period, have appreciably distorted his image. — The present book enables the reader to see things in their right perspective. The authors give an unprecedentedly comprehensive account of the composer's life and work. Much attention is paid to the prominent features of his personality, to his friends and acquaintances, to the evolution of his style, to his method of composition, to the destinies of his *oeuvre*. Among the sources evaluated by the authors of the book are numerous pieces of research published in recent years; of particular interest are some of the facts revealed in the course of preparing the Muzyka (Moscow) edition of Complete Works of Mussorgsky.

V. Y

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От авторов</i>	5
Введение	7
Часть первая. СТАНОВЛЕНИЕ	
Глава I. Детство и отрочество	53
Глава II. Путь к зрелости. Формирование стиля	77
Часть вторая. НА ВЕРШИНЕ	
Глава III. Зрелость	170
Глава IV. Камерное вокальное творчество	235
Глава V. Оперы (“Саламбо”, “Женитьба”)	313
Глава VI. “Борис Годунов”	345
Глава VII. Инструментальные сочинения	387
Часть третья. НЕДОПИСАННАЯ СТРОКА	
Глава VIII. Трагедия художника и человека	434
Глава IX. “Хованщина” и “Сорочинская ярмарка”	466
Глава X. Поздние вокальные пьесы	550
Заключение	
I. Личность художника и его творческий метод	612
II. Судьбы наследия	646
<i>Список цитированной литературы</i>	706
<i>Указатель имен</i>	715

Головинский Г. Л., Сабинина М. Д.
Г 61 Модест Петрович Мусоргский. — М.: Музыка,
1998. — 736 с., нот., илл. — (Классики мировой
музыкальной культуры).

ISBN 5-7140-0647-X

В предлагаемой читателю монографии авторам удалось по-новому взглянуть на творчество и личность великого русского музыканта, очистить наследие Мусоргского от идеологических напластований и искажающих штампов в истолковании. Впервые столь всесторонне раскрывается личность художника, его окружение, прослеживается эволюция стиля. Особое внимание уделяется творческому методу композитора и сложным судьбам его наследия.

Адресована всем любящим творчество Мусоргского, специалистам в области истории музыки, преподавателям.

Г $\frac{4905000000 - 077}{026(01) - 98}$ 78-97

ББК 85.313(2)1

ISBN 5-7140-0647-X

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР № 010153 05.01.1997 г.

Григорий Львович Головинский,
Марина Дмитриевна Сабинина

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ

Редактор А. Трейстер.
Худож. редактор А. Головкина.
Техн. редактор О. Путилина.
Корректор В. Голяховская.

ИБ № 4390

Подписано в набор 12.02.96. Подписано в печать 07.07.98.

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.

Печать офсетная. Объем печ. л. 23,0. Усл. п. л. 38,64.

Уч. изд. л. 37,03. Тираж 1000 экз.

Изд. № 15406. Зак. № 178

Издательство “Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер. 6

В 1997—1998 годах издательство “Музыка”
выпускает в свет:

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В 10-ти т. Т. 10А

Конец XIX — Начало XX века

О. Левашева
ФЕРЕНЦ ЛИСТ
Молодые годы

В. Егорова
АНТОНИН ДВОРЖАК
(Классики мировой музыкальной культуры)

В. Ерохин
DE MUSICA INSTRUMENTALIS:
Германия. 1960—1990
Аналитические очерки

В. Конен
ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ
Сборник статей

И. Цахер
ПОЗДНИЕ КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА
Особенности драматургии

*Заказы на издания можно оформить в книжных магазинах,
распространяющих нотные издания,
а также в издательстве “Музыка” по телефону
928-94-40 — Служба маркетинга*