



МУСОРГСКИЙ

Э. ФРИД

Модест Петрович
МУСОРГСКИЙ
(1839—1881)

ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ

Издание 4-е



ЛЕНИНГРАД. «МУЗЫКА». 1987

78.071. II
Ф 88

*Использованы иллюстрации
из коллекции М. П. Малькова*

Ф $\frac{490500000-654}{026(01)-87}$ 95-87

Издательство «Музыка», 1987 г.

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ

В один из зимних вечеров 1856/57 года в Петербурге, в квартире Александра Сергеевича Даргомыжского на Моховой улице, происходило очередное собрание музыкального кружка.

Здесь всегда присутствовало много певцов — любителей и любительниц пения, которым Даргомыжский охотно давал бесплатные уроки. Посещали кружок и композиторы: Титов, Соколов, Вильбоа. Изредка заглядывал Серов — тогда уже известный музыкальный критик, будущий автор опер «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила»; навещался порой знаменитый Петров — артист русской оперы, друг Глинки, первый исполнитель партии Ивана Сусанина. Здесь можно было встретить кое-кого из капельмейстеров, драматических актеров, а то и просто хороших знакомых Даргомыжского, которых привлекала возможность послушать музыку.

На вечерах много пели, играли в 4 руки, а после ужина, случалось, танцевали, шутили или разыгрывали веселые сценки. Обстановка была самая непринужденная.

Хозяин дома, в молодости — завсегдатай петербургских салонов, известный в аристократических кругах как отменный пианист и автор многочисленных романсов, теперь, когда ему было за сорок, вел замкнутый образ жизни. Помимо членов своего домашнего кружка, он почти ни с кем не встречался, редко выходил, а со знатью и официальными заправилами петербургской музыкально-театральной жизни не желал иметь ничего общего.

Отчуждение от высшего света подготавливалось постепенно, но окончательным толчком послужило потрясение, пережитое совсем недавно: новая опера Даргомыжского на сюжет Пушкина — «Русалка» — прошла неудачно

и не имела успеха. Значительная доля вины падала на дирекцию императорских театров, которая не сочла нужным тщательно подготовить премьеру. На постановку оперы русского композитора поскупились, в то время как на постановки модных итальянских опер с участием знаменитых итальянских певцов тратились огромные средства. Впрочем, на спектакле и публики-то было немного: слушать русскую музыку и русских артистов у аристократов считалось чем-то чуть ли не неприличным!

Как презирал оскорбленный композитор эту невежественную знать с ее самомнением, слепым преклонением перед всем заграничным и полным равнодушием к судьбам родного искусства!

«Я не намерен снизводить для них музыку до забавы», — писал он своей любимой ученице. Его идеалом в музыке были искренность, правдивость, глубина чувства, верное воспроизведение человеческих характеров. И при всем том — простота выражения, никаких внешних эффектов! «Русалка» — значительная веха на этом пути. Сколько любви и силы чувства вложил Даргомыжский в это свое детище! Сам Глинка, старший друг, гений русской музыки, знакомясь с отрывками еще только сочинявшейся оперы, не мог в особо драматических местах сдерживать слез...

Теперь Глинка далеко, в Берлине. Его тоже затравили царедворцы и тупые, продажные писаки. И его опер, особенно изумительного «Руслана», не захотели признавать законодателя столичной моды. Он вынужден был уехать. Кто знает, придется ли еще свидеться...

Даргомыжский решил никогда более не сочинять опер. Лучше писать романсы, дуэты и другие мелкие вещи, которые можно исполнять в домашнем кругу. Пусть подтрунивают над его занятиями с певицами-любительницами. Конечно, большинство этих барышень, выйдя замуж, погрузится в светскую жизнь, забудет о музыке. И все же он счастлив, что встречается с ними. Он заставляет их работать над такой манерой исполнения, которая завещана еще Глинкой. Он добивается от них простоты, естественности, задушевности. А главное — он увлечен развитием тех принципов, которые составляют отличительную особенность русской школы пения. Вот важнейший из них: соединение широкой, задушевной распевности (она идет от народной песни) с выразительной подачей слова, с перенесением в музыку разнообразнейших интонаций русской речи.

В верхах твердят, будто нет и не может быть русской музыкальной школы, ни в композиции, ни в пении. Даргомыжский хорошо знает, что это — ложь, клевета. Русская школа, говорит он, прорезалась явственно, ее не вычеркнешь, существование ее уже внесено в скрижали искусства. И сам композитор, с виду невзрачный, маленького роста, с желтоватым лицом, реденькими усиками и горькой, чуть презрительной складкой у рта, совершенно преобразается, когда садится за рояль, чтобы проаккомпанировать ученице или спеть самому.

Голос у него неприятный — тоненький, пискливый, но когда Даргомыжский поет, этого не замечаешь. Как чудесно умеет он перевоплощаться в различные образы, сколько оттенков вносит в произнесение слов! Глубокая, неподдельная печаль, страсть, юмор, ирония, сарказм — всем равно владеет этот удивительный музыкант-чародей.

Видно, молва о музыкальных вечерах у Даргомыжского стала распространяться по городу. Нет-нет да и появляются новые гости. Приходят познакомиться, послушать.

Вот и сегодня среди привычных фигур мелькает какой-то небольшого роста прапорщик лейб-гвардии Преображенского полка. Совсем юный, на вид не более семнадцати лет. Его отрекомендовали как Модеста Петровича Мусоргского, способного пианиста, ученика известного педагога Герке. Мусоргский явно выделяется среди остальных посетителей. Все выдает в нем светского молодого человека, избалованного успехом у дам, даже немного фатоватого. «Мундирчик с иголочки, в обтяжку, ножки вывороченные, волосы приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические, разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами... Вежливость и благовоспитанность необычайные»¹. Быть может, Даргомыжский поглядывал на нового гостя с известной долей иронии и раздражения или старался вовсе не замечать его. Ведь он не мог тогда предвидеть, что перед ним тот, кого он впоследствии признает своим самым близким по духу преемником. А впрочем, может быть, уже в тот далекий зимний вечер большие, пытливые и беспокойные, немного навывкате серые глаза юноши заставили тонкого сердцеведа

¹ Этот портрет нарисовал много лет спустя композитор Бородин, вспоминая о первой встрече с юным Мусоргским, которая состоялась приблизительно в описываемое время.

Даргомыжского смутно ощутить, что в его новом знакомом дремлет пока еще не разбуженная огромная душевная сила.

Растревоженный и взволнованный покидал Мусоргский гостеприимный дом Даргомыжского. Все, что он здесь увидел и услышал, было для него ново. С детства страстно любя музыку, усердно занимаясь игрой на фортепиано, участвуя в церковном хоре при военной школе, он, однако, никогда не думал, что к музыке можно относиться так серьезно, словно это большое, жизненно важное дело. Ему приходилось срывать в обществе восторженные аплодисменты свободным, по памяти, исполнением на рояле отрывков из модных итальянских и французских опер, но теперь он впервые узнал о творениях русских мастеров — Глинки и Даргомыжского. На него произвела глубокое впечатление особая манера исполнения, с которой он сегодня столкнулся. Никакого виртуозничанья, никакой позы. Как будто языком музыки здесь беседовали о самом сокровенном, значительном, обращаясь непосредственно к каждому слушателю в отдельности... Но как странно: при всей новизне того, с чем ему пришлось сегодня встретиться, ему вдруг показалось, что на него повеяло чем-то родным, давно знакомым, хотя и позабытым.

Родная русская стихия... Не о ней ли бессознательно тосковал Мусоргский последние семь лет, на протяжении которых он, привезенный вместе со старшим братом Филаретом из деревни в Петербург, учился — сначала в Петропавловской школе, а затем в школе гвардейских подпрапорщиков? Он был способным и примерным учеником, получал награды. Овладел немецким и французским языками, безупречными светскими манерами. Товарищи любили его за доброту, общительность и остроумие, за хорошую игру на рояле, приятный певческий голос. Его даже приглашали на вечера к генералу Сутгофу, начальнику школы, и его хорошенькой дочке. Теперь он блестящий преобразенец. Караулы, парады, дежурства в Зимнем дворце... Но был ли он по-настоящему удовлетворен и счастлив все эти годы?

Детство он провел на Псковщине, в глуши, среди лесов и озер. Родился 9 марта ¹ 1839 года в селе Карево Торопецкого уезда, в имении своего отца, небогатого помещика Петра Алексеевича. Он был самым младшим, четвертым

¹ Даты везде даются по старому стилю.

сыном в семье. Двое старших умерли один за другим в младенческом возрасте. Вся нежность матери, Юлии Ивановны, женщины доброй и мягкой, была отдана двум оставшимся, а особенно ему, любимцу, меньшому, Модиньке. Это она первая стала учить его играть на старом пианино, стоявшем в зале их деревянного барского дома. Всем, что в нем есть хорошего, он обязан матери. Он и сейчас нежно любит ее. Ради них, детей, она переехала в Петербург, покинув родные и насиженные места. После смерти отца она — средоточие и душа семьи. Еще один женский образ встает в его воспоминаниях. Это няня. На всю жизнь ему запомнились ее сказки — то страшные, то смешные, но всегда увлекательные и волнующие. Это было его первым соприкосновением с миром народной фантазии. Наслушавшись этих сказок, он, тогда еще совсем маленький, любил подкрадываться к пианино и, поднявшись на цыпочки, подбирать причудливые созвучия, в которых ему мерещилось воплощение волшебных образов. В деревне его со всех сторон окружала песня. Долгими зимними вечерами он слушал, как пели девушки-пряжи. На праздниках сам участвовал в хороводах, играх, плясках, засматривался на балаганные представления. Он хорошо помнит народные мелодии, усвоенные в детстве. В те времена он проводил дни в обществе крестьянских ребятишек; в их семье это не запрещалось. И он обращался с ними запросто, как равный с равными, забывая, что он «барчук». С ними он делил забавы и шалости и принимал участие в серьезных, не по годам, рассуждениях о тяготах повседневной жизни. Зато брат, Филарет, всегда чванился, давал почувствовать крепостным детишкам свое превосходство. Да и они его не любили. Филарет до сих пор подсмеивается над Модестом, когда тот утверждает, что мужики — такие же люди, как и господа...

Удивительно, что они, братья, такие разные. Быть может, это оттого, что в их жилах течет смешанная кровь: бабка по отцовской линии, Арина Егоровна, была простой крепостной крестьянкой. Дед обвенчался с ней уже после того, как у них появились дети, и их пришлось потом усыновлять. Модесту приятно думать о том, что среди его предков есть женщина из народа (кстати, Арина Егоровна — его крестная). А вот Филарет с его дворянской спесью не любит вспоминать о бабушке, считает ее происхождение позором для всей семьи...

В общем, детство в деревне представляется Модесту в воспоминаниях порой светлого, безмятежного счастья.

Когда ему исполнилось десять лет, все переменялось. Родители решили, что по старой семейной традиции мальчики должны стать военными. И вот — строгий, каменный, официальный Петербург...

Удивительно, что сегодня все уродливые стороны существования последних лет видны особенно отчетливо! Постоянная бессмысленная муштра, маршировка («военный балет», как между собой называли ее в школе). Ничего для ума, для сердца. Одна погоня за внешним блеском. Воспитанникам школы — юнкерам — не возбранялось возвращаться после увольнения ночью, пьяными. Генерал Сутгоф, борясь за своеобразно понимаемую «честь» школы, строго следил только, чтобы они не пили простой водки и не возвращались после попойки пешком. Зато гордился, когда юнкер напивался шампанским и приезжал после кутежа на собственных рысаках. И в полку в свободное время — светский флирт, карты, пьянство. Мусоргский уже научился изрядно пить. А как давно он, за неимением времени и душевного покоя, не брал в руки серьезных книжек! В военной школе он увлекался чтением. Его тянуло к изучению истории, философии, психологии, иностранной литературы. Правда, серьезные книжки приходилось прятать: кое-кто из товарищей подтрунивал над ним, а генерал дружески распекал за пристрастие к чтению: «Какой же, топ cher¹, из тебя офицер выйдет!»

У Даргомыжского Мусоргский соприкоснулся с совсем иным миром и почувствовал, что в этот мир его будет отныне тянуть с неудержимой силой. И он, действительно, сделался завсегдатаем музыкальных вечеров на Моховой. А в скором времени у него там произошли новые встречи, которые окончательно решили его судьбу.

Сначала его внимание привлек стройный близорукий юноша в очках. Он был так же, как и Мусоргский, в военной форме и немногим, всего на четыре года, старше его. Не удивительно, что они сразу же разговорились. Это был Цезарь Антонович Кюи, военный инженер и вместе с тем музыкант. В Вильне, откуда он был родом, Кюи успел взять несколько уроков сочинения у выдающегося польского композитора Станислава Монюшки; этим исчерпывалось

¹ Дорогой мой (франц.).

его музыкальное образование. Тем не менее он разбирался в музыкальных вопросах куда лучше Мусоргского, уверенно высказывался о произведениях, которые тот еще совсем не знал, позволял себе критические замечания в адрес общепризнанных авторитетов. Вдобавок он готовился сочинять оперу на сюжет «Кавказского пленника» Пушкина. Всем этим он быстро завоевал уважение нового приятеля.

По правде говоря, Мусоргский тоже страстно мечтал о сочинении. Он облюбовал себе сюжет для оперы и даже сам собирался писать либретто по раннему роману Виктора Гюго «Ган-Исландец». Возможно, это обращение к творчеству французского писателя было в какой-то мере обусловлено примером Даргомыжского: ведь и тот свою первую оперу «Эсмеральда» написал на сюжет прославленного романа Гюго «Собор Парижской богоматери». Но вместе с тем выбор Мусоргского ярко характеризует и его собственные наклонности и вкусы: будущий композитор уже тогда тяготел к сильно драматическим сюжетам, хотя и понимал драматизм несколько поверхностно. В «Ган-Исландце» действие изобилует резкими контрастами, головокружительными поворотами, острыми столкновениями; здесь нагромождены убийства, казни и тому подобные кровавые события, страсти накалены до предела.

В романе находил пищу и давний интерес Мусоргского к истории. Правда, у Гюго отголоски подлинных событий из истории Норвегии причудливо переплетены с фантастикой, с мотивами из старинных исландских саг (такая смесь реального и вымышленного очень характерна для исторического романа эпохи романтизма, представителем которого является Гюго). Но это как раз и нравилось юному Мусоргскому, обладавшему пылким воображением и смелой фантазией. Любопытно, наконец, — и это показательно для будущего автора «Бориса Годунова» и «Хованщины», — что внимание его привлекло произведение, в котором действуют не только отдельные личности, но и народные массы, и даже сочувственно изображено народное восстание.

Итак, сюжет был намечен. Но как приступить к сочинению? Этого Мусоргский еще не знал. У него уже было одно изданное музыкальное произведение — в свое время его учитель, Герке, напечатал за свой счет, поощрения ради, польку, которую мальчик сочинил, когда ему было всего тринадцать лет (эту польку Мусоргский посвятил товарищам по школе, назвав ее по-французски «Porte-enseigne

Polka»¹). Но это — пустяковая маленькая пьеска, сушая безделица, сейчас даже вспомнить стыдно. А вот как быть с оперой? Тут Мусоргский становился в тупик... В конце концов пришлось махнуть рукой на всю затею. Много позднее, уже став настоящим композитором, Мусоргский как-то составлял список своих сочинений. Против названия «Ган-Исландец» он написал: «Ничего не вышло, потому что не могло выйти,— автору было 17 лет».

Однако желание сочинять становилось все острее и настойчивее. Он писал маленькие фортепианные пьесы (например, «Воспоминание детства»), но теперь это его уже не удовлетворяло.

Пытливо всматривался Мусоргский в новых знакомых, мечтал найти человека, который открыл бы перед ним секреты творчества. И его мечта осуществилась: через Кюи он познакомился с Милием Алексеевичем Балакиревым.

Балакирев был личностью необыкновенной. К моменту знакомства с Мусоргским ему исполнилось всего двадцать лет. Но в том, какой разносторонностью отличалось уже к тому времени его развитие, какая властность проявлялась уже тогда в его характере, как умел он зажигать и привлекать умы, было нечто поразительное.

Немногим более года назад приехал Балакирев в Петербург никому не известным провинциалом (родом он был из Нижнего Новгорода, проучился некоторое время в Казанском университете). Теперь столичная музыкальная общественность уже хорошо знала его. После первого же публичного выступления Балакирева Серов напечатал восторженную рецензию, предрекая ему блестящую будущность как пианисту и композитору (он исполнил тогда в сопровождении симфонического оркестра I часть своего фортепианного концерта). И в светских кругах о нем говорили как о незаурядном пианисте-виртуозе. Он прекрасно играл с листа, его не страшили никакие технические трудности, он был равно силен как солист и как участник инструментальных ансамблей. Поэтому его охотно приглашали в салоны для участия в домашних концертах. Ему даже доводилось играть в присутствии членов царской фамилии. Если бы он захотел угождать моде, подлаживаться под вкусы светской публики и льстить сильным мира сего, он мог бы сделать блестящую карьеру. Это, казалось, было тем заманчивее, что Балакирев был беден, а дома, в Нижнем, в

¹ «Полька Прапорщик».

его помощи постоянно нуждались отец и сестры. Но нравом он был горд, держался независимо. И когда через некоторое время он окончательно осознал, что деятельность салонного виртуоза не имеет ничего общего с настоящим искусством, он совсем перестал появляться в высших кругах и предпочел зарабатывать на хлеб скучными и изнуряющими уроками игры на фортепиано.

Музыкальные взгляды Балакирева сложились под влиянием Глинки. Он еще застал в Петербурге творца «Камаринской», «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» и на протяжении последних трех-четырех месяцев до отъезда Глинки за границу усердно посещал его. В композиции Балакирев был самоучкой. Но его изумительное чутье позволило ему уже в юности создать несколько произведений, которые вызвали одобрение Глинки. Во время встреч они много беседовали о музыке, о путях ее дальнейшего развития, о назначении художника. Глинка рассказывал о своих странствиях, думал, исканиях и творческих планах. Это было замечательной школой для Балакирева. Со своей стороны, Глинка не мог нарадоваться на своего юного друга. «В первом Балакиреве,— говорил он,— наше ля взгляды, столь близко подходящие к моим». Покидая родину, он как бы завещал молодому музыканту продолжать начатое им дело.

Решение посвятить себя борьбе за идеалы Глинки определило направление дальнейшей деятельности Балакирева. Это решение особенно окрепло после того, как в феврале 1857 года в Россию пришло известие о безвременной кончине великого учителя.

В то время, когда Мусоргский встретил Балакирева, тот был буквально одержим желанием творить, действовать, организовывать. В нем бурлила колоссальная энергия.

С жаром излагал он свои убеждения. Первейший долг художника — отражать в музыке жизнь, думы и чувства народа. Необходимо вслушиваться в народную песню, собирать и лелеять ее, ибо в ней воплощено все, что пережито народом за его многовековую историю. Народная песня — неисчерпаемый источник вдохновения для композитора, сокровищница прекраснейших мелодий. И это относится не только к русской песне: каждая национальная культура неповторима в своем своеобразии и может дать богатейший материал художнику. Балакирев говорил о том, что музыка не должна отставать от литературы, театра, что и она призвана воплощать большие идеи, волнующие человечество.

Он мечтал, что в русской музыке появятся произведения, вдохновленные образами Шекспира, Гете и других бессмертных гениев мировой литературы.

Балакирев был убежденным новатором. Он не признавал слепого подражания классическим образцам, как бы хороши они ни были сами по себе. Он требовал от художника свободного полета фантазии, умения творить новые формы, отвечающие новизне содержания.

Когда он развивал свои излюбленные мысли, его черные глаза сверкали, а обрамленное темной густой бородой лицо горело. Прерывая свою речь, он садился за рояль, и его игра убеждала окружающих еще больше, чем слова. Играть он мог без конца. Память у него была феноменальная, и на каждое положение у него находилось множество музыкальных примеров. Особенно охотно играл он своих любимых авторов — Глинку, Бетховена, Шумана, Шопена, Берлиоза, Листа. В его передаче на рояле симфонические произведения звучали, пожалуй, еще лучше, чем фортепианные. В каждый миг он был готов к блестящей импровизации.

Конечно, не все, о чем в те дни говорил Балакирев, было им самим до конца продумано. Он скорее намечал пути, по которым надо было двигаться вперед, будил воображение слушателя, звал его с собой в мир дерзких и увлекательных исканий...

Робея и волнуясь при мысли о возможном отказе, Мусоргский попросил Балакирева стать его учителем; тот охотно согласился. Ему была по душе роль пропагандиста, наставника, руководителя, он чувствовал к ней призвание. Вскоре у Балакирева появился еще один ученик-композитор: талантливый, многообещающий Аполлон Сильвестрович Гуссаковский, к сожалению, вскоре совсем отошедший от музыки. Кюи, хотя и чувствовал себя с Балакиревым как равный, тоже пользовался его советами.

Так начались занятия. Встречались то у Балакирева, то у Мусоргского, где молодого учителя радушно принимала вся семья. Юлия Ивановна, чутьем угадывая нужду и неустроенность одинокого музыканта, всегда старалась приласкать и пригреть его. Большое событие в музыкальной жизни Петербурга — возобновление на императорской сцене после длительного перерыва «Руслана и Людмилы» Глинки — молодые люди переживали вместе: Юлия Ивановна купила ложу и пригласила Балакирева. Очень скоро официальные занятия как-то сами собой прекратились и

перешли в дружеские встречи. Впрочем, они и с самого начала были мало похожи на обычные уроки.

Балакирев не мог передать Мусоргскому стройной системы знаний: у него ее не было — музыкальную теорию он никогда не изучал. Вдобавок он считал себя принципиальным врагом школьных правил — ведь он мечтал о новой, русской, национальной школе в музыке, а такую школу еще надо было создать, и правила для нее еще никем не были написаны. Балакирев критиковал и исправлял работы Мусоргского, руководствуясь исключительно собственным чутьем. Незабываемы были те часы, в которые происходило совместное музицирование. Играли в 4 руки всевозможные произведения русских и иностранных, старинных и современных авторов. Каждое произведение разбирали, оценивали: одно принимали, другое отвергали. Балакирев удивительно тонко схватывал особенности музыкальной формы и объяснял их Мусоргскому. Таким образом, на живых примерах, оба учились и обогащали свое мастерство.

Мусоргский всецело подчинился влиянию своего друга. Взгляды Балакирева стали и его взглядами. Более того: при пылом характере и способности беззаветно увлекаться, он сделался, пожалуй, еще более ревностным и непримиримым защитником этих взглядов, нежели сам Балакирев. В Мусоргском совершался крутой перелом. Все, что ему раньше нравилось, например, итальянская опера, теперь стало вызывать острую неприязнь.

Ломка взглядов происходила не только в музыкальной области. От Балакирева Мусоргский слышал, что истинный художник не имеет права замыкаться в кругу узкопрофессиональных интересов, что он должен быть всесторонне образованным человеком, следить за развитием литературы, искусства, общественной мысли. И он усердно принялся за чтение и самообразование, усваивая новые, передовые взгляды на жизнь, внутренне все более отдаляясь от всего того, с чем был связан раньше.

Перестройка давалась нелегко. По натуре нервный и впечатлительный, Мусоргский находился в состоянии какого-то болезненного возбуждения. Сказывались и трудности переломного возраста. Временами его мучили приступы какого-то нервного заболевания. Постоянный самоанализ, неудовлетворенность собой сделали его раздражительным, из-за крайне обострившегося самолюбия он нередко вступал в ожесточенные споры, даже если

сознавал свою неправоту. Невзирая на подобные вспышки, Балакирев в эти трудные годы постоянно направлял своего друга, помогал ему освобождаться от барских замашек, приступов хандры, лени, заставлял активно трудиться. Он взял на себя роль не только музыкального руководителя, но и воспитателя в самом широком смысле этого слова. При этом он держался в отношениях с Мусоргским как старший с младшим и не посвящал его в интимные стороны собственной жизни, в свои достаточно сложные и далеко не всегда радостные переживания. Для Мусоргского он в те времена неизменно оставался «железным», строгим и требовательным другом-наставником.

На первых порах Мусоргский еще не знал, что своим разносторонним развитием и начитанностью Балакирев был в значительной степени обязан общению с человеком, которому суждено было сыграть выдающуюся роль в русском искусстве.

Но вот он встретился у Балакирева с Владимиром Васильевичем Стасовым. Статный, высокий, широкоплечий, с крупными чертами лица, этот человек казался воплощением богатырской силы. Стремительность движений, энергичный жест изобличали недюжинный темперамент и волю.

В первый же день знакомства много играли в 4 руки, обсуждали проигранное. Выяснилось, что у Балакирева и Стасова одинаковые музыкальные вкусы. С присущей ему страстностью Стасов шумно выражал свои восторги по поводу любимых произведений, особенно, когда дело дошло до глинкинского «Руслана». Он с увлечением говорил о красотах этой оперы, о том, что Глинка открыл совершенно неведомые западному миру богатства мелодики и гармонии; что «ко всеобщему скандалу», Глинка свободно творил новые формы, не считаясь со школьными правилами и премудростями; что только так и должен поступать настоящий художник. И тут же с жаром, гневно клеймил тех, кто недооценивал величие Глинки и национальную самобытность русской музыки. После этого завязался горячий спор об одном литературном произведении, с которым Мусоргский еще не был знаком.

Оказалось, что там, где бывал Стасов, всегда разгорались споры. У него на все была своя, оригинальная, новая точка зрения; он не доверял никаким авторитетам и все вопросы стремился решать самостоятельно (как рассказал он сам, еще во времена его детства одна из тетушек говари-

вала про него: «Этот Володя — критика рода человеческого»). Личность Стасова все больше и больше интересовала и привлекала Мусоргского.

По образованию юрист, Стасов рано оставил службу по специальности. С юности испытывал он, по собственному выражению, страстную любовь к чтению и величайшую потребность в нем. Не менее страстным было его влечение в мир музыки, живописи, скульптуры. Сам он не был ни композитором, ни живописцем, ни ваятелем. Но он обладал чудесным даром чувствовать и понимать художественные произведения так, как это дано лишь подлинно творческим натурам. Общение с произведениями искусства становилось для него источником самых сильных и значительных переживаний, наполняло его жизнь глубоким смыслом. Вместе с тем его угнетало, что многие не умеют по-настоящему понимать и ценить искусство, что в этой области весьма распространены неверные взгляды и представления. И он твердо решил всецело отдаться делу пропаганды искусства — музыки, живописи, скульптуры. Для него это было тем легче, что он обладал незаурядным литературным талантом, яркой, зажигательной манерой письма.

Стремление углубленно изучить искусство разных времен и народов привело его в здание у Александринского театра, где помещалась и ныне помещается Публичная библиотека. Здесь, в художественном отделе, он стал проводить много часов, погруженный в редчайшие коллекции рукописей, репродукций, книг и документов. В 1856 году Стасов сделался постоянным сотрудником Публичной библиотеки, а позднее возглавил ее художественный отдел. Оставаясь на этом посту до конца жизни, он много сделал не только для изучения и обнародования сокровищ отдела, но и для пополнения его новыми драгоценными материалами.

Однако не таков был Стасов, чтобы ограничить свой мир стенами кабинета. Это была натура кипучая, деятельная. Его постоянно влекло в самую гущу жизни, туда, где происходила борьба, где сталкивались мнения. К тому же у Стасова была еще одна удивительная особенность, которая помогла ему стать со временем не только пропагандистом искусства среди самых широких кругов читателей, слушателей, зрителей, но и ближайшим другом и помощником многих композиторов и художников. Он был наделен каким-то удивительным чутьем, позволявшим безошибочно угадывать таланты начинающих, еще никому не известных

художников. Раз почувствовав в ком-либо талант, он с жаром и увлечением брался его пестовать. Он всегда был полон творческих замыслов, которые щедро раздавал своим друзьям-художникам. А так как он умел верно почувствовать и уловить особенности творческих склонностей каждого из них, он каждому находил наиболее подходящие именно для него темы и сюжеты. Мало того: в его воображении сразу же рождались характерные детали нового произведения, колоритные штрихи и повороты. Он готов был забросать своего подспешного литературными, музыкальными и историческими материалами, которые могли бы пригодиться при сочинении; по ходу работы сам увлекался не меньше автора, советовал, критиковал, подбадривал, воодушевлял. Так осуществлял он принцип, положенный им в основу своей жизни: «Быть полезным другим, коли сам не рожден художником».

Первым из музыкантов, испытавшим на себе благотворное влияние близости Стасова, был Балакирев.

Несмотря на значительную разницу в возрасте (Стасов был старше на 13 лет), их связывала самая тесная, по-юношески чистая и восторженная дружба. Не проходило и дня, чтобы они не общались; если не могли встретиться лично, писали друг другу длинные письма, в которых делились своими думами, впечатлениями об услышанном или прочитанном, продолжали прерванные споры. Стасов верил в талант Балакирева, видел в нем художника, способного после смерти Глинки подхватить и нести вперед знамя русской музыки. Возлагая на Балакирева большие надежды, он постоянно будоражил творческую мысль своего друга, предлагал ему темы для сочинения. Но главное — Стасов оказывал глубокое воздействие на общий образ мыслей Балакирева.

Как мыслитель Стасов сформировался под влиянием работ революционных демократов. «Все молодое русское поколение воспитано Белинским», — любил говорить он, ссылаясь на известные слова Чернышевского. И он был одним из типичнейших представителей этого нового поколения. Сразу и безоговорочно примкнул он к взглядам Чернышевского, защитившего в 1855 году свою знаменитую диссертацию. В этой диссертации автор объявил войну идеалистическим представлениям об искусстве как о возвышающем обмане, призванном украсить нашу бедную жизнь. Прекрасное, заявлял Чернышевский, — это сама жизнь. Она одна, во всей своей истинности, без прик-

рас, должна быть предметом воспроизведения в искусстве. Искусство должно помогать людям правильно понимать жизнь, оно должно выносить приговор уродливым явлениям действительности, изобличать зло и несправедливость.

Это была новая, революционная точка зрения. Она позволяла рассматривать искусство как средство активной общественной борьбы. В условиях того времени она означала обращенный к художникам призыв бороться против крепостничества и всех порожденных им отрицательных явлений общественной жизни за высокие идеалы человечности, народности, свободы. Недаром против Чернышевского ополчились все те, кто страшился смелого натиска революционной мысли.

Стасову особенно близка была мысль об искусстве, правдиво показывающем народ, глубоком по содержанию, пробуждающем в людях высокие помыслы и чувства, клеймящем общественное зло.

Как-то само собой получилось, что у Балакирева начали регулярно, еженедельно сходиться все вместе: Стасов, Кюи, Мусоргский, Гуссаковский. Влияние Стасова стало распространяться на всех членов этой немногочисленной, но дружной компании. Здесь все были молоды, талантливы, горели жаждой творчества. Каждый из музыкантов приносил на общий суд вновь написанные сочинения, которые тотчас же исполнялись и подвергались коллективной критике. Постоянными исполнителями на рояле были Балакирев и Мусоргский. К тому же Мусоргский, обладавший приятным баритоном, необычайно выразительно пел вокальные произведения.

Теперь, при общих встречах, споры на музыкальные, литературные и всякие другие темы стали еще более жаркими и увлекательными. Нередко расходились за полночь, часто разговоры продолжались на улице.

Общепризнанным музыкальным руководителем этого кружка был Балакирев, а идейным вдохновителем и воспитателем — Стасов.

Через него друзья обычно узнавали о всех новинках литературы. Он бывал инициатором споров, которые разгорались вокруг тех или иных произведений. Обсуждали «Обломова» Гончарова, позднее — роман «Отцы и дети» Тургенева, «Что делать?» Чернышевского. Особенно волновала членов кружка проблема нового человека — деятельного, творческого, способного приносить пользу

обществу. Сами они страстно желали стать такими людьми, и в спорах о литературных явлениях каждый из них решал, по существу, вопрос о своем собственном жизненном пути.

Стасов был великолепным чтецом. Не раз после музыкальных занятий и жарких дискуссий все затихало, чтобы послушать, как читал он вслух отрывок из какого-нибудь произведения любимого автора, — а среди них были Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Байрон, Шекспир и многие другие, вплоть до древнего Гомера.

Он сам вспоминал впоследствии, что однажды так проникновенно читал 4-ю песнь «Илиады» — прощание Гектора с Андромахой, что Гуссаковский расплакался навзрыд.

Но не только с художественными произведениями знакомил Стасов своих товарищей. У него в кармане всегда был свежий номер выходившего в Лондоне «Колокола» Герцена, а часто — и «Современника» со статьями Чернышевского, Некрасова, Добролюбова.

То было время, когда в стране ощущалось приближение бури.

Насквозь прогнивший крепостнический строй доживал последние дни. Крестьянство, доведенное до отчаяния голодом, нуждой и бесправием, поднималось на помещиков. То тут, то там вспыхивали бунты, сразу жестоко подавляемые. Еще в 1853 году Герцен писал: «... в деревнях становится неловко. Крестьяне посматривают угрюмо. Дворовые меньше слушаются. Всякие вести бродят. Там-то помещика с семьей сожгли, там-то убили другого цепами и вилами, там-то приказчика задушили бабы на поле, там-то камергера высекли розгами... Крепостное состояние главным образом надоело мужикам; они только не умеют приняться сообща за дело». А в 1858 году поэт Тютчев так характеризовал положение помещиков: «Теперь уж под ногами не прежняя твердая и непоколебимая почва... в одно прекрасное утро можно проснуться на оторванной от берега льдине».

«Колокол» и «Современник» поднимали свой голос на защиту крестьянства, в горячо написанных статьях призывали русскую интеллигенцию встать на сторону борющегося народа.

Быть может, ни на кого в балакиревском кружке эти статьи не производили такого сильного впечатления, как на Мусоргского.

Чувствуя себя на положении младшего, он не всегда решился высказывать свои мысли вслух. Но по ночам, придя к себе, он подолгу ворочался в постели. Жизнь русского крестьянина была ему хорошо знакома с детства. Хотя в имени его родителей с крепостными обращались относительно гуманно, в каждой крестьянской семье горя и слез было вдоволь. Удивительно, что сейчас, как только Мусоргский начинает думать о деревне, в его ушах звучат народные заплачки, причитания. Он не раз слышал в детстве, как голоса над покойником, как причитают над рекрутами, как изливается в песне жалоба на горькую женскую долю. Теперь эти мотивы буквально преследуют его. Словно в один тяжкий стон слились все голоса, слышанные когда-либо. Словно этот стон и есть олицетворение русского народа, его страшной судьбы...

Показательно, что, когда в 1859 году Мусоргский принял за сочинение музыки к трагедии «Царь Эдип» великого древнегреческого драматурга Софокла, он особенно увлекся созданием массового эпизода — хора народа, молящего богов отвести от родного города неминуемые бедствия. Так он впервые в своей жизни, еще ученической, неопытной рукой попытался воссоздать в звуках образ народа в минуты тяжких испытаний. Он написал страстно-взволнованную патетическую музыку, и, что самое характерное, центральному возгласу на словах «Сжальтесь, сжальтесь над нами!» невольно, бессознательно придал сходство с интонацией русской народной заплачки. Такова уж была сила жизненных впечатлений, что они властно вторгались даже в музыку, рожденную античным сюжетом.

Еще до сочинения музыки к трагедии Мусоргский совершил шаг, имевший решающее значение для всей его жизни. После знакомства с членами кружка ему стала очевидна необходимость как можно скорее порвать с опостылевшей военной службой, уйти из общества бездельников, избалованных барских сынков, окончательно связать свою судьбу с новыми друзьями-музыкантами, людьми чистых, благородных помыслов. Одна мысль о том, что из-за службы нередко приходится пропускать собрания кружка, что служба мешает систематически работать над сочинением, читать, думать, приводила его в бешенство.

Когда он сообщил «старшим» — Балакиреву и Стасову — о своем намерении выйти в отставку, они попытались

отговорить его, опасаясь, что решение принято не совсем обдуманно. Они еще не знали, хватит ли у юноши настойчивости и трудолюбия, необходимых для того, чтобы стать настоящим композитором, а вместе с тем выход в отставку безусловно лишит его прочного положения в обществе.

«Помню как теперь,— рассказывал впоследствии Стасов,— как... во время наших прогулок я усердно отговаривал Мусоргского от его решимости выйти в отставку; я ему говорил, что мог же Лермонтов оставаться гусарским офицером и быть великим поэтом, невзирая ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте, невзирая ни на какие разводы и парады. Мусоргский отвечал, что „то был Лермонтов, а то я; он, может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я — нет; мне служба мешает заниматься как мне надо“».

И Мусоргский настоял на своем. В июне 1858 года он навсегда порвал с военной службой.

В этот день окончательно и бесповоротно решился вопрос о его жизненном призвании. Он безраздельно посвятил себя музыке.

НА ПУТИ К ЗРЕЛОСТИ

Вскоре в кружок влились еще два члена. В 1861 году, в день отъезда за границу Гуссаковского, словно на смену ему, к Балакиреву явился новый ученик. Это был совсем молоденький, неискушенный в творчестве, по-детски робкий и доверчивый Николай Андреевич Римский-Корсаков, воспитанник Морского кадетского корпуса. А в следующем году усердным посетителем музыкальных собраний сделался Александр Порфирьевич Бородин — молодой ученый-химик, только что возвратившийся из-за границы, где после окончания Медико-хирургической (ныне Военно-медицинской) академии он совершенствовался в науке. Бородин был вполне сложившимся и притом высококультурным человеком. Были у него уже и музыкальные произведения, на которые он, впрочем, смотрел как на чисто любительские опыты. Балакирев же объявил, что музыка — настоящее призвание Бородина, и тот с новым рвением принялся за сочинение, хотя и продолжал считать своим основным делом химию.

Так окончательно определился состав кружка.

Собравшиеся были людьми очень разных индивидуальностей, характеров и склонностей. Но их объединяли общность устремлений и энтузиазм, с которым они отдавались любимому делу. Коллективно обсуждая сочинения каждого из товарищей, помогая друг другу советами, они сообща вырабатывали основы нового направления в музыке, важнейшими чертами которого были народность и национальность.

Еще летом 1860 года Балакирев совершил большое путешествие по Волге, во время которого он собирал народные песни. Не довольствуясь знакомством с песнями, распространенными в городе и носящими на себе следы влияния общеевропейской музыкальной культуры, он стремился изучать народное творчество непосредственно у истоков.

Проезжая от Нижнего до Астрахани, он записывал песни на пароходе и на стоянках от кочегаров и матросов, жителей близлежащих деревень и лиц, пришедших на заработки из других губерний, но больше всего — от бурлаков. (Несколькими годами позднее в местах, где побывал Балакирев, Илья Репин делал наброски и портретные зарисовки своей знаменитой картины «Бурлаки на Волге».)

Историческое значение поездки Балакирева оказалось очень велико. Драгоценные записи дали пищу для творчества многих композиторов на долгие годы вперед; не одному поколению предстояло черпать из этой сокровищницы музыкальные темы для собственных сочинений. Что же касается самого Балакирева и его ближайших товарищей, то знакомство с привезенными песнями более всего и помогло им выработать новый музыкальный язык, отмеченный яркими национальными чертами.

Многому учились балакиревцы по-прежнему у Глинки, а также у современных западноевропейских композиторов-новаторов — Листа и Берлиоза. Партитуры этих мастеров открыли перед ними новые красочные возможности в области гармонии и оркестра, научили искусству свободной лепки симфонической формы, способной гибко отражать особенности разнообразных сюжетов и замыслов.

Больше всего балакиревцев привлекали сюжеты, связанные с народной жизнью. Так, Балакирев, развивая принципы «Камаринской» Глинки, написал два симфонических произведения на темы народных песен, нарисовав в одном сцену народного веселья на фоне сельского

пейзажа и воплотив в другом свои раздумья об исторических судьбах русского народа. Бородин своей первой симфонией, которую он начал писать сразу же после вступления в кружок, положил начало совершенно новому для европейской музыки типу эпического симфонизма, в котором нашел свое воплощение образ русского народа как великой исторической силы. Одновременно творчество Балакиревых обогащалось темами и сюжетами, заимствованными из выдающихся произведений мировой литературы. Начало положил Балакирев своей музыкой к трагедии Шекспира «Король Лир», а вслед за ним к мировой классике обратились Мусоргский и Гуссаковский: Мусоргский писал уже упоминавшуюся музыку к трагедии «Царь Эдип» Софокла, а Гуссаковский — к «Фаусту» Гёте.

Кружок объявил войну музыкальной пошлости, дешевой, поверхностной музыке, внешне эффектной, но пустому по содержанию виртуозничанью; он боролся за признание прав отечественного искусства, кровными узами связанного с народными истоками.

Энтузиазм, охвативший молодых людей, их горячее стремление активно воздействовать на исторический ход развития русской музыки — все это было отголоском больших и важных процессов, происходивших в те времена в русском обществе.

После поражения русского самодержавия в Крымской войне 1855 года со всей очевидностью обнаружилась гнилость ненавистного народу николаевского режима. Возмущение крестьянских масс, готовое, казалось, вылиться в открытое революционное выступление против помещичьего строя, всколыхнуло всю страну.

«...Жизнь русская проснулась от долгой нравственной и умственной спячки, прозрела, — вспоминал И. Е. Репин. — Первое, что она хотела сделать, — умыться, очиститься от негодных отбросов, от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей. Молодость и сила свежей русской мысли царили везде, весело, бодро шли вперед и ломали без сожаления все, что находили устарелым, ненужным».

В это замечательное время, когда, по словам соратника Чернышевского Н. В. Шелгунова, «обдумывались и решались судьбы будущих поколений, будущие судьбы всей России», деятели искусства испытывали на себе животворное воздействие передовых идей. Балакирев и его

друзья были типичными представителями новой эпохи. У них было в высшей степени развито чувство гражданственности. Они думали не о себе, а о будущем русской музыки.

«Выдающейся чертой 60-х годов был увлекающий и возвышающий человека энтузиазм, отмеченный чертой полного бескорыстия, а порой — и почти полным забвением личных потребностей», — писал крупнейший русский ученый К. А. Тимирязев. Такими бескорыстными энтузиастами своего дела были и молодые члены балакиревского кружка.

Они не ограничивались только творчеством, а стремились к широкой общественной деятельности. Балакирев и Стасов совместно со старым русским хормейстером Г. Я. Ломакиным задумали открыть, по примеру воскресных школ для рабочих, бесплатную музыкальную школу, чтобы нести музыкальную культуру в широкие городские массы. Школа открылась в том же 1862 году, что и Петербургская консерватория, основанная Антоном Рубинштейном, и как бы сознательно в противовес ей. Оба учебных заведения отвечали требованиям новой эпохи и возросшей тяге широких городских слоев к всестороннему просвещению. Но пути этих учебных заведений были различны, и в то время казалось, будто они непримиримо враждебны друг другу.

Балакиревцы с самого начала отнеслись резко отрицательно к самой идее создания консерватории. Они были убеждены, что перенесение на русскую почву методов преподавания, заимствованных из опыта западноевропейских консерваторий, окончательно убьет национальную самобытность русских музыкантов. Они не учитывали при этом тех поистине грандиозных возможностей, которые консерватория открывала для будущего развития отечественной музыкальной культуры. Впрочем, на первых порах их опасения, казалось, были оправданы. Вначале большинство консерваторских преподавателей составляли иностранцы, мало связанные с русской почвой: собственных музыкантов-педагогов тогда еще не хватало, и лишь позднее, по мере роста русских музыкальных кадров, выявилась возможность сочетать систему консерваторского образования с воспитанием молодежи в духе национальных традиций. Негодование и насмешки членов балакиревского кружка вызывало также то обстоятельство, что консерватория, как и Русское музыкальное общество, кото-

рому она подчинялась¹, состояла под «высочайшим покровительством» родственницы царя, великой княгини Елены Павловны, иностранки по происхождению, разыгрывавшей роль русской просветительницы. Елену Павловну с ее придворной кличкой, Русское музыкальное общество, консерваторию и даже самого Рубинштейна балакиревцы, не раздумывая, включали в одно общее понятие — «немецкая партия». Их самозабвенное увлечение идеей национальной русской школы в музыке, их боевой задор не позволяли им в то время трезво отделять недостатки от достоинств в деятельности противоположного лагеря. К тому же консерваторские музыканты в свою очередь пренебрежительно относились к молодым русским композиторам, не имевшим ни специального образования, ни дипломов. Предубеждение было так велико, что даже много лет спустя, когда из-под пера балакиревцев уже успели выйти бессмертные произведения, директор Московской консерватории отчитал одного из учащихся только за то, что тот распространял среди консерваторской молодежи «сочинения каких-то недоучек, дилетантов вроде морского офицера Корсакова и других».

Со страстью и рвением взялся Балакирев за организацию Бесплатной музыкальной школы. В ней, в отличие от консерватории, не стремились воспитывать всесторонне образованных музыкантов-профессионалов. К занятиям привлекали представителей городской интеллигенции — врачей, адвокатов, студентов, а также выходцев из среды мещан и купечества, мелких служащих, продавцов, швей и т. п. Их обучали пению — сольному и хоровому. Составленный из них хор принимал участие в концертах школы и скоро прославился на весь Петербург. Ради этих концертов Балакирев впервые встал за дирижерский пульт и показал себя незаурядным симфоническим дирижером. Он превратил их в подлинную трибуну для пропаганды новой русской музыки и современного зарубежного творчества, еще мало известного в России.

Так началась великая битва за общественное признание нового направления в музыке. О концертах школы заговорили в городе. Реакционная печать неод-

¹ Русское музыкальное общество (РМО) было основано по инициативе А. Г. Рубинштейна в 1859 году и имело целью регулярное проведение концертов для музыкального просвещения публики. Вслед за Петербургским отделением (РМО) были открыты отделения и в ряде других городов.

нократно обрушивалась на них с насмешками и оскорблениями. Но и у Бесплатной школы имелись свои представители в печати, стойко отстаивавшие ее идеи. Это были Стасов и Кюи, регулярно выступавшие в качестве музыкальных критиков. С этих пор балакиревцы окончательно почувствовали себя членами подлинно боевого содружества.

Такова была новая жизнь, захватившая Мусоргского. К началу 60-х годов он сильно изменился: возмужал, немного пополнил. У него начала пробиваться мягкая каштановая борода, и это придало ему известную солидность. Сняв военную форму, он как будто сбросил вместе с ней прежний налет светскости, фатоватости. Его манеры стали проще, естественнее, сердечнее, но оставались по-прежнему безупречными.

Мусоргский постепенно становился начитанным и всесторонне развитым человеком. Сильно вырос он как музыкант. Бородин, встречавший его в прежние годы и наблюдавший, как он играл на рояле в присутствии дам, «кокетливо вскидывая ручками», теперь, вновь услышав игру Мусоргского, «был поражен блеском, осмысленностью, энергией исполнения». У Мусоргского уже появился ряд сочинений для голоса, хора, фортепиано и оркестра; некоторые из них исполнялись публично.

Он был страстным патриотом балакиревского кружка и Бесплатной музыкальной школы. «Немецкую партию» он ругал пуще всех; и к другим явлениям, которые по тем или иным причинам представлялись ему устарелыми и отсталыми, он бывал нередко нетерпим и даже несправедлив, что однажды уже дало повод для дружеского шаржа в печати.

Это было в 1859 году. Товарищи по кружку просматривали номер нового сатирического журнала «Искра», в остроумной и меткой форме бичевавшего пороки крепостнической России. Там помещались между прочим фельетоны, стихи и карикатуры на музыкальные темы, направленные против поверхностных музыкальных увлечений аристократической публики, против пренебрежительного отношения знати к отечественному искусству и т. п. На этот раз друзья обнаружили фельетон под названием «Петербургские меломаны». В нем шла речь о недружелюбном приеме, на который наталкиваются в Петербурге новые оперы русских композиторов. Автор передавал в лицах разговоры публики «четырех разрядов»: представителей

знати, музыкантов-профессионалов, чиновников и купечества. Среди действующих лиц второй группы (музыканты) был изображен некто по имени Модест Петрович — личность весьма решительная, не признающая никаких авторитетов и все отрицающая. О чем бы ни зашла речь, «Модест Петрович» произносит одну неизменную фразу: «Очень плохо!»¹. Это явно была карикатура на горячего, несдержанного Мусоргского. Происхождение же фельетона объяснялось просто: с момента возникновения журнала в его редакции сотрудничал Даргомыжский. Это он руководил музыкальным отделом и снабжал его материалами. Шарж на Мусоргского был подсказан им.

С некоторых пор между балакиревцами и Даргомыжским наступило охлаждение, хотя в целом отношения оставались вполне дружелюбными. С возникновением собственного кружка у молодых музыкантов стал падать интерес к вечерам Даргомыжского. Там состав посетителей был пестр, в то время как здесь все были единомышленниками. Сам Даргомыжский, обиженный, уязвленный и отстранившийся от общества, стал казаться молодым людям немножко смешным, чуть-чуть старомодным. Как это нередко бывает с молодежью, безраздельно захваченной собственными планами, они в тот момент еще недооценивали многие прогрессивные стороны в творчестве старшего мастера, а о его активном участии в «Искре» вначале даже не подозревали. В своем кругу они называли его в шутку «Дарго», «Даргунчиком» и другими забавными именами, а его окружение, состоявшее из любителей и любительниц, окрестили «инвалидной компанией». Сами же они еще не создали таких выдающихся произведений, которые заставили бы Даргомыжского признать в них достойных преемников старшего поколения, и, видимо, раздражали его своей, как ему казалось, самонадеянностью. Характерно, что Даргомыжский, желая высмеять то, что он, очевидно, считал слабостью всей компании, избрал своей мишенью именно Мусоргского, дававшего к тому особенно много поводов.

Впрочем, даже самому Балакиреву Мусоргский представлялся с некоторых пор чересчур самоуверенным и даже самовлюбленным. Недаром он заметил как-то в письме к своей знакомой: «Мусоргский теперь имеет веселый и гордый вид. Он написал Allegro и думает, что уже *очень много*

¹ См.: «Искра», 1859, № 26, с. 253—255.

им сделано для искусства вообще, и русского в особенности».

В те дни мало кто понимал, что на самом деле Мусоргский был очень далек от самовлюбленности, что в нем совершался очень сложный, порой мучительный процесс формирования человека и художника. Несмотря на то, что он многого достиг в общем и музыкальном развитии, он еще не нашел себя как композитор. Ни одним из своих сочинений он до сих пор не был вполне удовлетворен. Поэтому он нередко возвращался по нескольку раз к одной и той же вещи, заново переделывал ее, а иногда, не закончив одного произведения, уже переходил к новому. Эти метания были результатом не только жажды совершенствования своего мастерства, но и более глубоких причин. Для Мусоргского творчество было неотделимо от отношения к важнейшим явлениям окружающей жизни. Он чувствовал: пока до конца не разберется во всем, что происходит вокруг и что его безмерно волнует, он не остановится на чем-то определенном в искусстве. А окружающая жизнь задавала на каждом шагу новые, трудноразрешимые вопросы. Вот отчего он бывал временами так неуравновешен, так возбужден. Обостренное самолюбие и какая-то целомудренная стыдливость не позволяли ему говорить с товарищами о совершившейся в нем внутренней работе; нередко он напускал на себя беззаботный вид и тем самым давал повод к ложным суждениям о себе.

К тому же он становился все более и более упрямым. Он не мог более терпеть повседневную дружескую опеку Балакирева, он должен был все испытать и проверить сам. А Балакирева огорчала его строптивость. Он не понимал, что бывший ученик возмужал и нуждается для дальнейшего развития в полной свободе действий.

Первая открытая размолвка произошла в 1861 году.

В ту зиму январь выдался на редкость суровым. Морозы достигали 35 градусов. Холода застали Мусоргского в Москве. Он находился там уже три недели, а все еще не спешил домой. В письмах к Балакиреву ссылался на простуду, на неимение теплой одежды, на боязнь сесть в поезд в подобный мороз. «На чугунке в пятницу замерзла барыня — в Петербург явился труп ее; хорошо, что я не поехал», — писал он как-то в свое оправдание. Но чувствовалось, что в Москве его удерживает что-то другое.

Балакирев нервничал: Модест пропустил несколько

собраний кружка. Он не приехал даже к университетскому концерту, в котором исполнялись произведения самого Балакирева и Гуссаковского. Ходили слухи о том, что в Москве он весело проводит время в компании каких-то бывших студентов. Как бы он совсем не отбился от рук... И Балакирев написал ему резкое письмо, в котором укорял за бесцельную растрату таланта и времени в обществе ограниченных людей.

Письмо задело Мусоргского за живое. «Насчет того, что я вязну и меня приходится вытаскивать, — отвечал он, — скажу одно: если талант есть — не увязну, если мозг возбужден — тем более, а если ни того, ни другого нет — так стоит ли вытаскивать из грязи какую-нибудь щепку!» И добавил: «Пора перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не упал».

Друзья вскоре помирились, и недоразумение, казалось, было забыто. Однако прежняя близость более не восстанавливалась. Мусоргский так и не посвятил Балакирева во все подробности своих московских встреч. А вместе с тем, если судить по некоторым словам из его писем, эти встречи имели для него немалое значение.

Отводя от себя упреки Балакирева в пристрастии к якобы ограниченным личностям, Мусоргский характеризовал своих московских знакомых как людей развитых, мыслящих и образованных. А еще раньше он писал: «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... Эти люди составляют в Москве как бы отдельный кружок — впрочем, хорошие люди везде в стороне...» Он выделял этих лиц из общей обывательской среды, отмечая серьезность и разносторонность их интересов; а слова о критике «администрации» (т. е., очевидно, правительства) позволяют заключить, что беседы приобретали порой политический характер.

В Москве Мусоргский гостил в напряженные дни начала 1861 года, когда страна с волнением ожидала выхода царского манифеста об отмене крепостного права. О предстоящем событии много спорили, строили различные предположения. Помещики беспокоились о своей выгоде; люди, сочувственно относившиеся к крепостным, гадали, какова будет «воля», которую государь соизволит «даровать» народу. Наиболее прозорливые уже тогда понимали, что

крестьянству нечего ждать добра от реформы, подготовливаемой руками царя и помещиков.

Много говорили о предстоящих изменениях и в семье Мусоргских. Юлия Ивановна была несколько растеряна: она не представляла себе, как отразится реформа на материальном положении семьи. Ее сыновьям становилось все труднее находить общий язык в крестьянском вопросе. В эти дни Модест остро нуждался в людях, которые помогли бы ему разобраться в обуревавших его чувствах. Таких людей он и нашел в лице московских товарищей.

О них не сохранилось никаких сведений, кроме тех, что имеются в письмах Мусоргского. Однако уже тот факт, что это были «бывшие студенты», позволяет сделать некоторые предположения.

Возможно, что знакомые Мусоргского были исключены из Московского университета, за «неблагонадежность». Начиная со второй половины 50-х годов в учебные заведения особенно бурно проникали вольнолюбивые идеи. Учащаяся молодежь, в рядах которой было много выходцев из средних и низших сословий, читала и распространяла нелегальную литературу, устраивала сходки и демонстрации, организовывала политические кружки. Властителем дум этой молодежи был Чернышевский. Особенное распространение получили революционные настроения среди студенчества Московского университета. Именно это обстоятельство имел в виду Герцен, когда писал, что Московский университет «был славен не своими профессорами, а своими студентами». Правительство же, стремясь суровыми мерами задушить свободлюбивую мысль, не останавливалось ни перед исключением наиболее активных студентов из университета, ни даже перед ссылкой их в Сибирь.

Если верно предположение, что безвестные друзья Мусоргского были близки к подобному кругу лиц, то даже кратковременное общение с ними должно было оставить глубокий след в сознании молодого композитора и соответствующим образом подготовить его к восприятию последующих событий в жизни страны.

Манифест 19 февраля явился не чем иным, как грубым надругательством над стремлением народа к свободе. «Освобождение» крепостных без земли, на условиях выкупа ее, означало для крестьянства новую кабалу и вело к массовому его разорению. Недаром сразу же за обнародованием «Положения» с новой силой вспыхнули крестьян-

ские восстания. Разочарованные давно ожидаемой реформой, крестьяне не могли допустить мысли, что царь, в «милость» которого они слепо верили, так безжалостно обманул их надежды. Они легко поверили слухам, будто помещики и чиновники прячут от них «подлинную» царскую грамоту, а им предъявляют поддельную. Отсюда — массовое неповиновение новым законам, отказы выходить на барщину и выплачивать оброк. Помещики и правительство безжалостно расправлялись с «бунтовщиками». Особенно потрясло передовую русскую общественность известие о зверской расправе, учиненной в селе Бездна Казанской губернии войсками генерала Апраксина над толпой безоружных крестьян. Учащаяся молодежь и прогрессивно настроенные профессора устраивали демонстрации протеста, выступали с речами на панихидах по расстрелянным. За это они в свою очередь подвергались аресту и ссылке.

Острой болью отозвалась переживаемая народом трагедия в душе Мусоргского. В те дни он не раз перечитывал страстные и гневные слова Герцена, обращенные к русскому крестьянину и напечатанные в «Колоколе»: «...О, если бы слова мои могли дойти до тебя, труженик и страдалец земли русской! Как научил бы тебя презирать твоих духовных пастырей!.. Ты ненавидишь помещика, ненавидишь подьячегэ, боишься их — и совершенно прав; но веришь еще в царя и архиерея... Не верь им. Царь с ними, и они его. Он облыжным освобождением сам взялся раскрыть народу глаза и для ускорения послал на все четыре стороны Руси флигель-адъютантов, пули и розги...»

«Народ царем обманут...», — повторял про себя Мусоргский слова из другой статьи «Колокола», написанной Огаревым. «Народ царем обманут...» Где же искать правды и защиты обездоленному, бесправному русскому народу? Что ожидает несчастную, залитую кровью страну? В эти страшные дни Мусоргский был неразговорчив, замкнут. Он почти ничего не сочинял. Но пережитое глубоко запало ему в душу. Трагедии обманутого народа еще предстояло найти свое воплощение в творчестве композитора.

Вскоре его подхватил и завертел вихрь неотложных хозяйственных дел. Он бы охотно отмахнулся от них, но мать просила его помочь разобраться в делах имения, и он не мог отказать ей. Теперь ему приходилось частенько бывать в деревне, особенно с тех пор, как туда вновь переселилась Юлия Ивановна. Повзрослевшим, критическим

взглядом всматривался Мусоргский в деревенскую жизнь. Как подметил Стасов, в это время «из всех дворянских гнезд полезли несметные тучи ничтожных, но гадких „мошек да букашек“, заражавших своими жалобами и сожалениями о невозвратном прошедшем всю атмосферу губернских и уездных городов». Острое раздражение вызывали у Мусоргского торопецкие помещики, считавшие себя обиженными и ограбленными реформой. В одном из писем к Кюи он охарактеризовал их как «крикунов», «скандалистов» и «скорбных разумом». «...С этими господами встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучают *утраченными правами, крайним разорением...* вопль, и стоны, и скандал!»— писал композитор из деревни. Пройдет еще немного времени, и Мусоргский заявит со всей решительностью: «Крестьяне гораздо способнее помещиков к порядку самоуправления!»

Так накапливался его жизненный опыт.

В 1863 году произошли значительные изменения в его личном быту. Поначалу он с братом безраздельно владел доставшимся от отца сильно разоренным имением. Но вскоре Филарет женился. Тогда Модест отказался в его пользу от своей доли наследства. Ему претило положение помещика, живущего за счет крестьян, да и приятно было освободиться от хозяйственных забот, которые мешали его занятиям.

Совершая этот второй в своей жизни решительный шаг, юноша не думал о вытекающих из него серьезных последствиях. А ведь он оставался без всяких средств к существованию. Достигнутая свобода оказалась неполной: пришлось устраиваться на службу чиновником в инженерный департамент. Вновь изрядную долю времени надо было отдавать делу, далекому от основных интересов. Началось хождение на службу, механическое переписывание нудных бумажек, выслушивание замечаний со стороны начальства. Правда, на первых порах Мусоргский не испытывал от этого больших огорчений: он гордился тем, что живет самостоятельно, зарабатывает на хлеб собственным трудом, и, относясь не слишком серьезно к служебным обязанностям, умудрялся даже между делами думать о музыкальных сочинениях.

К этому же времени судьба свела его с группой молодых людей, завоевавших его симпатию своими передовыми взглядами и деятельным отношением к жизни. Это были: три брата — Вячеслав, Леонид и Петр Логиновы, Николай

Лобковский и Николай Левашов. Сведения о них так же скудны, как и о московских знакомых Мусоргского. Известно только со слов Стасова, что «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 в министерствах; никто из них не хотел быть празден интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все... до тех пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе. Кончилась жизнь семейная, полупатриархальная, с старинным хлебосольством... началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, с стремлением к работе и употреблению себя на дело».

Шестеро юношей решили поселиться на общей квартире, которую они в шутку называли «коммуной». Здесь у каждого была своя комната, но по вечерам они собирались все в большой общей комнате, чтобы читать, спорить, рассуждать или слушать музыку в исполнении Мусоргского.

Идея подобного сожителства людей, стяхнувших с себя путы старого, патриархального быта, была навеяна романом Чернышевского «Что делать?», которым в ту пору зачитывалась молодежь. Таких «коммун» было немало в тогдашней России.

«Три года, что прожили на новый лад эти молодые люди,— пишет Стасов,— 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».

Говоря о светлом взгляде на «справедливое» и «несправедливое», «хорошее» и «дурное». Стасов подразумевал общественные взгляды Мусоргского. Действительно, именно тогда, в результате всего пережитого и в общении с новыми товарищами, окончательно определилось отношение композитора к важнейшим вопросам современности. Он утвердился в сознании, что народ никогда не получит свободы и счастья из рук царя и его приспешников,

что нечего ему ждать милости «свыше», и навсегда, бесповоротно отдал свое сердце угнетенному, страдающему, борющемуся народу.

С тех пор, как, сочиняя своего «Эдипа», Мусоргский неожиданно для самого себя придал образу древнегреческого народа черты сходства с современным русским крестьянством, его не покидало инстинктивное стремление воплотить в музыке впечатления от переживаемых страной событий. Но до того, как эта тяга получила свое полноценное осуществление, прошло еще немало времени.

Первые три-четыре года после начала совместных занятий Балакирев заставлял Мусоргского писать инструментальные произведения в классической форме — симфонии и фортепианные сонаты. Сам он при сочинении любил опираться на литературные сюжеты или виденные в жизни сценки, картины природы, но считал обязательным для начинающего композитора писание беспрограммной музыки в классическом роде. Такую школу, считал он, должен пройти каждый, уж не говоря о Мусоргском с его необузданной фантазией, которую все время надо сдерживать. Мусоргский старался как мог. Ему очень хотелось стать настоящим композитором, а Балакиреву он верил безгранично. Но ни одной из многочисленных сонат и симфоний он так и не довел до конца. Даже черновики не сохранились. Слишком далеки были подобные вещи от его творческих наклонностей. Ему было куда легче и интереснее сочинять мелкие вещицы, навеянные теми или иными литературными образами. Так появилось его «*Impromptu passionné*»¹ с подзаголовком «Воспоминание о Бельтове и Любе», написанное под впечатлением сцены поцелуя из романа «Кто виноват?» Герцена.

Однажды произошел такой случай. Находясь зимой в деревне (это было вскоре после крестьянской реформы), Мусоргский сидел у окна и глядел на расстилавшийся перед ним простор. Дело было в праздник; погода стояла чудесная, снег искрился на солнце. Мусоргский томился. Ему надо было сочинить небольшую инструментальную пьесу в классическом духе, а подходящие музыкальные темы никак не приходили в голову. Но вот он увидел вдалеке толпу шагающих по сугробам крестьян. Сначала шли мужчины. Они поминутно проваливались в снег и

¹ Страстный экспромт (франц.).

вновь оттуда выкарабкивались. «Это, — рассказывал Мусоргский, — было вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно... И вдруг вдаль 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 Bach¹; веселые смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть, или трио. Но все это — *in modo classico*², сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями». Так родилось на свет «Интермеццо в классическом роде» — одно из лучших его юношеских произведений. Впоследствии он переложил его на оркестр, и в этом виде оно исполняется и поныне. Друзей Мусоргского очень привлекала эта вещь контрастом между мужественной силой первой темы и мягкой плавностью второй. Но то, что она была навеяна незатейливой картинкой из русской жизни, долгое время оставалось для всех тайной.

Так еще в те годы проявилась характерная особенность творческой природы Мусоргского. И в зрелом периоде он не создал ни одной инструментальной пьесы, которая не имела бы литературной программы или не была бы связана с представлениями о какой-либо увиденной им картине.

Оркестровым произведением программного типа была и «Иванова ночь на Лысой горе», задуманная и начатая еще в годы ученичества. Здесь композитор обратился к фантастике, к области народных поверий и сказаний. Он нарисовал музыкальную картину шабаша ведьм на Лысой горе, изобразив последовательно: сбор ведьм, их толки и сплетни, поезд Сатаны, «поганую славу» Сатане и самый шабаш в виде дикого, разгульного пляса, сопровождаемого воплями, криками и завываниями. Картина завершается изображением утра: светает, поют петухи, ведьмы одна за другой покидают место сборища. Описания шабаша Мусоргский тщательно разыскивал в различных книгах, посвященных поверьям; но как знать — быть может, первым толчком к сочинению послужили воспоминания о няниных сказках, слышанных в детстве. Во всяком случае,

¹ В духе Баха (*франц.*). Имеется в виду великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах.

² В классическом роде (*итал.*).

композитор зорко следил за тем, чтобы не отступить от народного духа. «Для меня важная статья — верное воспроизведение народной фантазии», — говорил он. Он гордился тем, что сочинение получилось «российским» и «самобытным»; форма его подсказана не европейскими образцами, а исключительно стремлением живо, красочно передать особенности замысла.

«Ночь на Лысой горе» была закончена в 1867 году, и тут композитора ждало разочарование: Балакирев, который остался недоволен вещью, не захотел исполнить ее в концерте Бесплатной музыкальной школы. Это был еще один показатель расхождения, которое делалось все ощутимее по мере того, как определялась и крепла индивидуальность бывшего ученика. Огорченный Мусоргский все же наотрез отказался что-либо изменить в своем произведении. «Согласитесь Вы, друг мой, или нет, я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины и выполненных искренне, без притворства и подражания», — написал он Балакиреву.

Подлинным призванием Мусоргского оказалась вокальная музыка. Эта область с самого начала привлекала его больше всех, здесь он с первых шагов чувствовал себя наиболее свободно. Романсы он стал писать с тех пор, как вошел в семью музыкантов. Сначала это были еще малооригинальные вещи — все больше лирика в духе известных произведений Глинки и Даргомыжского или распространенной в городском быту песни-романса. Правда, в песне «Где ты, звездочка» на слова поэта Грекова он попытался обратиться к крестьянской лирической мелодике, что было ново в то время, а в «музыкальном рассказе» «Листья шумели уныло» на слова Плещеева он впервые нащупал ту область скорбно-торжественных звучаний, к которой впоследствии обращался не раз для воплощения дум о судьбах родной страны.

Особенно усилились поиски своего, нового с 1863 года. Осенью Мусоргский поселился в «коммуне», а за несколько месяцев до этого в петербургском музыкальном мире произошло значительное событие: состоялась постановка оперы Серова «Юдифь». В балакиревском кружке к ней отнеслись резко отрицательно. Много недостатков находил в ней и Мусоргский. И тем не менее она его взволновала. Сам сюжет — библейское сказание о мужественной иудейке Юдифи, спасшей родной город от осаждавших его кровожадных ассирийцев, — не мог оставить равнодушным

Мусоргского, все еще находившегося во власти впечатлений от драмы, пережитой родной страной. В «Юдифи» решалась участь не отдельных лиц, а целого народа; здесь затрагивалась область высоких помыслов и героических деяний. Со времени «Ивана Сусанина» Глинки еще не было подобной оперы. Особенно сильное впечатление произвел на Мусоргского I акт «Юдифи» с его большой народно-хоровой сценой, изображающей жителей осажденного города. Не подобная ли идея — показать народ в минуту тяжелых испытаний и предельного душевного напряжения — уже давно маячила перед внутренним взором самого Мусоргского? Сейчас в его голове роилась бездна мыслей. Ему казалось, что на месте Серова он бы непременно нашел иные, более сильные и правдивые средства для воплощения такого замысла... И вдруг его вновь, с неудержимой силой, потянуло к сочинению оперного произведения.

Со времен оставленного «Гана-Исландца» он уже предпринимал поиски оперного сюжета, но ни на одном не мог остановиться. На этот раз сюжет нашелся. Его подсказал роман французского писателя Гюстава Флобера «Саламбо», недавно вышедший на русском языке. Книгу как-то принес на общую квартиру один из членов «коммуны». Ее прочла вся компания, и на вечерних собраниях «коммуны» много и горячо толковали о ней.

Мусоргский был поражен дикой красотой открывшегося перед ним мира. Это была античность, но не та — идеализированная, приглаженная и скучная, о которой говорилось когда-то в школе на уроках истории. Здесь кипели страсти, сверкали краски, в один трагический клубок сплетались судьбы людей и судьбы народов. Перед читателем вставал образ древнего Карфагена — могучей средиземноморской державы, соперницы Рима — во всей его ослепительной роскоши, с его блистательными военными победами, буйными ночными пирами и таинственным культом богини Таниты. И тут же — пестрая, многоязычная смесь племен и народов, рабов и наемников, на которых держалась военная мощь Карфагена, но которые в один прекрасный день взбунтовались против него, открыв тем самым полосу страшных бедствий и кровопролитий. Флобер не приукрашивал этих невежественных варваров, но он заставлял любоваться их первозданной силой и красотой, неповторимым сочетанием в них животной грубости с детской непосредственностью и открытостью чувств.

Лихорадочной рукой, потрясенный и взволнованный, набрасывал Мусоргский текст либретто. Здесь было где разгуляться его музыкальной фантазии. Хор жриц в храме Тانيتы, пиршество разноплеменных воинов — тут как нельзя более подходил экзотический колорит музыки. Можно было оттолкнуться от восточных образов «Руслана и Людмилы» и «Юдифи», от народных музыкальных тем, недавно привезенных Балакиревым из поездки по Кавказу. «Саламбо» давала возможность продолжить традиции «Ивана Сусанина» Глинки, первой русской исторической оперы. Но больше всего увлекала Мусоргского задача создать сцены, насыщенные глубоким драматизмом. Гибельная страсть восставшего раба, ливийца Мато, к прекрасной Саламбо, дочери карфагенского полководца; ярость разорвавших свои цепи рабов; бедствия, обрушившиеся на карфагенский народ. Сколько острых положений, сколько поводов для создания тревожной, бурной, трагической, возвышенной, проникновенной музыки! Одна за другой рождались в голове композитора прекрасные, выразительные музыкальные темы, особенно — для массовых эпизодов. В лучших из них уже ясно вырисовывался особый, своеобразный музыкальный язык Мусоргского.

Вот большая хоровая сцена. Страшной лавиной движутся на Карфаген орды повстанцев. Жители города собрались у храма Молоха молить бога о защите, думая снискать его милость жертвоприношениями. Жрецы раскаляют докрасна медную статую Молоха, чтобы бросить в его огненное чрево предназначенных в жертву младенцев. Горестно и торжественно звучат хоры мужской, женский и детский, то сменяя друг друга, то сливаясь воедино. Разражается страшная гроза. Смятение народа достигает своего предела. Слышатся громовые раскаты, завывания ветра, звуки зловещего набата.

Форма сцены в целом получилась довольно рыхлой, в ней немало длиннот. Но она полна замечательных находок. Общий колорит ее скорбно-торжественный, возвышенный. Музыка позволяет ощутить величие и значительность совершающегося, в ней слышна неумолимая поступь истории.

Но вот что удивительно: характер этой музыки чисто русский!

Долгое время Мусоргский сам не замечал этого. Ему, например, казалось, что красочно и необычно звучащие

гармонические последовательности отвечают экзотическому характеру сюжета. На самом же деле новый гармонический язык рождался на основе свободного творческого осмысления особенностей исконно русской народной мелодики. Когда композитор осознал это и увидел, что созданные им образы очень далеки от подлинного, исторического Карфагена, он совсем охладел к своей работе. «Саламбо» осталась незавершенным произведением. Один знакомый спросил, отчего заброшена опера, для которой написано столько великолепных кусков; Мусоргский отвечал: «Хорош бы Карфаген вышел!»

Все это произошло через три года после начала работы. А еще по истечении первого года композитор задумал переименовать свою оперу из «Саламбо» в «Ливийца». Дело в том, что, по мере того, как продвигалась работа, либретто все больше отклонялось от своего литературного прообраза. Сначала инстинктивно, а затем сознательно Мусоргский выпячивал те моменты содержания, которые вызывали ассоциации со значительными событиями современности. Для него постепенно утрачивала интерес любовная драма, зато все больше привлекало внимание то, что было связано с темой восстания. Благодаря этому главным действующим лицом становилась уже не Саламбо, а предводитель ливийцев Мато. Выдвигая эту фигуру на первый план, Мусоргский к тому же отступал от романа и в характеристике Мато. Из дикого, необузданного в своих страстях варвара он превращал его постепенно в подобие современного революционера, мужественного и стойкого перед лицом неминуемой смерти. Любовно разрабатывал он сцену в темнице, где закованный в цепи Мато узнает свой смертный приговор и прощается с жизнью. В основу последнего монолога своего героя Мусоргский даже положил стихотворение «Песнь пленного ирокезца» Полежаева, русского поэта, замученного царем за вольнодумство. После некоторой переработки и необходимых сокращений текст принял следующий вид:

Я умру одинок;
На позор палачам
Беззащитное тело отдам.
На забаву детей
Отдирать от костей
Будут жилы мои;
Растерзают, убьют
И мой труп разорвут!

Но, как дуб вековой,
Грозных бурь не страшась,
Встречу миг роковой!..

Сцена в темнице была первым опытом Мусоргского в области обрисовки сложных психологических состояний человека в драматические минуты жизни. На этот раз композитору еще не удалось создать цельный и правдивый характер; музыка получилась несколько сумбурной. Но замысел сцены очень показателен для Мусоргского, создавшего впоследствии полный напряженного драматизма образ Бориса Годунова.

Последним и одним из самых ярких отрывков, сочиненных для «Саламбо», был мужской хор «Боевая песнь ливийцев». И в нем — несмотря на ярко выраженный восточный характер музыки — налицо связи с современной композитору русской действительностью. «Боевая песнь» — одно из предвосхищений образа мятежного, бунтующего, борющегося народа, которому суждено было занять важное место в зрелых произведениях Мусоргского. Музыка выражает неумную, бурлящую силу, страстный порыв к свободе.

«Саламбо» оставила глубокий след в творчестве композитора. Прекратив работу, он продолжал бережно хранить написанное. Лучшие из музыкальных тем и отрывков нашли впоследствии иное применение: в доработанном виде они вошли в оперу «Борис Годунов», где оказался уместным их русский характер. В целом же в работе над «Саламбо» заметно выросло и окрепло мастерство Мусоргского, особенно в области массовых сцен.

Эти годы имели большое значение и для романсного творчества. И в этой области сказались яркие театральные впечатления, увлечение героиней «Юдифи». Мусоргскому стало тесно в рамках чисто лирических, камерных настроений. Разве не может романс обращаться к большим темам общественной жизни, истории? Разве нельзя в романсе воплощать разнообразные характеры, рисовать картины? Перечитывая поэтические произведения Байрона в русском переводе Козлова, композитор столкнулся с образом библейского царя Саула, поразившим его своим величием и духовной мощью. И вот музыка готова. Романс «Царь Саул» — крупное полотно, приближающееся одновременно к оперному монологу и драматической сцене.

Вступает рояль. Впрочем, звучит он совсем необычно. Кажется, будто слышны трубы, призывающие войска в атаку. В стремительном ритме и бешеных ударах аккордов угадываются топот конницы, звон мечей. Возникает полная бурного движения батальная картина. А на ее фоне звучит речь полководца, готового к решительному бою. Он говорит с войсками — и его голос полон мужественности и решимости. Но вот он обратился к сыну, и в его интонации, по-прежнему благородные и уверенные, проникает оттенок мягкости и задушевности.

«Царь Саул» Мусоргского — глубоко своеобразное произведение. Здесь ясно чувствуется рука музыкального драматурга, прирожденного театрального композитора. Образ полководца получился ярким, впечатляющим, он как бы высечен из мрамора. Музыка заставляет не только слышать его голос, она как бы позволяет «увидеть» царский жест, величественную осанку.

Однако беспокойная мысль Мусоргского уже устремлялась дальше, и вскоре в его вокальном творчестве произошли новые сдвиги.

Много читая, размышляя, композитор начинал все чаще испытывать неудовлетворенность собственными делами. Он мысленно сравнивал роль, которую играла в современном обществе музыка, с ролью литературы и приходил к неутешительным для музыкантов выводам. Литература прямо, открыто и недвусмысленно вмешивалась в жизнь. Гоголь бичевал пороки своего времени. Заточенный в Петропавловскую крепость Чернышевский писал о новых людях, о новой морали, смело набрасывал картины грядущего свободного труда. Некрасов воспеваеет русского крестьянина, беспощадно обличая в то же время произвол, несправие, нищету... Есть ли что-либо подобное в музыке? Существует ли в музыке направление, бичующее пороки современного общества? — Если есть, то только в зачатке.

Мусоргский вспомнил в этой связи Даргомыжского, с которым, из-за его поездки за границу, как-то совсем оборвалась связь. Теперь в сознании Мусоргского творчество старшего товарища предстало в совершенно новом виде. В его музыке сильна обличительная струя. Она стала пробиваться еще в 40-х годах в лирических произведениях на слова Лермонтова; она налицо в «Русалке», повествующей о девушке из народа, которую обманул и погубил барин-помещик. И уж совсем новы для

русской музыки небольшие вокальные произведения, написанные буквально «на глазах» в конце 50-х годов. Это — «Червяк» и «Титулярный советник», сатирические песни о жизни мелкого чиновничества. Рядом с ними — «Старый капрал», полный драматической силы монолог незаслуженно приговоренного к расстрелу простого старого солдата. Как достоверно правдивы все эти портреты! Как тонко умеет Даргомыжский перевоплощаться в образы своих героев, говорить их языком, их интонациями! Это как раз то, к чему тянет Мусоргского. Правда, для него главное — жизнь крестьянства, народа (как и все шестидесятники, Мусоргский считает, что народ — это именно крестьянство). Попробовать бы свои силы в чем-нибудь подобном...

Он стал искать подходящий текст. В десятом номере «Современника» за 1863 год нашел стихи Некрасова:

Надо мной певала матушка,
Колыбель мою качаючи,
«Будешь счастлив, Калистратушка!
Будешь жить ты припеваючи!»

И сбылось, по воле божией,
Предсказанье моей матушки:
Нет богаче, нет пригожее,
Нет нарядней Калистратушки!

В ключевой воде купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожидаяюся
С непосеянной полосыньки!

А хозяйка занимается
На нагих детишек стиркою,
Пуще мужа наряжается —
Носит лапти с подковыркою!..

Стихотворение называлось «Калистрат». Здесь было как раз то, что требовалось Мусоргскому. Тема — жизнь русского крестьянина, показанная во всей ее подлинности, без прикрас. Форма — рассказ от первого лица; значит, нужно перевоплотиться в этот образ, говорить языком крестьянина. Характер рассказа — горькая ирония, издевка над самим собой: это открывало новые увлекательные возможности. Мусоргский положил стихотворение на музыку. Получилось нечто совсем небывалое. Под заголовком он написал: «Первый опыт комизма». По существу, это означало: первый опыт применения гоголевского прин-

ципа «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы».

Музыка выдержана в духе крестьянских напевов и инструментальных наигрышей. Описание Калистратом своего горемычного житья ведется, в соответствии с ироническим смыслом слов, в веселых тонах; звучат бойкие плясовые попевки. Но форма всего произведения помогает раскрыть истинный, отнюдь не веселый смысл рассказа. Мусоргский выделил начальную строфу, создав на ее основе нечто вроде крохотной жанровой сценки. В фортепианном вступлении слышится ритм колыбельной; устанавливается печальное, сумрачное настроение. Музыка вызывает в воображении картину убогой избы с тускло мерцающей лучиной, с подвешенной к низкому потолку люлькой... На этом фоне раздается ласковый и протяжный напев: это мать поет над колыбелькой. Она мечтает о будущей вольной и счастливой жизни сына. Но горестный характер музыки твердит о несбыточности этой мечты.

Печальный колыбельный напев снова возвращается в заключении. Здесь Мусоргский повторяет слова: «Да, будешь счастлив, Калистратушка, Да, будешь жить ты припеваючи», и их горький смысл теперь уже совсем очевиден.

В столь обличительных тонах русская музыка еще никогда не говорила о крестьянской жизни. Вместе с тем благодаря песенной колыбельной мелодии в произведение проник глубокопоэтический элемент. При всей неприглядности внешнего облика голодного, раздетого, неумытого мужика музыка утверждает духовную красоту русского народа. Она полна глубокой человечности.

Появление «Калистрата» относится к весне 1864 года, т. е. ко времени, когда еще всю кипела работа над «Саламбо». Так в творчестве Мусоргского параллельно утверждались две одинаково важные линии. Одна была связана с изображением больших исторических сдвигов, массовых народных движений. Другая — с образами современности, окружающего быта. На какое-то время она заслонила собой все остальное. Увлечение миром достоверного, тем, что было затронуто в «Калистрате», явилось одной из причин разочарования в «Саламбо».

В то время Мусоргский еще только стоял на пороге великих свершений и не знал, какое важное значение для формирования его зрелого творческого стиля будет иметь слияние обеих линий.

В БОЕВОМ СТРОЮ

В 1867 году были впервые произнесены слова, от которых произошло название балакиревского кружка и всего музыкального направления, которое он представлял. Свою статью о симфоническом концерте, данном Балакиревым в честь съехавшихся в Россию на съезд представителей разных славянских стран, Стасов закончил таким пожеланием: «Дай бог, чтобы славянские гости никогда не забыли сегодняшнего концерта, дай бог, чтобы они навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов». Слова «могучая кучка» были подхвачены современниками. Правда, вначале многие еще произносили их с усмешкой, иронически, но постепенно возрастало число людей, у которых они вызвали чувства неподдельного восхищения и гордости. История сохранила это название. Со временем ему суждено было прозвучать на весь мир и стать символом величия, молодости и национального своеобразия русской музыки.

Во второй половине 60-х годов члены кружка один за другим достигали зрелости и дарили миру замечательные произведения. В этот период были завершены: Первая симфония Бородина, симфоническая картина «Садко» Римского-Корсакова, опера «Ратклиф» Кюи, восточная фантазия для фортепиано «Исламей» Балакирева и ряд других. Задумывались новые капитальные сочинения. Это было время наивысшего расцвета деятельности тесно сплоченного коллектива, каким являлся в те годы кружок. Жизнь еще не успела разметать друзей, и они свято хранили свое единство. Как и прежде, регулярно собирались вместе, чтобы помогать друг другу советами, успехи товарищей радовали как свои собственные, каждый чувствовал себя ответственным за действия всех остальных.

Возросло и число союзников. Эти годы принесли членам содружества радость новой встречи и впервые по-настоящему расцветшей творческой дружбы с Даргомыжским.

С тех пор, как молодые музыканты не бывали в квартире на Моховой, многое изменилось в жизни их старшего товарища. Могучий общественный подъем, всколыхнувший всю Россию, отразился и на его судьбе. Общественные перемены помогли ему выйти из состояния угнетенности и добровольного заточения. Временное участие в работе журнала «Искра» уже было первым признаком наступаю-

шего перелома. Затем Даргомыжский побывал за границей, где на его долю выпал большой артистический успех. Когда же он, окрыленный, возвратился на родину, он застал здесь сильно изменившуюся обстановку. В императорские театры хлынула новая, демократическая публика, воспитанная на передовых идеях и чуждая барских предрассудков. Эта публика восторженно встретила восстановленную после длительного перерыва «Русалку». К Даргомыжскому пришла наконец давно заслуженная слава. Это должны были признать даже официальные заправилы музыкальной жизни столицы. В 1867 году Даргомыжский был избран председателем Петербургского отделения Русского музыкального общества. Пятидесятичетырехлетний, страдающий тяжелой болезнью сердца композитор нашел в себе силы для большой музыкально-общественной работы.

С великой радостью убедился он теперь, что в лице балакиревцев выросла замечательная композиторская смена. И он охотно пошел на сближение с ними. Они же в свою очередь окружили его вниманием и глубоким уважением.

Вскоре Даргомыжский познакомил молодых людей со своей новой работой. С ним происходило нечто удивительное. Он вдруг изменил принятому когда-то решению не писать больше для театра и с чисто юношеским огнем принялся за сочинение новой оперы. Замысел был совершенно необычный: композитор решил положить на музыку «Каменного гостя» Пушкина, не изменяя ни одного слова. Получалось, казалось бы, нечто совсем немыслимое: опера, состоящая из одних речитативов, без арий, ансамблей и хоров. Но Даргомыжский так изумительно владел искусством воплощения в музыке многообразных оттенков человеческой речи, так тонко чувствовал стихи Пушкина, что из речитативов рождались, как живые, человеческие характеры со сложной гаммой чувств и тончайшими сменами настроений. Это было подлинное, большое искусство.

Даргомыжский еще никогда не переживал такого творческого подъема. «Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая», — говорил он. И его вдохновение передавалось окружающим.

Еженедельно собирались балакиревцы у него на квартире и каждый раз жадно, с трепетом приобщались к очередному куску рождавшегося на их глазах произведения. Каждую сцену исполняли сразу на голоса. Это были заме-

чательные минуты. Автор артистически исполнял партию Дон-Жуана. Мусоргский пел Лепорелло и при этом обнаруживал новые, ярко комедийные грани своего исполнительского таланта. Много лет спустя Стасов уверял, что лишь Мусоргский да великий Петров, певший партию Лепорелло на премьере в театре, смогли так замечательно раскрыть этот образ. В исполнении «Каменного гостя» участвовали и два новых члена кружка: талантливые молоденькие Александра Николаевна и Надежда Николаевна Пургольд, одна — певица, другая — пианистка. Этих девушек Даргомыжский знал и опекал еще во времена их детства. Александру Николаеву он обучал пению, и она оказалась самой талантливой из всех его учениц, верной последовательницей его исполнительских заветов. В «Каменном госте» она пела обе женские партии. Ее сестра аккомпанировала певцам, заменяя оркестр¹.

Вспоминая эти времена и характеризуя отношения Балакиревых к Даргомыжскому, Стасов писал: «Это был восторг, изумление, это было почти благоговейное преклонение перед могучей созидательной силой, преобразившей творчество и личность художника, сделавшей этого слабого, желчного, иной раз мелкого и завистливого человека — каким-то могучим гигантом воли, энергии и вдохновения. „Балакиревская партия“ ликовала и восторгалась. Она окружала Даргомыжского своим искренним обожанием и своими глубоко интеллектуальными симпатиями награждала бедного старика в последние дни его жизни за все долгие годы нравственного его одиночества и непризнания своим же народом его великого исторического значения».

Помимо домов Балакирева и Даргомыжского, кружок собирался и в других местах. Жажда общения была так велика, новых сильных и ярких впечатлений было такое множество, появилось столько интересных музыкальных произведений, к которым хотелось вновь и вновь возвращаться, что товарищам было недостаточно двух встреч в неделю. Сходились у Стасова, у Кюи. Во второй половине 60-х годов перед кружком раскрылись двери гостеприимного дома Людмилы Ивановны Шестаковой, сестры Глинки. Одинокая в личной жизни, потерявшая после смерти

¹ А. Н. Пургольд, в замужестве Мола, вошла в историю как выдающаяся камерная певица, усердная пропагандистка творчества композиторов «Могучей кучки». Н. Н. Пургольд стала женой, верным другом и помощником Н. А. Римского-Корсакова.

горячо-любимого брата своего единственного ребенка, Людмила Ивановна посвятила последние десятилетия своей жизни увековечению памяти Глинки, изданию и пропаганде его сочинений. Память о брате для нее была неразрывно связана с душевной тревогой о развитии и процветании всей русской музыки, а так как в Балакиреве и его соратниках она видела достойнейших представителей национальной музыкальной культуры, она и постаралась приблизить их к себе. Людмила Ивановна была женщина добрая и отзывчивая, готовая в нужную минуту оказать моральную или даже материальную поддержку. Особенно сильно привязался к ней Мусоргский. После смерти своей матери, Юлии Ивановны, скончавшейся в деревне в 1865 году, он очень нуждался в душевном тепле, а у Людмилы Ивановны он находил чисто материнскую ласку и сочувствие.

На музыкальных вечерах Шестаковой бывала чета ветеранов русской оперы — Осип Афанасьевич и Анна Яковлевна Петровы, артистическая молодость которых была неразрывно связана с первыми постановками опер Глинки. Они с огромной теплотой относились к балакиревской компании и охотно исполняли в домашнем кругу новые вокальные произведения молодых композиторов.

К этому времени творчество композиторов «Могучей кучки» получило широкий отклик в Петербурге и в Москве. Кружок стал силой, с которой уже не могли не считаться даже его противники. Так, выдающиеся успехи Балакирева как дирижера концертов Бесплатной музыкальной школы заставили даже великую княгиню Елену Павловну пойти на временные уступки: под нажимом общественности она согласилась привлечь Балакирева к руководству симфоническими концертами Русского музыкального общества (для замены уехавшего за границу Рубинштейна). Как показало ближайшее будущее, это была непрочная, но зато блистательная победа передового лагеря. В руках Балакирева на протяжении некоторого времени оказались обе важнейшие концертные организации Петербурга, что открыло невиданные ранее возможности в деле музыкальной пропаганды¹. Друзья были счастливы. Некоторым из них в тот момент казалось, что наступило окончательное торжество передового направления.

¹ Балакирев руководил симфоническими концертами Русского музыкального общества в течение двух сезонов: 1867/68 и 1868/69 годов.

Однако на самом деле борьба приняла теперь особенно острый и ожесточенный характер.

Это отразилось прежде всего в печати. Здесь развернулись целые сражения вокруг балакиревских концертов и исполнявшихся в них новинок. В адрес Балакирева и его товарищей летели обвинения в невежестве, зазнайстве, неуважении к классикам. Особенно неистовствовал А. С. Фаминцын, профессор консерватории, историк музыки с солидным запасом знаний, но человек ограниченных взглядов и посредственный композитор. Он никак не хотел примириться с тем, что члены «Могучей кучки» смело отступают от принципов сочинения, которых придерживались композиторы прошлого и которые ему казались обязательными для всех веков и поколений. Введение в музыкальные произведения народных напевов представлялось ему загрязнением, опошлением высокого искусства музыки. Он утверждал, что в современной музыке звучат сплошные «трепаки», а симфонической картине «Садко» Римского-Корсакова присущ «кабацкий» характер потому, что там звучит плясовая наигрыш в народном духе.

Другим врагом «Могучей кучки» был критик Феофил Толстой, писавший под псевдонимом «Ростислав» (в кружке ему дали издевательскую кличку «Фиф»). Были у балакиревцев недоброжелатели и среди крупных музыкальных деятелей, имевшие большие заслуги перед отечественной культурой. К ним относился, между прочим, Серов, у которого были расхождения с кружком по части оценок некоторых музыкальных явлений. Злые языки говорили также, что Серов не мог простить Балакиреву холодного отношения к его операм, что он считал себя несправедливо обиженным, так как его не привлекли к руководству Русским музыкальным обществом и т. п.

Словом, нападок в печати было множество с разных сторон. Появлялись даже карикатуры (одну из них мы воспроизводим). Позиции же кружка по-прежнему горячо отстаивали с пером в руках Стасов и Кюи, хлестко и безжалостно «отделывавшие» своих противников.

Однажды Стасов в газетной статье под названием «Музыкальные лгуны» уличил критиков газеты «Голос» (среди них был и Фаминцын) в грубо тенденциозном, искаженном освещении деятельности «Могучей кучки». Обиженный Фаминцын подал на него в суд за клевету. Так впервые в России, к великому изумлению современников, возник «музыкальный процесс». И хотя суд должен был признать не-

боснованность жалобы Фаминцына, он все ж приговорил Стасова к домашнему аресту за... употребление в печати оскорбительного слова «лгуны». Надо сказать, что этот скандал пошел лишь на пользу кружку.

Над Фаминцыным сткровенно смеялись, и в то же время Стасов получил еще одну возможность открыто сразиться с представителям отсталых взглядов.

Временами в борьбу вовлекались и другие члены товарищества. Как увидим, в очень своеобразной форме довелось участвовать в ней и Мусоргскому.

Все эти годы Мусоргский испытывал огромный подъем творческих сил. Его не покидало чувство, что он близок к какой-то высокой, манящей цели, что перед ним вот-вот откроются невиданные дали, и ему дано будет создать нечто «настоящее», большое и притом «свое», новое, подобного чему еще никто до него не создавал. Он знал твердо: надо сделаться с а м и м с о б о й. Это самое трудное, но и самое важное для художника. Если нет самостоятельности, нет своего, особого, неповторимого мира в искусстве, значит, нет и художника-творца. И он продолжал настойчиво стремиться вперед, искать, пробовать, учиться.

Надо было продолжать тему «Калистрата», развивать и углублять ее. Сколько кругом разнообразных характеров, судеб, положений! Они непохожи друг на друга, а вместе с тем сходятся в чем-то большом, главном. Все вместе они и составляют то, что называется жизнью народа. Надо пристальнее всматриваться в окружающее.

И Мусоргскому вспоминается, как часто товарищи по «коммуне» повторяли слова Белинского о высшей задаче художника: «Извлекать поэзию из прозы жизни и потрясать души правдивым изображением действительности». Главный источник поэзии — сама жизнь. Надо только уметь видеть. Равнодушный взгляд скользит по поверхности явлений и не видит за серой, будничной, а подчас даже смешной или отталкивающей внешностью подлинной красоты, человечности; часто за обманчивой видимостью скрывается целая жизненная драма, которую никто не замечает. Мусоргский не хочет проходить мимо. Острой болью отзываются в нем людские страдания, зло, несправедливость.

В 1866 году он сочинил песню «Гопак», навеянную эпизодом из поэмы «Гайдамаки» Тараса Шевченко. Это произведение по замыслу близко к «Калистрату»: тоже

рассказ о себе и тоже напускное веселье, сквозь которое проглядывает глубокая трагедия целой жизни. Только на этот раз главное действующее лицо — женщина, выданная за немилото, влачащая безрадостное существование со старым, неласковым мужем. Она пришла в шинок, чтобы хоть на время забыться, и здесь, обычно забитая, угрюмая, она пускается в разгульный пляс и в песне бросает дерзкий вызов всей своей постылой жизни.

Сочиняя эту вещь, Мусоргский впервые ощутил, какая взрывная сила и могучая, непокоренная энергия таятся в народных плясках и игрищах. Не отблеск ли они тех грозных сил, которые волей истории загнаны внутрь и дремлют, вплоть до того решительного момента, когда разбуженный народ поднимется на расправу со своими угнетателями?

После «Гопака» у Мусоргского родилась еще более смелая мысль. А что если воплотить в музыке собственные впечатления, воскресить виденные в жизни сценки, эпизоды? Для этого пришлось бы самому сочинять слова. Трудно, но зато была бы возможность писать «с натуры».

Вот, например, сценка, которая глубоко запала в душу и не дает покоя. Однажды, когда он гостил в деревне, его внимание привлек такой эпизод: несчастный юродивый, нищий, в отрепьях, объяснялся в любви молодой крестьянке. Он умолял ее о ласковом взгляде, а сам стыдился своего безобразия, отлично понимая, что ничего ему не дожидаться от нее, кроме насмешки... И Мусоргский принялся сочинять вокальную пьеску, которую он назвал «Светик Савишна». Слова и музыка рождались почти одновременно.

Это был опять монолог — обращение юродивого к приглянувшейся ему женщине. Мусоргский стремился воспроизвести речь со всей возможной правдивостью. Он хорошо знал тот язык — помесь простонародного и старокнижного, которым изъяснялись деревенские нищие, молящие о подавании на церковных папертях. Их протяжная речь нараспев отчетливо звучала в его памяти. Мольбе своего юродивого он и придал такой характер, вложив в нее вместе с тем большую силу чувства.

Сколько раз приходилось видеть такую картину: бездомный, голодный ребенок просит встречного барина о подавании, а тот даже не замечает его и равнодушно следует своей дорогой. И вновь Мусоргский сочиняет слова и музыку монолога, на этот раз названного «Сиротка». «Барин мой миленький, барин мой добренький!.. Баринушка!»

То робко, то настойчиво, то с горьким отчаянием звучит в речи ребенка интонация просьбы, жалобы... Не эта ли интонация, навеянная народными причитаниями, однажды уже являлась Мусоргскому, когда он сочинял хор из «Эдипа»? Только в «Сиротке» ее русский характер стал более явным, да к тому же она здесь непосредственно вырастает из разговорной речи.

А что, казалось бы, значительного в таком эпизоде: маленький сорванец пристаёт на улице к немощной, дряхлой и уродливой старухе, дразнит ее, издевается над ней. Но Мусоргскому и такая незатейливая картина дала толчок к созданию яркого вокального произведения. И трудно сказать, чего больше в «Озорнике»: сочувствия к одинокой старости или любования бьющей через край жизнерадостностью мальчугана, его озорством и неистощимой выдумкой. Музыка передает его безудержную скороговорку, создает отчетливое представление о его потешных ужимках и ловких прыжках, которыми он увертывается от свирепых взмахов старухиной клюки.

Когда Мусоргский впервые исполнил перед товарищами «Светика Савишну», те были потрясены глубокой жизненной правдой и своеобразием этого произведения. Такого Мусоргского — психолога и портретиста — они еще не знали. С тех пор каждое очередное произведение приносило кружку новые радости. Больше всех ликовал Стасов. Он бурно приветствовал обращение Мусоргского к темам и образам современной жизни, выход его за пределы лирической, любовной тематики, которая до сих пор занимала главенствующее место в романсах большинства композиторов. «Конечно, — рассуждал Стасов, — любовь чудесное и глубокое, поэтическое чувство... Но любовь, и вечно одна только любовь — как это малоудовлетворительно, как это бедно и ограничено для людей, подвинутых интеллектуально!»

Впрочем, было совершенно очевидно, что обозначение «романс» вовсе и не подходит к новому типу вокальных пьес. «Каждый из этих так называемых „романсов“ можно сейчас исполнять на сцене, в костюмах, при декорациях, так они полны сценичности, драматизма, такую богатую они представляют задачу для игры, для мимики», — доказывал тот же Стасов. И автор нашел для них иное определение: он назвал их «народными картинками».

Среди сочинений, которые одно за другим выходили из-под пера Мусоргского, были и такие, которые застав-

ляли всю компанию хохотать до упаду. Оказалось, что у него великолепный комический дар. Он писал сатирические портреты и сценки и сам с неподражаемым мастерством исполнял их, перевоплощаясь в своих «героев».

Вот один из этих героев, выведенный в картинке «Семинарист». Это — здоровый молодой парень, обладатель могучего баса. Он мог бы горы воротить. Но, будучи выходцем из сельского духовенства, он и сам готовится стать священником.

Мусоргский изобразил его за зубрежкой латыни. «*Papis, piscis, cinis, finis, ignis, lapis, pulvis, cinis*», — тупо, на одной ноте, без всякого выражения бубнит семинарист. А мысли его витают далеко. Перед глазами возникает соблазнительный образ краснощекой Стешки, поповской дочки. Это из-за нее ему «от беса искушение довелось принять во храме божием»: во время церковной службы он то и дело засматривался на нее, за что поп и благословил его «трикраты по шеям». Мечты уносят юношу далеко. И вот уже вместо монотонной долбежки звучит широкая, молодецкая мелодия. Но... (здесь Мусоргский ввел юмористический штрих, который всякий раз приводил слушателей в неопикуемый восторг) с «любовной» мелодии семинарист, сам того не замечая, съезжает на мотив столь привычного ему православного церковного песнопения!

Вот он опомнился, стряхнул с себя «наваждение» и вновь яростно обрушился на свою латынь.

Стасов первым заметил, что «Семинарист» — не просто забавная вещица, а произведение, полное социально-обличительного смысла. «Для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в „смешном“ романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием, — какая это мрачная трагедия! И тот, кто в романсе Мусоргского — еще свежий, здоровый, молодой парень... скоро опустится и отупеет».

Суждение Стасова о значительности содержания «Семинариста» подтвердилось самым неожиданным образом. Когда речь зашла об издании, в дело вмешалась цензура и наложила запрет, находя, что эта вещь компрометирует духовенство. Лишь через четыре года сестрам Пургольд удалось во время поездки за границу устроить печатание «Семинариста» в Германии. Этим, однако, не закончились его злоключения. На русской границе ноты

были задержаны: на этот раз цензура не пожелала допустить произведение Мусоргского «к обращению в публику». Только после специального ходатайства со стороны автора и заверения, что ноты не поступят в продажу, ему на руки выдали из числа задержанных десять экземпляров «Семинариста» — для него лично и для его ближайших друзей, соответственно с им самим составленным списком.

Этим столкновением с правительственными органами композитор очень гордился. Он называл его своим «огненным крещением» и 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, и если бы *всего меня* запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился».

Сатирический талант Мусоргского проявлялся в разных областях.

Однажды композитор объявил собравшимся друзьям, что намерен изобразить весьма почтенное и всем хорошо известное лицо. Он сел за рояль, приготовившись аккомпанировать собственному пению, и вдруг весь преобразился. Лицо приняло чопорное и самодовольное выражение. «Я прост, я ясен, я скромн, вежлив, я прекрасен, я чистый классик, я учтив!» — самовлюбленно, смакуя каждое слово, произносил Мусоргский.

Казалось, музыка воспроизводила реверансы, поклоны, расшаркивания, как в старинном менюэте. На концах мелодических фраз возникали забавные трели, завитушки. Это была пародия на жеманный стиль придворной музыки XVIII века. Для полноты картины певцу недоставало только непудренного парика с косичкой и туфель на высоких каблуках с бантами. Но вот его лицо исказилось ужасом, глаза уставились в одну точку, словно там копошились какие-то чудовища. Музыка стала бурной, тревожной, в ней появились резкие звучания. «Я враг новейших ухищрений. Их шум и гам, их страшный беспорядок меня тревожат и пугают. В них гроб искусства вижу я». Во время этих слов в аккомпанементе явственно прозвучали отголоски одной из тем симфонической картины «Садко». Слушатели не выдержали и разразились громовым хохотом, аплодисментами, криками «браво!».

Все было ясно. Под «почтенным лицом» подразумевался не кто иной, как враг кружка Фаминцын. Мусорг-

ский остроумно осмеял его тупую приверженность к старине и неприязнь к новому. Так родился первый музыкальный памфлет. Он был назван «Классик», а на рукописи появилась надпись: «В ответ на заметку Фаминцына по поводу еретичества русской школы в музыке. М. Мусоргский».

Три года спустя, в самый разгар боев в печати (это было вскоре после того, как из-за злобных интриг Елены Павловны Балакиреву пришлось уйти из Русского музыкального общества), Стасов посоветовал Мусоргскому еще раз взяться за оружие музыкальной сатиры и разделаться при его помощи с недругами «Могучей кучки». Стасов верил в изобретательность своего друга, в меткость его сатирических стрел — и не ошибся.

На этот раз Мусоргский сочинил не музыкальную миниатюру-портрет, а большое полотно в нескольких частях — «Раек». Форма и название родились под воздействием деревенских воспоминаний о забавных балаганных представлениях, о веселых странствующих кукольниках.

Во вступлении сам автор, в образе деда-раешника, шутника и балагура, сзывает народ поглазеть

на великих на господ,
музыкальных воевод.

Затем, словно повинуюсь ниточке в руках раешника, один за другим появляются перед публикой участники представления. Здесь директор консерватории Заремба, известный своими религиозными увлечениями («учит, что минорный тон — грех прародительский, а что мажорный тон — греха искупление»). За ним вприпрыжку скачет «Фиф вечно юный, Фиф неугомонный» (Ф. Толстой). На мотив пустыньского салонного вальса он восторженно воспевает знаменитую итальянскую певицу Патти. Этот номер — не только карикатура на Толстого, но одновременно и злая пародия на столь презиравшуюся балакиревцами итальянскую оперную музыку. На самых неподходящих словах появляются виртуозные колоратуры (они производят особенно комическое впечатление вследствие того, что исполняет их низкий мужской голос), возникают бессмысленные, с точки зрения текста, повторы слов и слогов: «О, Патти, Патти, О, Па-па-патти!» или «Па-па, Ти-ти, Ти-ти, Па-па!»

Вновь фигурирует здесь и Фаминцын. На этот раз он изображен младенцем, изнемогающим от тяжких ран, сле-

зно молящим смыть с него «неприличное пятно» (намек на нашумевший судебный процесс и на обидную кличку «музыкальный лгун»).

Последним со страшным треском и грохотом «выезжает» Серов, язвительно названный здесь «Титаном». Он разгневан, мечет громы и молнии, его не пригласили на званый обед, данный в честь приезжавшего в Россию Берлиоза, не предоставили ему постоянного кресла в концертах Русского музыкального общества (здесь в ряде намеков обыграны подлинные факты).

В заключительном эпизоде «Райка» все герои падают ниц перед явившейся им «Музой Евтерпой» (имеется в виду великая княгиня Елена Павловна), умоляя ее оросить их «золотым дождем». Они поют своей могущественной покровительнице торжественный гимн на мотив веселой шуточной народной песни «Из-под дуба, из-под вяза», использованной Серовым в «дураковой песне» в опере «Рогнеда». Этим еще раз подчеркивался шутовской характер всего действия.

Успех «Райка» превзошел все ожидания. В короткое время было раскуплено два издания. По свидетельству современников, хохотали до слез даже сами осмеянные, так остроумен и заразительно весел был этот музыкальный памфлет.

Теперь окружающим стало совершенно ясно, что многое роднит Мусоргского с Даргомыжским. Действительно, оба композитора обладали редким среди музыкантов умением создавать небывалые по меткости и характерности музыкальные портреты. У обоих был исключительно развит дар замечать в жизни смешное и передавать его в остроумной и яркой форме. И, самое главное, — оба по натуре были обличителями, неспособными мириться с царящим в обществе злом и относящимися с горячим сочувствием ко всем обездоленным и страждущим. Эта духовная близость осознавалась и самим Мусоргским. Он не стремился подражать Даргомыжскому, но чувствовал, что именно у него многому может научиться. Ни для одного из членов кружка общение с автором «Русалки» и «Каменного гостя» не оказалось столь плодотворным как для Мусоргского. Оно помогло молодому музыканту утвердиться в избранном направлении, в стремлении к правдивой передаче реальных явлений окружающего мира, к созданию «живого человека в живой музыке» (выражение Мусоргского). У Даргомыжского он получил также подтверждение своим

мыслям о некоторых новых музыкально-выразительных средствах.

Даргомыжский как-то сказал: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Он подразумевал передачу музыкальной мелодией гибких, бесконечно изменчивых интонаций человеческой речи. И Мусоргский заметил выразительную силу не только слов, но и звучания человеческой речи. Он знал, как изменяется это звучание под влиянием радости, гнева, боли, удивления. Знал он также, что речь крестьянина звучит иначе, чем речь городского жителя, что по характеру речи можно догадаться об общественном положении говорящего. В своих «народных картинках» он уже широко пользовался речевой интонацией как средством для создания музыкального портрета и обрисовки драматического положения. «Светик Савишна», «Сиротка», «Озорник» даже были целиком выдержаны в речитативной манере. Пользуясь только песенной мелодией, вряд ли удалось бы с такой гибкостью отразить все богатство переходов и тонкие изменения настроений и чувств.

Наблюдая в непосредственной близости работу Даргомыжского над «Каменным гостем», Мусоргский все больше воспламенялся мыслью о том, чтобы вывести всю мелодию из речи, сделать ее еще более естественной, правдивой и гибкой. Как бы развивая мысль Даргомыжского о слове и музыке, он так характеризовал своей идеал в одном из писем к Л. И. Шестаковой: «Звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться *музыкой* правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной».

Чем был в те годы для Мусоргского Даргомыжский, он сам выразил в словах посвящения, которым снабдил два своих произведения 1868 года: «Колыбельную Еремуже» на слова Некрасова (это была еще одна, полная тоски и горькой иронии крестьянская сценка) и пленительную в своей непосредственности картинку из детской жизни «Дитя с няней». Обе вещи были посвящены Даргомыжскому — «великому учителю музыкальной правды», как гласила сделанная на нотах надпись.

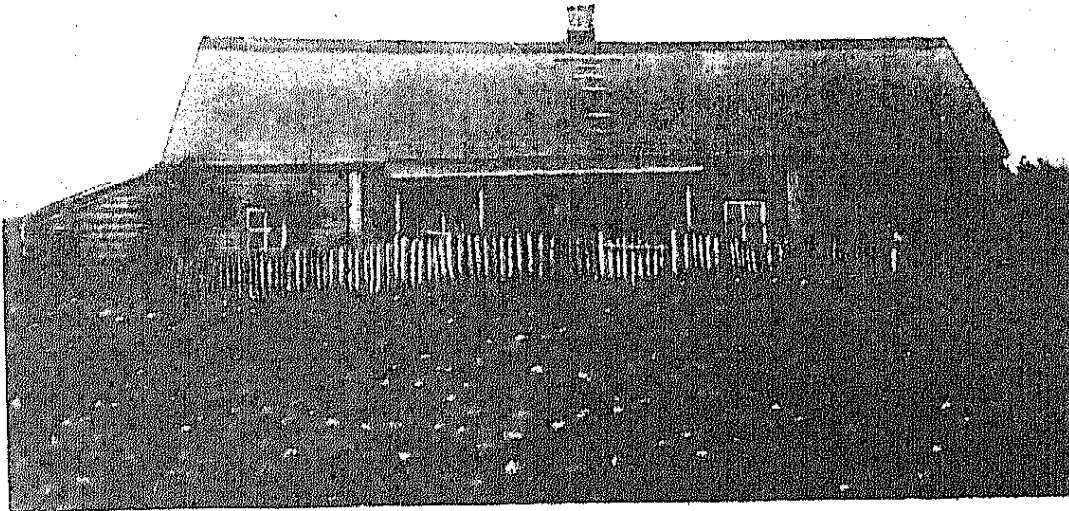
Понятие «музыкальной правды» обнимало все: жизненность содержания, близость к «натуре» — и правдивость выражения, связанную с претворением в музыке интонации человеческого говора (характерно, что из двух пьес, посвященных Даргомыжскому, первая представляет очень

своеобразный пример соединения крестьянской песенности с речевым началом, а вторая написана сплошь речитативом).

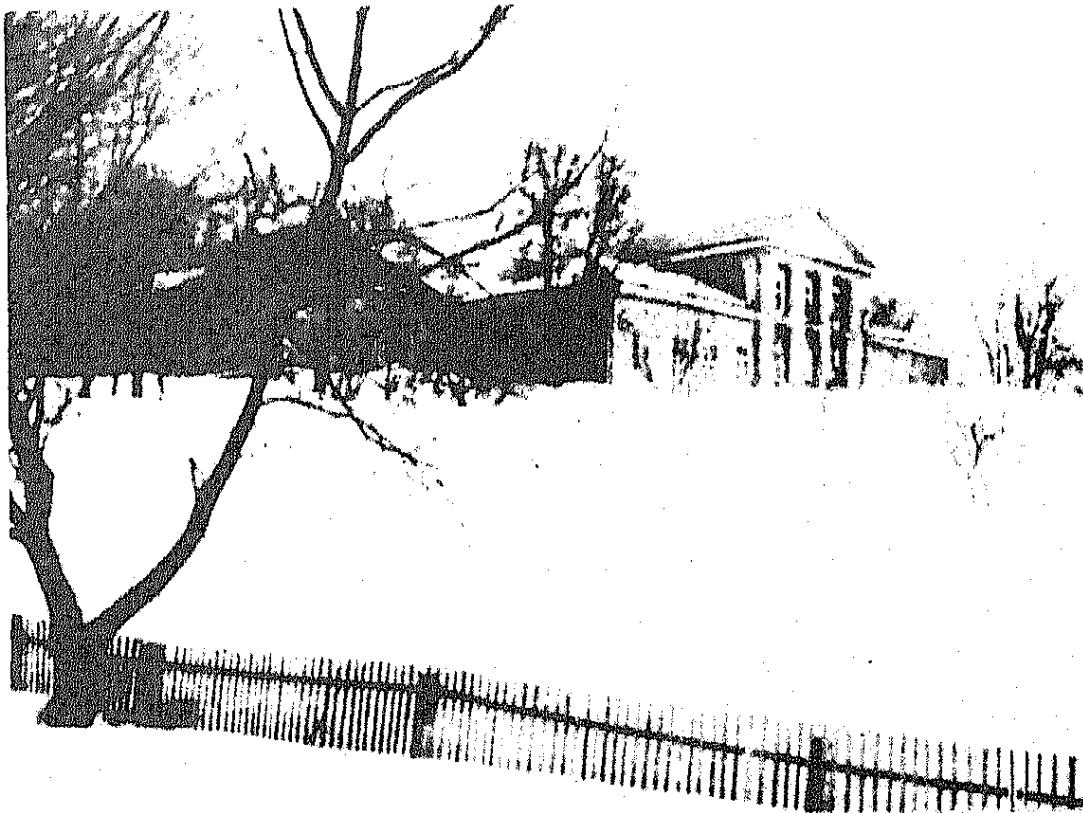
Пример Даргомыжского вызвал у Мусоргского желание вновь попробовать свои силы в опере. Естественно, что его теперь привлекала идея оперы нового типа, основанной, подобно «Каменному гостю», на речитативах. К тому же ему хотелось найти сюжет из русской жизни, связанный с образами и характерами, близкими к современности. Даргомыжский, с радостью наблюдавший, как развивается талант его молсдого друга, в целом поддерживал эту мысль. Оставалось уточнить сюжет. И тут Даргомыжский как-то шутя посоветовал ему обратиться к «Женитьбе» Гоголя и целиком, не перерабатывая текста, положить ее на музыку. Это была именно шутка: даже Даргомыжскому подобная мысль не могла прийти всерьез. Ведь здесь шла речь уже не о стихах, как в «Каменном госте», а о прозе, и притом о прозе чисто бытовой, никак не связанной с лирическими чувствами и поэтичными характерами, рисующей самые что ни на есть будничные явления и потому, казалось бы, вовсе не тяготеющей к музыке. Но Мусоргскому пришла по вкусу идея воспроизвести речитативами простой человеческий говор и попытаться таким образом свои силы в новой области — «музыкальной прозе». Его поддерживал Кюи. И вот закипела работа.

Шло лето 1868 года. Написав в очень короткий срок музыку 1-й картины, получив общее одобрение и несколько деловых советов от Даргомыжского, Мусоргский уехал на отдых в деревню к брату. Однако уже через неделю он общал оттуда Кюи, что закончил все I действие, состоящее из четырех картин. «„Женитьба“ не давала мне покоя, — признавался он. — Шли дожди, три дня сряду, без усталости шли, и я работал без усталости, такая уж у нас с погодой линия вышла».

Огромное наслаждение принесло композитору общение с сочинением Гоголя, этого изумительного знатока русских нравов и характеров. Чутким ухом вслушивался Мусоргский в речь действующих лиц, стремясь представить ее себе в живом звучании. «Ведь успех гоголевской речи зависит от актера, от его верной интонации», — говорил он. Воссоздавая в своем воображении эту интонацию, он пытался как бы закрепить ее нотами — «сказать музыкально так... как хотят говорить гоголевские действующие лица».



Флигель дома, в котором родился М. П. Мусоргский



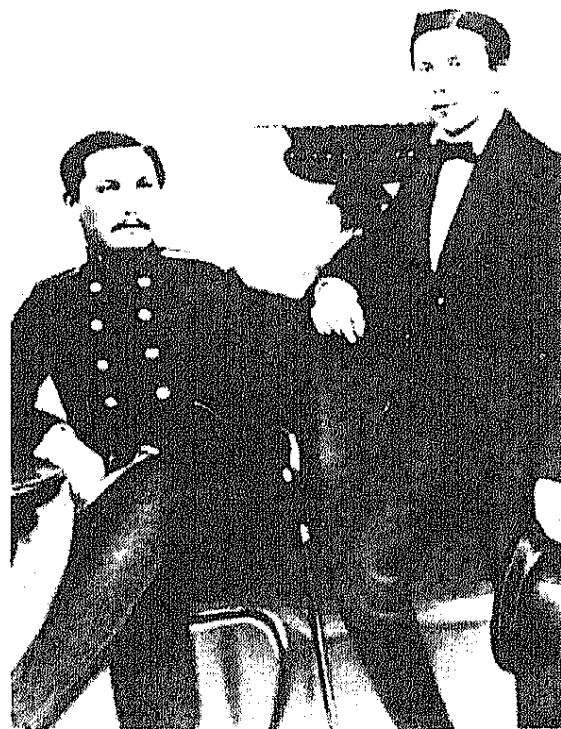
Усадьба Мусоргских в селе Карево Торопецкого уезда
Псковской губернии; ныне Дом-музей М. П. Мусоргского



Торонец
(с гравюры)

А. А. Герке —
учитель игры
на фортепиано
М. П. Мусоргского,
1850-е годы

М. П. Мусоргский
(справа)
с братом Ф. П. Мусоргским,
1858 год





М. П. Мусоргский, 1865 год

*Вам, дорогой...
Александр Бородин и Островский
Минин, Державин, Давыдов
Сидорова
Борис Годунов
Александр Бородин
Державин*

БОРИС ГОДУНОВЪ

опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ съ прологомъ
сочинение

М. П. МУСОРГСКАГО.

Полное переложение со включеніемъ сценъ не
предполагаемыхъ къ постановкѣ на сценѣ для
фортепьяно съ пѣньемъ

Цѣна 15 р.

Собственность издателя для всѣхъ странъ

С. ПЕТЕРБУРГЪ, у



В. БЕССЕЛЯ и К^о

Титульный листъ клавира оперы «Борис Годуновъ»,
изданнаго въ 1874 году В. Бесселемъ,
с дарственной надписью М. П. Мусоргскаго
А. Я. и О. А. Петровымъ



«Борис Годунов»,
1874 год.
Маринский
театр.
И. Мельников —
Борис Годунов



Ю. Платонова —
Марина Мнишек,
О. Палечек —
Рангози



«Борис Годунов». Сцена из II действия — В корчме
Декорации М. Шишкова



Сцена из II действия — В царском тереме
Декорации М. Шишкова



Ю. Ф. Платонова



А. А. Голенищев-Кутузов



В. А. Гартман



М. П. Мусоргский. 1876 год



М. П. Мусоргский
(с картины И. Е. Репина)



«Борис Годунов».
Ф. И. Шаляпин — Борис.
Русская сцена,
1890-е годы



«Борис Годунов».
Ф. И. Шаляпин — Борис.
«Метрополитен-
опера», 1927 год



«Хованщина».
Е. И. Збруева — Марфа.
Мариинский театр,
1910-е годы

М. А. Оленина-Д'Альгейм —
русская камерная певица,
исполнительница романсов
и песен М. П. Мусоргского

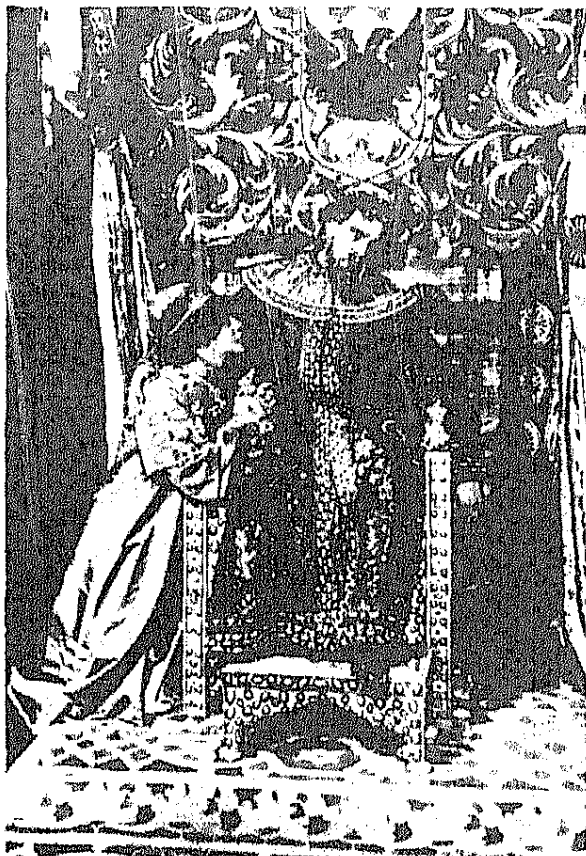


«Борис Годунов».
Ф. И. Шаляпин — Борис.
Мариинский театр,
1910-е годы



«Хованщина».
П. З. Андреев —
Шакловитый.
Мариинский театр,
1910-е годы





«Борис Годунов».
Адам Дидур —
Борис Годунов,
Анна Кейз — Федор.
Первое исполнение оперы
в Америке.
«Метрополитен-опера»,
1913 год



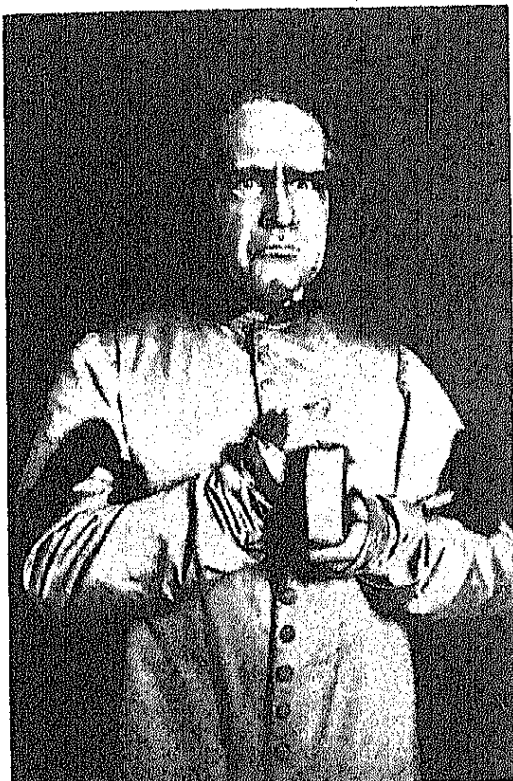
«Борис Годунов».
Сцена с царевичем.
Эудженио Джиральдони —
Борис, 1910-е годы



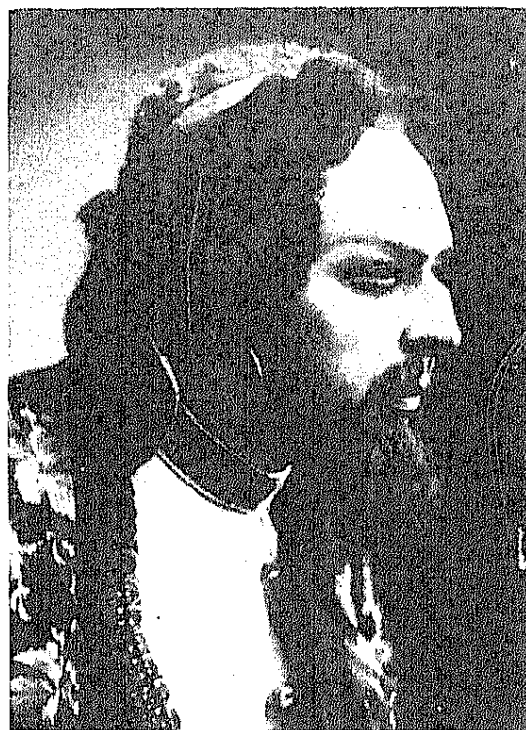
«Сорочинская ярмарка».
П. М. Журавленко —
Солопий Черевик.
Театр музыкальной
драмы, 1917 год



«Хованщина».
В. И. Касторский —
Досифей.
Театр им. С. М. Кирова,
1930-е годы



«Борис Годунов».
Г. А. Боссе — Рангони.
Театр им. С. М. Кирова,
1930-е годы



«Борис Годунов».
И. С. Козловский — Юродивый.
Большой театр СССР,
1950-е годы

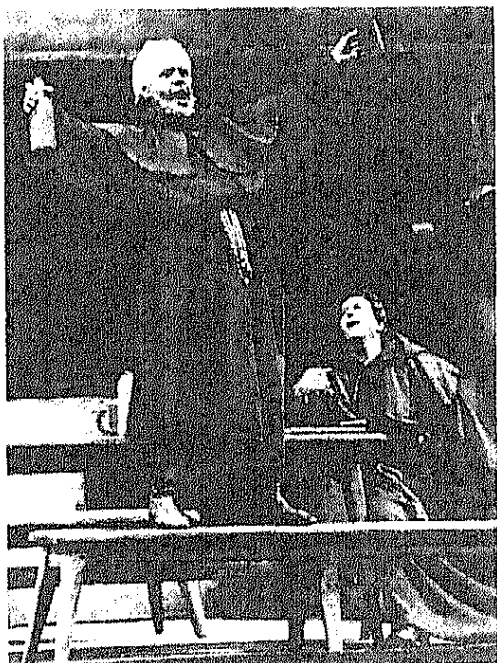
«Борис Годунов».
М. О. Рейзен — Борис.
Большой театр СССР,
1950-е годы

«Хованщина».
С. П. Преображенская —
Марфа.
Театр им. С. М. Кирова,
1950-е годы





«Борис Годунов». Сцена коронации. Джорж Лондон — Борис.
Большой театр СССР, 1960 год



«Борис Годунов».
Дональд Грамм — Варлаам,
Чарльз Этони —
Мисаил. «Метрополитен-
опера», 1974 год



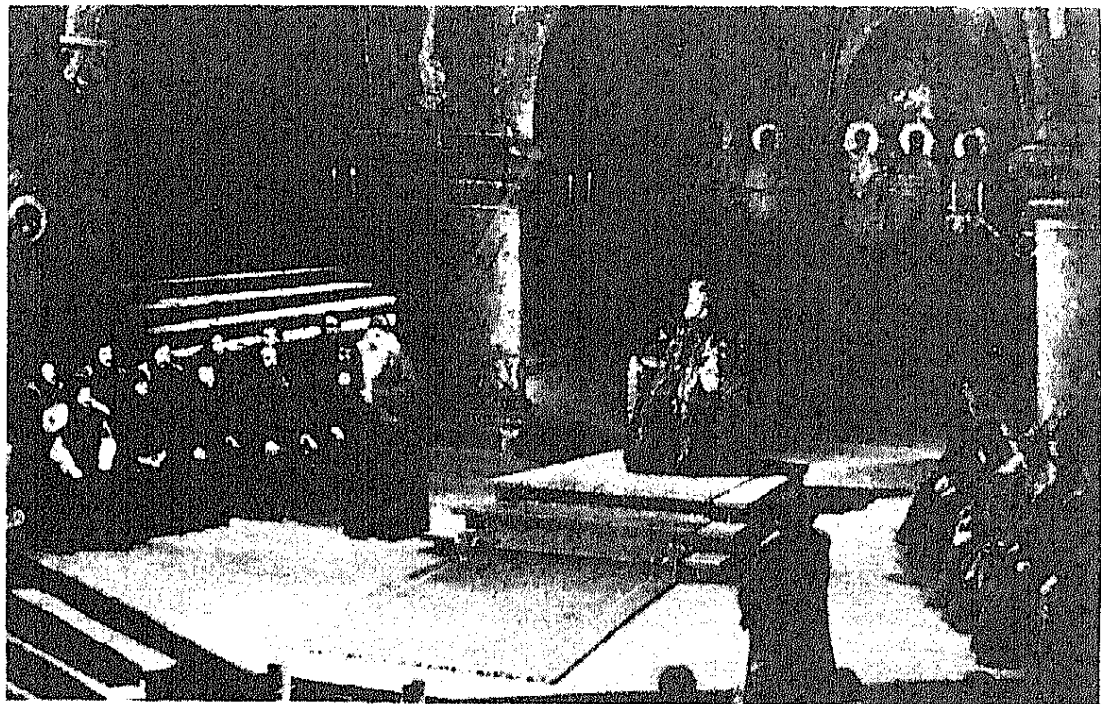
«Борис Годунов».
Н. Гедда — Самозванец.
«Метрополитен-
опера», 1970-е годы



«Борис Годунов».
Б. Христов — Борис.
Ковент-Гарден,
1949 год



«Хованщина».
Б. Христов — Досифей.
Ла Скала,
1950—60-е годы



«Борис Годунов». Н. Гяуров — Борис.
Венская государственная опера, 1970-е годы

Ему удалось выполнить эту задачу с большим остроумием и изобретательностью. Он нашел меткие речитативные обороты, характеризующие ленивого, неподвижного Подколесина, грубовато-тупого Степана, бойкую, болтливую Сваху, шустрого Кочкарева. Диалог получился живым, естественным и гибким. «Я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора», — так обрисовал он свою задачу в упомянутом письме к Кюи. Значение оркестровой партии в «Женитьбе» сводится, главным образом, к дополнению вокальной линии меткими звукоизобразительными штрихами — обрисовкой движений, жестов или подчеркиванием тех или иных слов. Так, например, самого композитора чрезвычайно потешала находка в виде остродиссонирующего созвучия, изображавшего ужас Подколесина при обнаружении им у себя седого волоса.

Как всегда во время работы, состояние Мусоргского в это лето было возбужденным. Сгоряча ему начинало казаться, что «Женитьба» представляет то новое направление в оперной музыке, которое должно прийти на смену старой, якобы уже изжившей себя опере с ее условностями в виде больших арий, требующих остановок сценического действия, или не встречающегося в реальной жизни одновременного пения (т. е. разговора) нескольких лиц сразу и т. п. Он готов был призывать к полному отречению от всяких оперных традиций во имя музыкальной драмы, первые образцы которой он видел в «Каменном госте» и собственной «Женитьбе».

Однако в другие моменты у него возникали серьезные колебания и сомнения в правильности избранного пути. Чутье музыканта подсказывало ему, что музыкальное содержание «Женитьбы» обеднено, что, оставаясь в узких рамках одного прозаического речитатива, музыка оказывается лишенной возможности воздействовать на чувства слушателей. Тогда он говорил себе, что «Женитьба» — только этюд, нечто вроде лабораторного опыта, который необходимо довести до конца, чтобы полностью овладеть мастерством речитатива и перейти к более широким задачам.

Как бы там ни было, а дальше I действия работа не двинулась. Мусоргский решил представить написанное на суд товарищей и только после этого идти дальше.

С трепетом ожидал он встречи с друзьями в Петербурге.

При первом показе «Женитьба» произвела фурор. Ее стали вновь и вновь исполнять в кружке под неизменный дружный хохот самих исполнителей. Даргомыжский пел партию Кочкарева, которую он собственноручно переписал. Но когда он доходил до слов «экспедиторчонки, этакие канальчонки», он от смеха не в состоянии бывал продолжать. Все товарищи расценивали «Женитьбу» как новое яркое проявление комедийного таланта Мусоргского и его умение создавать интересные музыкальные характеристики. Но при всем том было ясно, что «Женитьба» — не более чем увлекательный эксперимент, что не по этому пути должно пойти развитие настоящей оперы. Все очевиднее становилось и отличие «Женитьбы» от «Каменного гостя». Там речитатив то и дело принимал яркую мелодическую окраску, отражая лиризм и музыкальность пушкинского стиха; здесь роль музыки сводилась только к подражанию разговорной речи.

Надо воздать должное Мусоргскому: он сам первым осознал это и не стал продолжать сочинение. Но то, что было приобретено в работе над оперой, не пропало бесследно: Мусоргский сделал новый важный шаг на пути овладения искусством музыкального диалога. Без «Женитьбы» не было бы тех замечательных глубоко правдивых и выразительных речитативов, которые являются украшением зрелых опер Мусоргского. О том, как ценил сам композитор этот свой труд, свидетельствует следующий факт.

Четыре с половиной года спустя, в день рождения Владимира Васильевича Стасова, Мусоргский подарил ему рукопись I действия, сопроводив этот дар словами: «Дарю Вам бесповоротно самого себя... Вы знаете, как я дорого ценю ее, эту „Женитьбу“... Берите же меня, дорогой мой, и делайте со мной что хотите».

ВЕЛИКОЕ СВЕРШЕНИЕ

Посещая Людмилу Ивановну Шестакову, Мусоргский познакомился у нее с Владимиром Васильевичем Никольским. Это был филолог, литературовед, специалист по истории русской литературы и рус-

ского языка. Он читал лекции в ряде учебных заведений, а также нередко выступал в печати со статьями и рецензиями. Предметом особого интереса Никольского были личность и творчество Пушкина. Никольский часто присутствовал на собраниях музыкального кружка и сдружился со всеми его членами. Он живо интересовался музыкой и стал вхож во все дома, где встречались балакиревцы. Но особенно близко сошелся он с Мусоргским. Их, видимо, роднили не только общие интересы, но и какие-то сходные черты натуры.

Оба были щедро наделены чувством юмора. В их отношениях установился игривый тон, за которым скрывались искренняя симпатия и взаимное доверие. Письма, которыми они обменивались, обычно бывали полны острот, каламбуров и намеков на какие-то, им одним известные смешные обстоятельства. Но в тех же письмах неизменно обсуждались и серьезные творческие вопросы. Никольский был для Мусоргского высшим авторитетом в области русского языка. Ему на суд нередко отдавались тексты тех или иных произведений. У него же композитор черпал некоторые сведения из русской истории.

Никольский с восхищением следил за развитием творчества Мусоргского. Вместе с тем чуть подсказывало ему, что все, что создавалось на его глазах, было еще только преддверием к чему-то неизмеримо более крупному, значительному. Во время работы Мусоргского над «Женитьбой» он не раз тормозил его, советуя оставить эту «безделушку» и взяться за что-нибудь более серьезное. На это Мусоргский отвечал: «Без подготовки супа не сварить», намекая, что «Женитьба» и есть подготовка к настоящему, большому делу.

Однажды — это было осенью все того же 1868 года — у друзей зашел большой и серьезный разговор о Пушкине. Мусоргскому еще не приходилось вплотную сталкиваться с произведениями великого поэта. Он находился во власти распространенных в то время представлений о Пушкине как о певце «чистой красоты», величаво спокойном, чуждом острой общественной борьбы. Как многим современникам, Мусоргскому казалось, что только с Лермонтова и Гоголя русская литература стала откликаться на драматические конфликты общественной жизни, отражать беспокойные искания человеческой мысли и критическое отношение к действительности. Никольский страстно опровергал подобные взгляды. «Пора, наконец, увидеть, — говорил

он, — что Пушкин был не только поэт, но и гражданин». И он обратил внимание Мусоргского на трагедию «Борис Годунов», с которой только два года как был снят цензурный запрет, висевший над ней в течение почти сорока лет. Никольский высказал мысль, что эта трагедия могла бы стать замечательным материалом для оперного либретто.

Эти слова заставили Мусоргского глубоко задуматься. Он погрузился в чтение «Бориса Годунова» и вскоре должен был признаться, что его прежние суждения о Пушкине были несправедливы. Чем больше он читал, тем сильнее становилось охватившее его волнение: перед ним был сюжет, который давал возможность воплотить в звуках то, что было глубоко пережито и прочувствовано им самим, что давно просилось на бумагу, но что ему до сих пор никак не удавалось выразить с необходимой полнотой, силой и отчетливостью. Поистине велик был Пушкин, если, живя в иную эпоху, он сумел с такой потрясающей силой высказать то главное, что волнует и людей нового времени, современников Мусоргского! Композитора поразило еще и другое: свои мысли поэт раскрыл на примере седой старины; воскресив картины далекого прошлого, показав во всей истинности характеры, дела и думы людей минувших времен, Пушкин одновременно обнажил связи прошлого с настоящим. История помогла ему лучше понять и выразить смысл происходившего в его дни, осветила словно лучом туманное будущее... Не раздумья ли поэта о значении истории заставили его придать такую величавость образу мудрого, седовласого Пимена-летописца? Пимен трудится для того, чтобы поведать потомкам «земли родной минувшую судьбу», и он же олицетворяет собой совесть народную и вершит суд над деяниями современников.

Мусоргский понял: главное, что, при всех существенных различиях, сближает между собой три эпохи — Бориса Годунова, Пушкина и современность, — это непроходимая пропасть между властью и народом. Царь и народ — извечные, непримиримые противники... И неожиданно с новой силой нахлынули воспоминания о горьком 1861 годе и совершенном тогда обмане...

В далекие времена, которые воскресил Пушкин, как и в настоящие дни, народ уповал на царскую милость. Бориса ненавидели, считая его «незаконным» царем, злодеем, убийцей наследника престола, малолетнего Димитрия. Зато доверчиво восприняли сказку о чудесном спасении

Димитрия, «праведника», «законного царя»; его ждали как избавителя. А на самом деле вместо него помогли взойти на престол самозванцу, предателю родины, тем самым навлекли на себя еще худшие беды... Царь не может дать счастья народу.

Мусоргского поразило также, как тонко сумел поэт провести в своей трагедии мысль о зависимости судьбы правителей от отношения к ним массы. «Мнение народное», «суд людской», любовь или нелюбовь народа к тому или иному деятелю определяют исход борьбы за власть. Трагическая участь Годунова предрешена уже тем, что народ по принуждению, из-под палки, избрал его царем и питает к нему недоверие. А весть об угличском убийстве, облетев страну, стала грозной силой, которая приводит Бориса к падению, Самозванца к победе. Сколько во всем этом мудрости, глубокого понимания закономерностей истории!

Подолгу вдумывался Мусоргский в смысл слов: «Всегда народ к смятенью тайно склонен...», «Конь иногда сбивает седока...», «...чернь изменчива, мятежна, суеверна...». Он жадно ловил разбросанные в тексте намеки, говорившие о том, что значительная часть действия происходит на фоне вспыхнувших народных восстаний. Это также будило мысль о современности, вызывало острое желание еще раз попытаться воплотить в музыке могучую бунтарскую народную силу.

Композитор чувствовал: опера, созданная на основе «Бориса Годунова» Пушкина, смогла бы стать удивительно многогранным произведением. Здесь естественно соединилось бы трагедийное начало «Саламбо» и бытовая комедийность «Женитьбы»; здесь нашли бы свое воплощение великие исторические сдвиги, народные движения, — но также и яркие индивидуальные портреты; «глинкинское», величавое, здесь обогатилось бы зарисовками с «натуры» в духе Даргомыжского. О такой возможности соединить на первый взгляд несоединимое как будто специально позаботился сам Пушкин: провозгласив себя последователем вольной манеры Шекспира, он свободно перемешал трагическое с комическим, возвышенное с простонародным, историю с тонким психологическим анализом, стихи с прозой; воссоздав таким образом картину подлинной жизни во всей ее многоплановости и противоречии.

Характеры трагедии, сложные, изменчивые, многогранные, привлекали Мусоргского тем, что обещали приблизить его все к той же заветной цели — к созданию «живого

человека в живой музыке». Вот действующие лица из народа — бродяги Варлаам и Мисаил, Юродивый, вся народная толпа. Стоит ему только подумать о них, как уже вырисовываются характерные черточки, интонации, жесты. Он уже видит, сщущает их. Ведь поэт вложил в них частицу того, что дали ему жизнь, собственные наблюдения над реальными народными типами! А образ царя Бориса открывает широкие просторы для музыкального выражения глубоких чувств и сложных психологических переживаний. Это не кукла, не какой-нибудь ходульный злодей, а сложная, глубокая, хотя и противоречивая натура. Поэт показал его государственный ум, выдержку и волю, чувство ответственности за страну, его теплые отеческие чувства...

Решение было принято, Мусоргский приступил к сочинению либретто.

Естественно, что ему приходилось делать в тексте Пушкина значительные изменения. Такое огромное количество сцен, картин и действующих лиц было бы совершенно невыносимым в опере. К тому же в большинстве своем эти картины оказывались слишком краткими, здесь негде было развернуться музыке. Кое-где Мусоргский соединил их по две, в других случаях свободно досочинил текст, исходя из содержащихся в оригинале намеков. Иногда ему не хватало для этого материала. Пушкин написал так сжато, что временами начинало казаться, будто трагедия предназначена не для театра, а только для чтения. Мусоргскому же необходимо было представить себе все детали, «видеть» обстановку, костюмы, движения, понимать внутренние мотивы, заставлявшие людей говорить и поступать так, а не иначе. При этом он хотел опираться на достоверный материал, чтобы не погрешить против исторической правды. Никольский, а также Стасов, горячо поддерживавший это сочинение, должны были непрерывно снабжать его книгами, документами, картинами. Они же посоветовали ему обратиться к «Истории государства Российского» Карамзина и черпать оттуда дополнительные данные.

Некоторые отступления от Пушкина были обусловлены своеобразием творческих интересов Мусоргского. Сохраняя общую верность оригиналу, он заострял и подчеркивал то, что было для него самым главным и значительным, опуская то, что ему казалось менее существенным. Главным у него стали взаимоотношения между царем и народом; зато он почти совсем отказался от показа сложной

картины боярских интриг, сохранив из всех бояр одного Шуйского и сильно урезав его роль. Даже Самозванца с Мариной Мнишек, как и польский элемент в целом, Мусоргский после некоторых колебаний счел нужным совсем убрать из оперы. Ничто не должно было отвлекать внимание от главного. Кроме того, в сцене у фонтана с любовным объяснением он боялся попасть в плен оперных штампов, а это было для него страшнее всего.

Не закончив полностью либретто, он уже параллельно сочинял музыку, так велико было нетерпение изложить на бумаге теснившиеся в голове музыкальные мысли. В течение ближайших пятнадцати месяцев все душевные силы были отданы «Борису». «Я жил в „Борисе“», — говорил композитор, вспоминая это время. Несмотря на то, что лучшие часы он был вынужден ежедневно отдавать службе (он был теперь помощником столоначальника в Лесном департаменте), работа двигалась успешно. К Новому году уже были написаны в клавире четыре первые картины — у Новодевичьего монастыря, коронация Бориса, сцена в келье и сцена в корчме на литовской границе, и Мусоргский познакомил с ними друзей.

У всех в памяти сохранился один из последних вечеров на квартире у Даргомыжского. К этому времени сам хозяин уже не вставал с постели. Лежа, он в промежутках между приступами острой боли продолжал писать «Каменного гостя». Он спешил, боясь, что не успеет допеть свою «лебединую песню», как сам он называл это произведение. И все-таки он живо интересовался делами своих молодых друзей.

Из того, что было написано Мусоргским для «Бориса», ему особенно нравились 1-я и 4-я картины. Их он просил повторять вновь и вновь. Так было и на этот раз.

За рояль села Надежда Николаевна. Петь приготовились автор и Александра Николаевна; помогать им должны были, впрочем, все присутствующие: 1-я картина была задумана как массово-хоровое действие при очень незначительной роли солистов. Опера начиналась прямо с показа народной массы, которую Мусоргский считал основной движущей силой драмы.

Началось короткое вступление. Зазвучала скромная одноголосная мелодия. Она была как бы сплавом из множества лирических крестьянских песен, от которых взяла самые характерные и выразительные обороты. От этой темы веяло глубокой печалью. Она лилась как скорбный

рассказ о неизбывном народном горе; к первому голосу присоединился второй, ко второму третий, и вот уже словно весь оркестр подхватил и понес эту песню-жалобу... Пошел незримый занавес и открыл воображаемую сцену. И сразу на слушателей пахнуло чем-то близким и знакомым: массовая сцена, открывавшая оперу, очень напоминала по характеру многие «народные картинки» Мусоргского, так она была реалистична, жизненно правдива. Здесь действовал не обычный безликий оперный хор, а подвижная, пестрая, шумная толпа. Ворчали, причитали и ругались бабы, мужчины подтрунивали над ними, за спиной пристава происходила забавная потасовка. Во всем этом было много юмора. Впервые в истории оперы отдельным участникам хора были поручены по-разговорному звучащие речитативные реплики, что сразу оживило облик толпы.

Сцена могла бы произвести комическое впечатление, если бы не неоднократное появление начальной мелодии-жалобы. Да и дважды повторенный песенный хор «На кого ты нас покидаешь» прозвучал как выражение неподдельной печали, несмотря на то что народ выл и плакал по указке пристава: видно, слишком много боли накопилось в крестьянской душе, и потому слезы по малейшему поводу лились свободно и обильно. Глубокая скорбь слышалась и в речи думного дьяка Щелкалова, с которой он обратился к народу. Здесь Мусоргский решительно переосмыслил пушкинский образ, вложив в уста Щелкалова собственные горестные раздумья о тяжелой судьбе родной страны. «Печаль на Руси, печаль безысходная...», — пел Щелкалов, и в музыке возникал тот возвышенно-печальный строй, который был так характерен для многих страниц «Саламбо». Так, правдоподобно изображая внешнюю сторону действия и характеров, композитор вместе с тем упорно напоминал о трагическом положении несправедливого, угнетенного народа.

Форма картины была совершенно нова. Здесь не было привычных закругленных «номеров», действие развивалось свободно и непринужденно при полном единстве слова, музыки и сценического движения. Однако на этот раз новаторство не привело Мусоргского к крайностям, как в «Женитьбе». Музыкальный ток нигде не прерывался. Речитативы, при всей своей живости и естественности, были тесно связаны с развитием основного музыкального содержания; они непосредственно вливались в песенные

эпизоды для того, чтобы вновь сменить их. Музыка лилась непрерывно и вела за собой слушателя.

Картина закончилась еще одним проведением начальной мелодии, прозвучавшей на этот раз в глухом басовом регистре совсем тихо, несмело, вопросительно, как бы с печальным укором.

Затем Даргомыжский попросил исполнить сцену в корчме.

В этой сцене с полной силой раскрылся комедийный дар Мусоргского. Искрящийся, сочный простонародный юмор, которым насыщена эта сцена у Пушкина, нашел свое блестящее выражение в музыке. Некоторые эпизоды — вроде разговора Варлаама с приставами, во время которого только что буйно веселившийся за чаркой вина «старец» напускал на себя притворно-набожный вид, или его же чтение по складам царского указа — невозможно было слушать без смеха.

Варлаам был подлинным центром и средоточием всей картины.

С неослабевающим вдохновением работал Мусоргский над образом этого пушкинского героя. Увлечательнейшей задачей было передавать в музыке его выходки, шутки и каламбуры, в которых отразились недюжинные остроумие, находчивость и смекалка. Но в образе плута и забулдыги Мусоргский разгадал и нечто гораздо более значительное: могучую народную, черноземную силу. Находишь Варлаам в иных условиях, не так развернулась бы его богато одаренная натура. Но в Борисовом царстве ему не остается ничего другого, как, применяясь к обстоятельствам, мошенничать, пьянствовать и бродяжничать. С подлинным артистизмом разыгрывает Варлаам роль смиренного старца, сулящую ему безбедное и узаконенное в обществе существование. Но он остро ненавидит всех представителей власти. Как знать, чем обернулась бы эта силища в грозную минуту великого пробуждения народа?

Мусоргскому очень важно было дать ощутить всю сложность этой натуры. Но одних комических речитативов было для этого недостаточно. Надо было заставить Варлаама петь. Долго искал Мусоргский вместе со Стасовым подходящий народно-песенный текст. По указанию Пушкина, Варлаам затягивает песню «Как во городе было во Казани». Оказалось, что это — начальные слова легкомысленной народной песенки о загулявшем чернеце.

Мусоргский отверг ее — для характеристики веселых походов героя в сцене было и так более чем достаточно материала. Остановились на широко распространенной исторической песне о взятии Казани Иваном Грозным, соединив ее с приведенными Пушкиным начальными словами. Взяли один из тех вариантов, который давал возможность внести юмористический элемент в повествование о героическом событии — так было ближе к характеру Варлаама. В музыке, которую сочинил Мусоргский, причудливо соединились грозная сила, буйный размах, удаль — с весельем, юмором и комизмом. Песня придала образу яркость и новый, глубокий смысл.

Для исполнения этой песни и всей сцены обычно приглашали Осипа Афанасьевича Петрова. Ветеран русской сцены был искренне счастлив, что после Ивана Сусанина, Фарлафа из «Руслана и Людмилы» и Мельника из «Русалки» ему довелось спеть такую интересную, ярко-самобытную партию. И он мечтал, что после завершения автором всей оперы ему удастся спеть ее на сцене. Высокохудожественное исполнение Петрова расцветчивало новыми дополнительными красками замысел Мусоргского. Впечатление от таких домашних концертов оставалось неизгладимым.

Бледный, утомленный, но довольный, откинулся после окончания сцены на свою подушку Даргомыжский. Изможденное лицо осветила улыбка. «Мусоргский пойдет дальше меня», — сказал он, отдавая дань великому таланту своего преемника и открытым им новым музыкальным горизонтам.

Вскоре его не стало. 5 января 1869 года Даргомыжский скончался.

К декабрю Мусоргский написал еще три картины и полностью оркестровал оперу. Теперь принял ясные очертания образ царя Бориса, ранее только намеченный в сцене коронации.

Партия Бориса полна величавости и благородства. Поступь музыки царственно-нетороплива, в ней чувствуется гордая осанка и широкий, величественный жест. Речь Бориса отличается плавностью. Каждое слово весомо и значительно. Оркестр вплетает в речитативы голоса выразительные распевные темы, среди которых не последнее место занимают и некоторые вновь возрожденные мелодии из «Саламбо». Торжественный и суровый колорит приносят в музыку красочно звучащие гармонии.

Возвышенно-благородный характер музыки вызван многими причинами. Он связан с внешним величием обстановки, окружающей царя, с суеверно-благоговейным представлением простого народа о царе-самодержце, «помазаннике божием», но более всего — с внутренней значительностью образа.

Жизнь царя Бориса связана с жизнью государства, за которое он чувствует себя в ответе. Страна разорена, терпит бедствия, а он не в силах вывести ее на путь процветания. Трагедия царя одновременно трагедия всей страны. Вот почему здесь оказались уместными интонации возвышенной скорби, которые впервые прозвучали в «Саламбо» в связи с картинами всенародных бедствий.

Многое в музыкальной характеристике Годунова идет от раздумий композитора о жизни, долге и чести, об ответственности, которую несет человек перед своей совестью, обществом, родиной. Мусоргский с огромной, потрясающей силой раскрыл острые душевные муки Бориса, вызванные укорами его нечистой совести. Пусть преступления, подобные убийству законного наследника Дмитрия, совершались в истории на каждом шагу, и другие с легкостью переступали через них, не смущаясь кровью, обогрившей их престол. Пусть преступление, давнее, казалось бы, уже забытое, имело даже свое оправдание, смягчающее вину Годунова, — искреннее стремление принести пользу стране. Борис — натура благородная и глубоко чувствующая, и его совесть не может примириться с этим воспоминанием. Несчастья своей страны, нашествие Самозванца, ведущего на родную землю полчища хищных чужестранцев-захватчиков, — все это он воспринимает как заслуженную кару за совершенное в прошлом злодеяние.

Глубина нравственных страданий Бориса, высокий пафос его чувств также обусловили возвышенно-трагический характер музыки.

Еще в период работы над текстом либретто Мусоргский отступил от литературного оригинала в некоторых тонкостях, касающихся характеристики царя. Годунов Пушкина показан трезво мыслящим государственным деятелем, и раскрывается он преимущественно в сношениях с окружающими — боярами, патриархом, приближенными, иностранными послами. По сравнению с ним Годунов Мусоргского лиричен. Большое место в его партии занимают монологи-раздумья, позволяющие за-

глядеть в его смятенную душу. Так, уже в сцене коронации, вместо тронной речи, которую произносит, обращаясь к окружающим, пушкинский Борис, его оперный двойник погружается в самого себя и дает волю как будто беспричинно охватившему его чувству тревоги.

Скорбит душа, какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием сковал мне сердце.

Эти начальные слова монолога отсутствуют у Пушкина. Они сочинены Мусоргским и определяют скорбный характер музыки, резко контрастирующий с праздничными переживаниями колокольного звона и народным славлением.

В сцене в царском тереме Борис раскрывается более многогранно — в кругу нежно любимых детей, в беседе с опасным и хитрым врагом — Шуйским, принесшим роковую весть о появлении Самозванца. Но самыми впечатляющими остаются и здесь эпизоды, в которых царь наедине с самим собой предается мучительным переживаниям. Драматической вершиной этой картины является заключительный эпизод, в котором страдания и ужас доводят царя до бредового состояния, и ему мерещится призрак убитого младенца.

В 7-й картине наступает развязка: во время заседания боярской думы Борис умирает. Мусоргский резко сгустил драматизм действия, добившись этого путем соединения и переосмысления нескольких пушкинских картин. Борис уже в самом начале появляется в островозбужденном состоянии, преследуемый страшными видениями. Его волнение резко усиливается во время рассказа о чудесном исцелении слепого пастуха на могилке Димитрия в Угличе.

Этот рассказ, который у Пушкина Борис слышит из уст патриарха, Мусоргский поручил Пимену. Он раздвинул, таким образом, рамки этой роли и заставил Пимена не только произнести суд над Борисом в тишине своей кельи, но и явиться пред государем в качестве грозного обвинителя от имени народа. Весь облик Пимена отмечен в музыке чертами народности. В его речи, плавной и неторопливой, есть что-то родственное старинному былинному сказу. Рассказ выдержан в спокойно-повествовательном тоне. Он подчеркивает противоположность между полным тревоги и смятения духовным миром царя и миром чистых помыслов людей из народа.

Рассказ Пимена становится непосредственным толчком

к наступлению агонии Бориса. Прощание с сыном носит в опере, по сравнению с драмой, более драматический, беспокойный характер. Оно не раз прерывается возгласами отчаяния, молитвой. Колокольный звон и пение монахов за сценой являются как бы музыкальным воплощением самой смерти. Страдания Бориса достигают высшей точки. Лишь после его кончины в музыке наступает успокоение. Появляется торжественно и умиротворенно звучащая тема. Тяжкими мучениями и гибелью Борис искупил свою вину. Его образ является теперь в просветленном и облагороженном виде.

Так в опере противостоят друг другу коллективный образ народа, вырастающий из совокупности массовых эпизодов и характеристик отдельных представителей толпы, и образ царя. Два образа, два мира, глубоко враждебных, контрастных, непримиримых, несущих на себе печать своей трагической судьбы.

Однажды на протяжении оперы эти два мира непосредственно сталкиваются между собой. Это происходит в 6-й картине, у собора Василия Блаженного. Данная пушкинская сцена особенно поразила воображение Мусоргского. Здесь появляется новое действующее лицо — Юродивый, несчастный нищий, над которым даже уличные мальчишки вольны безнаказанно глумиться. Юродивый в «Борисе Годунове» — воплощение векового народного горя, бесправного положения народа. Но как ни велико унижение, в народе живет высокое чувство человеческого достоинства и не меркнет вера в справедливое возмездие. И именно Юродивый, этот убогий, отверженный, оказывается первым смельчаком, отважившимся бросить в лицо царю обвинение в убийстве.

Драматизм сцены обусловлен тем, что она происходит в крайне напряженной обстановке. Война и голод изнурили народ, обострили ненависть к Борису. С надеждой ждут Самозванца, идущего на Москву. Волнение народа пока еще сдерживается привычным страхом перед царем, но готово вот-вот перейти в открытые действия. При внешней скованности, здесь господствует предельная накаленность страстей. И, как выражение этого сложного состояния, вновь всплывают столь многозначительные у Мусоргского интонации народной заплачки-причета. Всплывают — чтобы, пройдя через ряд превращений, обнажить такие грани народной души, каких еще никто никогда не касался в музыке.

Открывается картина сочной народно-бытовой сценой. В соборе царь со своими приближенными служит обедню, а на площади толчется народ, обмениваясь злыми шутками о нем и сообщая другу другу новости о продвижении войск Лжедмитрия. Появляется Юродивый, преследуемый мальчишками. «Месяц светит, котенок плачет», — поет он.

Простая заунывная песенка воссоздает облик нищего, дурачка, слывущего в народе «блаженным». Мелодия, с отголосками старинных духовных песнопений, выражает кротость и детскую наивность. В оркестре слышатся монотонное покачивание, многократно повторенная интонация мольбы, жалобы. Мальчишки выманивают у Юродивого монету, и его песенка сменяется почти всамделишным плачем-воплем по отнятой копеечке. Тут происходит подлинное музыкальное чудо. Трагикомический эпизод с Юродивым переходит в одну из самых сильных по драматизму, самых глубоких и страшных сцен оперы, а примитивный, однообразный мотив плача переплавляется в прекрасную, наполненную широким дыханием песенную мелодию хора.

Из собора вышел царь, и толпа, только что гудевшая, спорившая, глумившаяся и грозившая, в едином порыве обращается к нему, моля о милостыне. Сперва робкая, мольба становится все настойчивее. Со всех сторон наступают народ на Бориса. Вот он уже в кольце грязных, оборванных людей, простирающих к нему свои иссушенные голодом руки. И никуда не деться ему от их молящих, требующих, полных страдания и ненависти взглядов.

Как могучая лавина, стремительно нарастает в это время звучность хора и оркестра. И в тот момент, когда толпа вплотную обступила Годунова, раздается всеобщий страстный возглас: «Хлеба! Хлеба дай голодным!» Мотив мольбы, жалобы из песни Юродивого превратился в голос всего народа — могучий, настойчивый, требовательный, полный гнева и возмущения. В нем слышится недвусмысленная угроза — недаром Борис испуганно отступает перед этим напором.

Но, на миг вспыхнув, порыв так же быстро гаснет и вновь переходит в горестное причитание: еще не настал час открытого выступления. Опять обнажается временно затерявшийся в общем хоре голос Юродивого. Тогда-то и происходит его диалог с царем. «Велика их зарезать, как ты зарезал маленького царевича», — просит он, намекая на своих обидчиков.

Дерзкие слова, потрясающие всех присутствующих, — и кроткая, по-детски наивно звучащая речь «блаженного». Страшное обвинение — и крайняя простота и сжатость диалога.

Таковы контрасты, характерные для неповторимого почерка Мусоргского.

Этим многозначительным столкновением обрывалась линия народных сцен, доведенная композитором до самой грани восстания...

Итак, к концу 1869 года была завершена опера «Борис Годунов», состоящая из семи картин.

Ближайшие друзья-музыканты первыми заметили, что в «Борисе Годунове» нет ни одной значительной женской роли. Это внушило им серьезные опасения. Не слишком ли суровы краски оперы? Сумеет ли она привлечь к себе интерес публики? Казалось досадным, что Мусоргский обошел польские сцены: они могли бы внести в музыку значительное разнообразие. Но уговорить автора что-либо изменить или добавить оказалось просто невыполнимым, он и слышать ничего не желал. В одном из писем к Балакиреву Стасов с раздражением упоминал о том, как уперся Мусоргский со своим «Борисом»: «Хорошо, говорит, да и только, хоть кол на голове теши».

Упрямство Мусоргского имело определенную почву. Дело было не только в том, что ему, автору, сжившемуся со своим произведением, трудно было отказаться от первоначально сложившегося представления о нем. Он чувствовал, что товарищи не во всем и не до конца поняли его музыку, и это рождало вместе со смутной горечью известную настороженность в отношении их советов.

Мнение Балакирева не шло в расчет вовсе. От прежней близости с этим человеком не осталось и следа. Бывший учитель решительно не хотел обнаруживать понимания того пути, на который так смело и решительно вступил непокорный ученик. Со своей стороны, и Мусоргский, поглощенный своим сочинением, оскорбленный к тому же несправедливыми и высокомерными отзывами Балакирева о «Борисе», не проявлял должной чуткости к бывшему другу. А тот именно в это время особенно остро в ней нуждался. Один за другим сыпались на него тяжелые удары: весной он расстался с Русским музыкальным обществом, летом скончался его отец, оставив ему в наследство попечение о неустроенных сестрах; материальные дела Бесплатной школы были до крайности расшатаны, грозил

полный крах. Балакирев метался, не находя выхода из тяжелого положения. Возможно, что его нервное состояние усугубило резкость высказываний о «Борисе Годунове». Но Мусоргский не понимал этого и затаил в душе обиду.

Остальные восхищались оперой, особенно Стасов, который с каждым годом, по мере развития самобытного таланта Мусоргского, начинал все больше и больше ценить его. И все же Мусоргский испытывал тайную обиду. Он знал — среди членов кружка и ближайших знакомых, любивших посещать их музыкальные сборища, за ним утвердилась слава мастера портретных зарисовок и музыкального юмориста. Любили его музыкальные «шалости» и остроумные выходки, но лишь немногие замечали главную — трагедийную сущность его творчества. Ему бывало больно, когда при исполнении народных сцен из «Бориса Годунова» смеялись, а Варлаама принимали за чисто комедийную фигуру. Ведь для Мусоргского в «Борисе», как еще раньше в «народных картинках», смешное было лишь внешней формой проявления трагического! Но то, что создавал Мусоргский, было так ново, необычно и значительно по мысли, что не каждому удавалось сразу проникнуть в глубинный смысл его.

Все это мешало композитору безоговорочно внимать советам своих друзей, и он упорно сопротивлялся их желанию видеть оперу расширенной за счет введения польских сцен.

Тем временем начались хлопоты о постановке оперы в Мариинском театре. Автору пришлось довольно долго ждать, пока театральный комитет согласился ознакомиться с его произведением. Этот комитет, специально занимавшийся вопросами репертуара, не спешил обратиться к опере русского композитора, который вдобавок, если верить ходившим по городу слухам, был отчаянным «нигилистом», отвергавшим музыкальную красоту (так истолковывался среди музыкальных обывателей и сплетников эксперимент с «Женитьбой»). Внушал опасения и сюжет оперы: было известно, что «Борис Годунов» Пушкина долгое время находился под запретом, а постановка его в драматическом театре еще не состоялась. От автора отделялись всяческими отговорками («в ближайшем сезоне ничего нового ставить не сможем» и тому подобное). Лишь осенью 1870 года сооблаговостили наконец принять от него партитуру, а через

некоторое время пригласили проиграть свою оперу на рояле. Затем снова наступила полоса томительного ожидания.

В феврале Мусоргский получил по почте конверт со штампом директора императорских театров Гедеонова. Вскрыв его, он прочитал:

«Милостивый государь,
по приказанию г. Директора императорских театров имею честь уведомить Вас, что по рассмотрении Музыкальным комитетом партитуры сочиненной Вами оперы „Борис Годунов“ опера эта не одобрена для исполнения на русской сцене императорских театров. Возвращая при сем означенную партитуру и либретто оперы, покорнейше прошу принять уверение в совершенном моем почтении». Письмо было подписано секретарем дирекции.

Действительно, как стало известно, комитет в составе семи человек отверг оперу Мусоргского. При тайной баллотировке было брошено шесть черных и лишь один белый шар. Конечно, на решение комитета повлияла ярко выраженная антимонархическая сущность оперы. К тому же, как рассказывал впоследствии Римский-Корсаков, «новизна и необычность музыки поставили в тупик почтенный комитет». Не обошлось и без нелепых и мелочных придирок. Так, председатель комитета контрабасист Ферреро никак не мог простить автору, что он ввел новый прием, разделив на протяжении короткого отрывка партию контрабасов и заставив их играть в два голоса. Одним из обвинений, выдвинутых против оперы, было также отсутствие в ней женской партии.

Вот тогда только Мусоргский согласился наконец с давними требованиями своих друзей и решил дополнить оперу польскими сценами, введя в число действующих лиц Марину Мнишек. Ему еще хотелось побороться с оперным комитетом!

Не надо думать, что он просто пошел на уступки и изменил своим убеждениям. Ничего подобного! Уступая в одном, он собирался «взять реванш» в другом. Польские сцены нужны были ему не для пышных постановочных эффектов. Не собирался он и превращать интригу Самозванца с Мариной в обычную мелодраму. Он заострит в этих сценах политический элемент, разоблачит хищническую сущность заговора против Москвы и русского

народа. Для этого он введет фигуру, которой нет у Пушкина: католического попа, иезуита Рангони — он читал где-то об этом существовавшем в действительности лице; и пусть Рангони внушит честолюбивой Марине коварную мысль обворожить Самозванца и стать московской царицей. Расширение действия за счет введения польских сцен нарушит прежние пропорции. Для равновесия придется добавить еще одну сцену. Необходимо довести до конца линию Самозванца, показать его встречу с русским народом... Вокруг Мусоргского все твердят: нечего и думать, что разрешат постановку на сцене картины у собора Василия Блаженного с ее открыто брошенным в лицо царю обвинением в убийстве. Советует изъять ее, чтобы спасти всю оперу. Что же, он, пожалуй, уберет ее — но зато напишет другую! Таковую, где будут воплощены в действии все разбросанные у Пушкина иносказания и намеки на народное восстание. Такого в опере еще не бывало. И, посоветовавшись с Никольским, он решил сделать именно эту, народную, сцену заключительной в опере. Тем самым он подчеркнет, что содержание оперы не ограничивается судьбой Годунова и не исчерпывается с его смертью, что оно обнимает целую эпоху, отмеченную ожесточенными схватками народа со своими угнетателями.

И опять, отстранив от себя уже начатую было новую работу, он весь ушел в «Бориса». «Иезуит не дал спать две ночи сряду, — сообщал он как-то Стасову. — Это хорошо — я это люблю, когда так сочиняется».

Возвратившись к «Борису», Мусоргский пересочинил также 5-ю картину — сцену в царском тереме. Он даже заново переписал ее текст, найдя новые психологические штрихи для сцены-монолога Годунова и его разговора-поединок с Шуйским. Попутно он увлекся идеей ввести некоторые дополнительные подробности, рисующие быт русских царей в начале XVII века и позволяющие вместе с тем еще больше обострить драматический характер действия. Так, например, он ввел механическую музыку заморских часов-курантов, которая в восприятии одержимого галлюцинациями царя обретает жуткий, зловещий характер.

Новая, вторая редакция была создана в течение года. Теперь вместо прежних семи картин опера состояла из пролога и четырех действий. В пролог входили сцена у Новодевичьего монастыря и сцена коронации, в I действие — сцена в келье и сцена в корчме. Сцена в царском

тереме, значительно расширенная, называлась теперь II действием, III акт составляли две польские сцены, IV — сцена смерти Бориса и вновь написанная сцена под Кромами.

Появление последней придало опере совершенно новое звучание.

Мусоргский нашел яркие музыкальные средства для того, чтобы показать народ, доведенный до ярости, поднявшийся на расправу с врагами. Если в обрисовке подневольного, страдающего народа играли важную роль интонации плача, причитания, то здесь музыка пронизана подвижными, плясовыми ритмами. Плясовое начало, стремительное движение передают в данном случае буйное веселье, удаль, размах, опьянение народа собственной, наконец вырвавшейся на волю силой.

Истинной вершиной не только этой сцены, но и всех народных сцен стал мощный, зажигательный хор «Расходилась, разгулялась сила молодецкая!». Слова, а отчасти и характер напева навеяны так называемыми «разбойничьими» и молодецкими народными песнями, в которых отразились вольнолюбивые чувства народа. Еще ни в одном произведении не выражал Мусоргский с такой силой буйный, неукротимый порыв, хотя он близко подошел к этому в Боевой песне ливийцев из «Саламбо».

В заключительной сцене Мусоргский решил еще раз вывести всех появляющихся ранее действующих лиц из народа — Варлаама с Мисаилом, Юродивого.

Варлаам и Мисаил выступают на этот раз как активные заводилы восстания, искусно раздувающие ненависть народа к Борису. Бунтарская сущность образа Варлаама стала теперь совершенно очевидной, и Мусоргский имел все основания сказать: «Варлаам с Мисаилом вызывали смех, пока не показались в сцене „бродяг“: тогда смекнули, какие опасные звери эти, по-видимому, смешные люди».

Что касается Юродивого, то ему была приуготована еще более значительная роль. Хор «Расходилась, разгулялась» — вершина, но еще не конец оперы. Мусоргский не мог завершить им оперу; это противоречило бы его представлению о правде истории. Народ во времена Бориса Годунова, как и современное Мусоргскому крестьянство, был способен лишь на отдельные яростные вспышки, за которыми обычно следовали горькое похмелье и новое, еще более жестокое закабаление. И композитор показал,

как, едва стряхнув с себя иго Борисовых правителей, доверчивый, обманутый народ добровольно отдает себя во власть нового царя, авантюриста и предателя родины.

Едва успел прозвучать могучий хор, как начинается новый эпизод. Слышится песнопение католических монахов из свиты Самозванца, а вскоре трубы возвещают и о приближении его самого. Народ встречает его ликованием, как избавителя, и, распевая «Славу», устремляется вслед за его поездом. Сцена пустеет. Остается один Юродивый. С тревогой всматривается он в полыхающее на небо зарево и прислушивается к звукам отдаленного набата. Горят людские селения, война идет по земле. И в наступившей тишине раздается печальная песня Юродивого, выражающая думы самого автора о тяжелой участи родного народа:

Лейтесь, слезы, лейтесь,	И настанет тьма,
Слезы горькие.	Темень темная,
Плачь, плачь, душа	Непроглядная.
Православная,	Плачь, плачь, русский люд,
Скоро враг придет,	Голодный люд...

Итак, сцена под Кромами стала высшей точкой в развитии народных сцен и одновременно их итогом. Не окажись Мусоргский вынужденным изъять сцену у Василия Блаженного, образ народной массы получил бы в опере необычайно последовательное развитие: от состояния подавленности, безразличия к происходящим политическим событиям (сцена у Новодевичьего монастыря), через роковую встречу с царем, когда все силы напряжены и гнев вскипает, но еще действует воспитанная веками привычка к слепому повиновению (у Василия Блаженного), — к раскрепощению внутренних сил, к открытому восстанию (под Кромами).

Воспев могучую народную силу, Мусоргский вместе с тем глубоко правдиво показал и корни трагической судьбы народа, его бесправие, слепую веру в царя, неумение взять свою судьбу в собственные руки.

«Борис Годунов» оказался первым в истории мировой оперы произведением, где с такой глубиной, пронизательностью и правдивостью говорилось о народных судьбах, где народу уделено столь значительное место.

Свое детище Мусоргский посвятил товарищам по кружку. В посвящении он необычайно ярко выразил основную мысль оперы: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

**«ТАК, СТАЛО БЫТЬ,
НАДО БЫЛО
ПОЯВИТЬСЯ „БОРИСУ“...»**

С момента окончания оперы в новой редакции началась и новая фаза борьбы за ее сценическую постановку.

Партитура вновь была представлена в театральный комитет и... вновь отвергнута. Мусоргский был подавлен. Но тут в дело вмешались друзья.

Сестры Пургольд устроили на квартире у своего дяди исполнение всей оперы под рояль. Пригласили множество народу, в том числе ведущих артистов Мариинского театра — Осипа Афанасьевича Петрова, Юлию Федоровну Платонову, лучшую исполнительницу партии Наташи в «Русалке», тенора Федора Петровича Комиссаржевского. Опера произвела на присутствующих огромное впечатление, и тут же было решено добиваться постановки хотя бы нескольких картин из нее.

Удобный случай представился 5 февраля 1873 года в бенефис режиссера Г. П. Кондратьева, которого удалось увлечь оперой Мусоргского. Как всегда в подобных случаях, давалась сборная программа, составленная самим бенефициантом. Были исполнены: по одному действию из опер «Лоэнгрин» Вагнера и «Вольный стрелок» Вебера и три картины из «Бориса Годунова» — в корчме и две польские. Варлаама пел Петров, Марину Мнишек — Платонова, Самозванца — Комиссаржевский.

Картины имели успех (следует, правда, учесть, что они были не самые характерные для оперы), и борьба за постановку всего сочинения продолжалась. Особенным энтузиастом показала себя Платонова. Она была передовым музыкантом, много сделавшим для пропаганды творчества Даргомыжского и Мусоргского. Теперь она решила использовать свое положение примадонны в Мариинском театре и заставить директора поставить «Бориса Годунова». Сохранился ее рассказ, в котором, может быть, немного преувеличена личная роль артистки, но сущность которого несомненно верна. Вот он с некоторыми сокращениями:

«Я уже давно задалась мыслью поставить „Бориса“ во что бы то ни стало и решилась на крайний шаг. Летом 1873 года, когда директор театров Геденов был в Париже, я по случаю возобновления моего контракта писала

ему о моих условиях, из которых первым номером было: я требую себе в бенефис „Бориса Годунова“ — иначе контракта не подписываю и уйду. Ответа на него не было, но я хорошо знала, что будет по-моему...» Далее Платонова рассказывает о беседе Гедеонова с председателем театрального комитета, вторично забравшего оперу:

«Гедеонов встречает его в передней, бледный от злости.— „Почему вы забраковали оперу?“ — „Помилуйте, Ваше превосходительство, его друг Кюи... постоянно нас ругает в «Петербургских ведомостях», еще третьего дня...“ — при этом он из кармана вытаскивает номер газеты.— „Так я вашего комитета знать не хочу, слышите ли! Я поставлю оперу без вашего одобрения“ — кричит Гедеонов вне себя. И опера была разрешена самим Гедеоновым... первый пример, чтобы директор превышал свою власть в этом отношении».

Итак, постановка была разрешена. Дирижером назначили Эдуарда Францевича Направника. Партия Бориса была поручена Ивану Александровичу Мельникову, бывшему воспитаннику Бесплатной музыкальной школы. Правда, радость Мусоргского была сильно омрачена тем, что по ходу репетиций в опере делались все новые и новые урезки. Ему говорили, что опера слишком длинна, что публика с непривычки не выдержит такого продолжительного спектакля. Затем оказывалось, что те или иные куски «неприличны» для исполнения, так как в них затрагивается персона царя. В результате была сильно укорочена 1-я картина, выброшена сцена в келье и так далее.

Но эти неприятности с лихвой искупались поистине трогательным, любовным отношением к опере, которое проявляли все певцы. Они работали с огромным увлечением. Когда оказалось, что трудности материала вызывают необходимость в дополнительных репетициях, их стали проводить на квартире у Платоновой под руководством самого композитора.

Спектакль был назначен на 27 января 1874 года, день бенефиса Платоновой.

Нетрудно представить себе возбуждение Мусоргского, все усиливавшееся по мере приближения знаменательного дня. Он не обманывал себя относительно вероятного приема, который будет оказан «Борису» со стороны музыкантов консервативного толка и лиц, придерживающихся реакционных политических взглядов. Одних возмутит его пренебрежение школьными правилами сочинения, дру-

гих — его вольнолюбивый образ мыслей. И он приготовился мужественно встретить и то и другое.

Еще год назад, мечтая о будущей постановке оперы, он писал Стасову: «...Если *прозябающие* люди кинут в нас хорошим комом грязи; если музыкальные фарисеи распнут нас — наше дело начнет делаться и будет делаться тем шибче, чем жирнее будут комья грязи, чем яростнее будут хрипеть о проклятии. *Да, скоро на суд!* Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место... бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд. Нам скажут: „Вы попрали законы божеские и человеческие!“ Мы ответим: „Да!“ и подумаем: „То ли еще будет!“ Про нас прокаркают: „Вы будете забыты скоро и навсегда!“ — Ответим: — „Non, non et non, Madame!“¹. Дерзости хватит на раздачу всем судьям».

И вот наступил долгожданный день.

Он превратился в подлинное торжество Мусоргского. Артисты пели и играли с огромным подъемом. Особенно неподражаем был Петров. (В одной из рецензий было написано, что он придал образу Варлаама черты грандиозности.) Направник, в общем не принадлежавший к числу поклонников Мусоргского, провел оперу с большим старанием и тактом.

Публика на спектакле была неоднородная. В партере и аристократических ложах народу было не очень много. Любителей виртуозного итальянского пения не привлекла опера, а те, которые рискнули прийти, сидели с надутыми и постными лицами (и это, по меткому замечанию Стасова, тоже было торжество). Зато ярусы были до отказа наполнены пестрой демократической толпой, среди которой особенно выделялась студенческая молодежь. Она бурно приветствовала гениальное создание русской музыки. Стасов писал позднее: «Молодое поколение ликовало и сразу подняло Мусоргского на щитах... Молодежь свежим своим, неиспорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила

¹ «Нет, нет и нет, сударыня!» (франц.). Мусоргский намекает на неслыханную дерзость, допущенную одной из выпускниц Смольного института в беседе с императрицей: в ответ на какое-то неправильное замечание императрицы девушка сказала: «Non, Madame!» («Нет, сударыня!»), а на последовавший за этим выговор: «On ne te dit pas non, ma shère» («Мне не говорят „нет“, моя милая»), отвечала: «Non, non et non, Madame!».

создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала... Она *понимала* и потому рукоплескала Мусоргскому как своему, настоящему, дорогому».

Весть о новой опере молниеносно разнеслась по городу, и все последующие спектакли проходили при полных сборах. Молодежь подхватила мелодии могучих вольнолюбивых народных хоров из последней картины. И не раз люди, жившие близ Литейного моста и на Выборгской стороне могли услышать, как распевали их поздно ночью возвращавшиеся к себе слушатели Медико-хирургической академии.

Казалось бы, Мусоргский мог быть вполне счастлив. Но одновременно с радостью судьба готовила ему тяжелые удары.

Композитор был готов к резким выпадам со стороны завзятых недоброжелателей. Его, конечно, мог только рассмешить случай, подобный рассказанному Платоновой. На втором представлении «Бориса» к ней в антракте подошел один знакомый, считавший себя ценителем музыкального искусства, и спросил: «И вам нравится эта музыка?» — «Нравится», — отвечала она. — «Так я вам скажу, что это позор на всю Россию, эта опера!» — вскричал «ценитель». Ничего неожиданного для Мусоргского не было и в печатной ругани, которую обрушили на оперу и ее автора профессиональные критики, законченные противники балакиревского кружка. Среди них были и Фаминцын, и еще один профессор консерватории, Н. Ф. Соловьев, и ряд других. Несколько газетных статей посвятил «Борису Годунову» крупный музыкальный критик и теоретик Г. А. Ларош, придерживавшийся академического направления и не разделявший новаторских устремлений кучкистов. При всем различии оттенков в суждениях рецензентов, их упреки сводились примерно к таким пунктам: Мусоргский-либреттист искажил Пушкина, позволив себе чересчур вольное обращение с текстом (при этом не учитывали, что у оперы свои законы, отличные от драмы, и поэтому точное сохранение слов оригинала возможно лишь в редких случаях); Мусоргский не лишен музыкальных способностей, но совершенно неразвит, необразован (все музыкальные новшества воспринимались как результат неграмотности автора в вопросах сочинения); большинство критиков иронизировало над стремлением Мусоргского к музы-

кальной правде, крайне упрощенно понимая эту правду как внешнюю изобразительность и желание проиллюстрировать звуками каждое отдельное слово текста. Ларош ехидно заметил: русские композиторы интересуются где речитативным письмом потому, что в русской оперной труппе (в отличие от итальянской) нет певцов с хорошими голосами. Словом, почтенные критики обнаружили полнейшее непонимание задач новой русской музыки, зато соревновались друг с другом в злопыхательстве.

Один, будучи по профессии не музыкантом, а литератором, затронул в своей статье не столько музыкальную, сколько идейную сторону «Бориса Годунова». По его мнению, композитор опошил пушкинский замысел, превратив «серьезные сцены в комические, а комические в грязные». Мусоргский обвинялся в том, что «комические сцены принял за главные», «сделал из них главное содержание оперы». Критик находил, что народ в опере «выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным... вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным и ни к чему не способным».

Идейная подкладка этих обвинений была совершенно ясна: автору статьи пришлось не по вкусу обличительная направленность оперы, показ неприкрашенной, горькой правды о жизни народа. Вероятно, он предпочел бы видеть в опере чистенький, довольный и смирный народ, покорный батюшке-царю. К тому же здесь был типичный случай непонимания самой сущности творчества Мусоргского. Вновь, уже в который раз, страшное и трагическое принималось за комическое (ведь под «комическим» критик подразумевал народно-массовые сцены!).

Однако самый тяжелый удар обрушился на Мусоргского с той стороны, с которой он его менее всего ожидал. Этот удар исходил от ближайшего товарища, от того, кого в кружке привыкли считать верным борцом за общие идеалы: от Кюи.

Когда 6 февраля в «Санкт-Петербургских ведомостях» появилась рецензия со знакомой подписью «***» (так всегда подписывался Кюи), это было точно нож в спину.

Автор начал с некоторых общих похвал и сделанного в снисходительном тоне признания самобытного дарования Мусоргского. Однако следующий за этим перечень недостатков, по существу, сводил на нет похвалу. Музыкальная мысль в опере была, оказывается, лишена

связности, речитатив «рубленный». Образ Бориса искажен по сравнению с пушкинским, превосходные стихи оригинала заменены другими, «весьма посредственными, подчас безвкусными». Общий вывод гласил: «Недостатки произошли именно от незрелости, от того, что автор не довольно строго критически относится к себе, от неразборчивого, самодовольного, спешного сочинительства...».

Мусоргский был потрясен, оскорблен, взбешен. *Так, стало быть, надо было появиться „Борису“, чтобы людей показать и себя посмотреть!* — горестно восклицал он в письме к Стасову. «Тон статьи Кюи ненавистен... А это рискованное нападение на *самодовольство* автора! Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут, пока у меня мозги в голове еще не совсем выгорели. За этим безумным нападением, за этой заведомой ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предметы застилает. *Самодовольство!!! Спешное сочинительство! Незрелость!.. чья?.. чья?.. хотелось бы знать*».

Негодовал не один Мусоргский. Его чувства вполне разделял прямой, горячий Стасов, увидевший в статье Кюи акт прямой измены принципам кружка. Как измену своим расценили рецензию Кюи и в противоположном лагере. В статье, носящей многозначительное название «Брут Кучки», Соловьев не без тайного злорадства указывал, что точка зрения противников Мусоргского находит свое подтверждение и в мнении одного из членов балакиревского содружества. Он цитировал Кюи и прямо опирался на его высказывания.

Статья доказала несомненную ограниченность Кюи, помешавшую ему оценить великое и самобытное творение русского искусства. Но боль, причиненная ею, была особенно сильна потому, что в представлении Мусоргского вероломное выступление Кюи связывалось с рядом происшедших за последние годы серьезных изменений в жизни кружка.

По существу, прежнего сплоченного коллектива уже не было.

Вот уже несколько лет как Балакирев переживал страшный душевный кризис. Его силы были подорваны жестокой травлей со стороны высокопоставленных лиц и расстройством дел Бесплатной школы, которая из-за

отсутствия средств чуть было не прекратила свое существование. Тяжело отразилась на его состоянии также непрекращавшаяся материальная нужда, семейные несчастья, плохое здоровье. Одно время он был близок к самоубийству. Затем он ушел в себя, полностью отстранился от всяких музыкальных дел и стал решительно избегать встреч с прежними товарищами. Одно время он служил в Магазинном управлении Варшавской железной дороги. Под влиянием пережитого он стал глубоко религиозен... На премьере «Бориса Годунова» Балакирева, конечно, не было.

Трудно было свыкнуться с мыслью, что больше нет энергичного, горячего Балакирева, который еще совсем недавно, по меткому выражению Даргомыжского, «летел орлом» впереди всех. Мусоргскому, требовательному к себе и к людям, не знавшему вдобавок о многих обстоятельствах личной жизни Балакирева, такое «замерзание» казалось совершенно непостижимым. «Где же мужественность... и сознание дела и художественных целей, которые без борьбы никогда не достигаются?» — спрашивал он.

И ему представлялось, что с тех пор, как «разжалась железная рукавица Балакирева», вся Могучая кучка «выродилась в бездушных изменников», что товарищи один за другим складывают боевое оружие и ищут покоя. Основанием для таких резких и, конечно, несправедливых суждений служили некоторые новые особенности жизни и деятельности членов кружка.

К концу 60-х годов Мусоргский особенно близко сошелся с Римским-Корсаковым. Молодые люди стали охотно встречаться и беседовать о волновавших их творческих вопросах с глазу на глаз, без контроля «старших», т. е. Балакирева и Кюи. Они так сдружились, что даже поселились вместе, сняв меблированную комнату с роялем, и жили таким образом в течение года, предшествовавшего женитьбе Римского-Корсакова на Н. Н. Пургольд.

Это было время, когда Мусоргский работал над второй редакцией «Бориса», а Римский-Корсаков заканчивал свою оперу «Псковитянка», тоже на исторический сюжет. Дружеское общение благотворно отразилось на творческих успехах обоих композиторов. Но с тех пор многое изменилось.

Еще в период совместной жизни Римский-Корсаков неожиданно получил приглашение занять должность

профессора консерватории. Видимо, новый директор, Азанчевский, решил освежить руководство классами сочинения и оркестровки, которые при старом руководителе — Зарембе — совсем было захирели. Вступив на это ответственное поприще, Римский-Корсаков ощутил всю неполноту собственных теоретических знаний — ведь его, как и Мусоргского, Балакирев в свое время обучал, основываясь исключительно на чутье и практическом опыте. И молодой профессор усердно принялся за самообразование. На ближайшие несколько лет он даже вовсе отказался от сочинения, ограничив себя учебными заданиями — писанием фуг в классическом стиле и других упражнений.

Поступление Римского-Корсакова в консерваторию было, в общем, одобрительно встречено товарищами. Оно расценивалось как очередная победа молодой русской школы. Но увлечение сухими задачками и фугами испугало многих даже вне кружка. Оно внушило опасения, что Римский-Корсаков совсем засушит свое яркое и свежее дарование. Тогда еще трудно было предвидеть, что добровольное ограничение, несколько не повредит таланту композитора, а, наоборот, позволит ему окрепнуть и вскоре достичь больших успехов. Особенно огорчался и негодовал Мусоргский.

Его художественные взгляды отличались боевым, воинствующим характером и были направлены против устаревших понятий о музыке как об искусстве, далеком от жизни, уводящем в мир изысканных чувств и бесплотных фантазий. «Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солонá; смелая, искренняя речь к людям», — так определял он свою задачу в музыке. Он презирал художников, ставящих на первое место заботу о красивой форме. И, как и во всем, горячий, непримиримый, готовый на крайности, он не признавал никаких специальных занятий техникой сочинения, считая, что они уводят от главного. А тут вдруг — увлечение Римского-Корсакова чисто техническими задачами!

Повстречав его как-то на улице после длительной разлуки и узнав, что за последнее время им сочинено 16 фуг, одна другой сложнее, и ничего более, Мусоргский ужаснулся. «Когда же эти люди, — писал он Стасову под горячим впечатлением от встречи, — вместо *фуг*... в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют? или уж поздно?.. Не этого нужно современному *чело-*

веку от искусства, не в этом оправдание задачи художника!» Взаимопонимание между старыми друзьями было утрачено.

Оставался Бородин. Он был все тот же: милый, обаятельный, умный. Мусоргский искренне любил его могучий, сочный, цельный талант — словно живое воплощение богатырской силы народа. Сейчас Бородин работал над оперой, сюжет которой он заимствовал из «Слова о полку Игореве», и над новой симфонией. Но сочинение продвигалось медленно: он был очень занят в Медико-хирургической академии, с ним и встречаться приходилось очень редко.

Впрочем, даже когда удавалось свидеться, Мусоргский не находил у него сочувствия к своим тревогам о судьбах кружка. Бородин выслушивал его сетования с мягкой улыбкой. Он был неисправимый оптимист.

Для того, что происходило, у него было свое объяснение. Ему все казалось вполне закономерным. Он просто считал, что бывшие балакиревские птенцы выросли и вылетели вон из родного гнезда. Теперь они, естественно, разнятся друг от друга цветом оперения, в то время как прежде, когда они еще были в положении яиц под наседкой (под наседкой подразумевался Балакирев), все они были одинаковы. Пусть каждый развивается таким путем, какой ему подсказывает его внутреннее чутье. Верных путей в искусстве великое множество.

Бородин был, по существу, глубоко прав. У него был ясный ум ученого, естествоиспытателя. Он понимал неизбежность происшедшего и спокойно смотрел на вполне закономерный ход развития. Но пылкий, впечатлительный Мусоргский не мог стать на подобную объективную точку зрения. Спокойствие Бородина выводило его из себя. «О, если б Бородин озлиться мог!» — не раз восклицал он.

Так в самую ответственную минуту своей жизни, когда он впервые встретился лицом к лицу с широкой общественностью, Мусоргский уже не ощущал себя, как прежде, членом коллектива, с которым он привык вместе сражаться за общие идеи.

Жизнь принесла ему большое счастье — его «Борис» был не только поставлен, но и сердечно принят той публикой, мнение которой было ему дороже всего. Но одновременно жизнь обернулась к нему суровой стороной:

Ему пришлось испытать горечь разочарований и утрат. Что ж, он не отступит, будет бороться дальше.

Тем более, что рядом с ним еще есть большой, преданный друг — Владимир Васильевич Стасов. Мусоргский только в самое последнее время по-настоящему оценил широту его натуры, душевную теплоту и художественную чуткость. В самые трудные моменты борьбы за «Бориса» Стасов его неизменно поддерживал, вливал в него бодрость своей горячей, страстной верой в успех. «Никто жарче Вас не грел меня во всех отношениях; никто яснее не указывал мне путь-дороженьку», — писал Мусоргский Стасову в один из дней его рождения. Со Стасовым Мусоргский делился теперь самыми заветными своими мыслями об искусстве, и перед ним он дал клятву в верности своим лучшим, боевым идеалам: «Крест на себя наложил я, и с поднятою головой, бодро и весело пойду против *всяких* к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадой, его горем и страдой». Письмо заканчивалось словами: «Руки не прошу: Вы давно протянули ее, и давно я держу ее крепко, мою лучшую, дорогую опору».

ТРАГЕДИЯ И ВЕЛИЧИЕ ХУДОЖНИКА

Улеглось возбуждение, связанное с премьерой «Бориса», рецензией Кюи и шумом, поднятым вокруг оперы печатью. Вновь наступили будни. Опять изо дня в день хождение в Лесной департамент (он работал теперь по следственной части), изготовление «дел» по несколько тысяч листов каждое, «швыряние» под суд лесничих. А для себя — новые творческие планы, новые работы. Жизнь, казалось, вошла в прежнюю колею.

В прежнюю ли?..

Нет, Мусоргский чувствовал, что сам он теперь уже не тот. Кончилась молодость, началась зрелая пора. «Борисом» он как бы совершил разведку, прощупал жизнь. Теперь он знал: такого художника, как он, официальные законодатели музыкально-театральной жизни не признают никогда.

«Борис Годунов» некоторое время еще продолжал даваться на сцене. Но это приносило все меньше и меньше радости: дирекция безжалостно вымарывала из партитуры один кусок за другим. Говорили, что опера не понравилась царской фамилии. И вот уже стали давать ее без заключительной сцены под Кромами, выбросив ее как якобы не представляющую никакого драматического интереса и не связанную с развитием сюжета. Не помогло и горячее вмешательство Стасова, выступившего с протестом в газете. Впрочем, спектакли «Бориса Годунова» становились все более и более редкими. К концу 70-х годов они совсем прекратились. Приходилось мириться с положением композитора, не признанного официальными кругами. Для них он — художник-неудачник, выскочка, которому надо указать его место; он просто чиновник — коллежский асессор Мусоргский.

Удивительно, что в юности служба казалась совсем уж не такой обременительной, а теперь... Временами он чувствовал, что она вконец иссушает душу, не оставляет досуга и покоя, столь необходимых для творчества. Заниматься своим прямым делом приходилось преимущественно по ночам. И ночи становились самым наполненным временем суток. «История — моя ночная подруга», — говорил он, намекая на исторические разыскания, которые вел для своей новой оперы. В эти призрачные часы, когда все кругом спало, мысль становилась острее, и образы, рождаемые воображением, получали необычайную яркость. Но ночь приносила не только творческие радости.

О чем только не думалось в эти долгие часы безмолвия, в четырех стенах, наедине с самим собою! Поступки людей, человеческие отношения, события общественной жизни — все получало свою суровую оценку. И тяжелым гнетом ложилось на сердце пережитое.

Были когда-то близкие единомышленники-музыканты. Теперь их нет. «Одни повыбыли, другие, смотришь, перебиты», — с горечью повторял он про себя грибоедовские слова. Виделся он с ними теперь редко; когда встречался, держался замкнуто, а у них создавалось впечатление, что после постановки оперы он стал «надменным»; опять — в который раз! — его совершенно необоснованно подозревали в зазнайстве.

Ну, да бог с ними. У него ведь есть дорогие ему, любящие его люди: Стасов, Шестакова, Петровы. Правда,

это все «старшие», с ними он не чувствует себя как равный с равными.

Появлялись и новые друзья. Теперь он легче сближается с представителями других видов искусства, чем с музыкантами. Он считает, что люди, занимающиеся изобразительным искусством, литературой, более разносторонне развиты, что круг их интересов более широк, чем у музыкантов, которые (так ему, во всяком случае, кажется) любят говорить все больше о технике сочинения, а не о больших, волнующих все человечество вопросах. С восхищением относится он к Илье Ефимовичу Репину, с которым его познакомил Стасов, равно близкий как к музыкальным кругам, так и к живописцам и ваятелям. Одно время (это было еще до постановки «Бориса Годунова») Мусоргский сблизился с Виктором Александровичем Гартманом, талантливым архитектором, но тот скоропостижно скончался в 1873 году. Как протестовала в Мусоргском каждая струнка души против этой нелепой, бессмысленной смерти! «И зачем живут собаки, кошки и гибнут Гартманы?!?» — писал он в припадке бессильной злобы против неумолимости судьбы.

Теперь он повстречался с молодым поэтом графом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым и крепко привязался к нему. Дружба с ним означала целую новую полосу в жизни. И какой удивительной — восторженной и беспокойной — была эта дружба! Словно ею Мусоргский хотел вознаградить себя за понесенные утраты и разочарования, словно он стремился утолить какую-то неизбежную жажду тепла и ласки, застраховаться от страшной угрозы одиночества. Письма к Голенищеву-Кутузову бывали полны пламенных заверений в любви («ты мне люб, с тобою мне ладно»), он постоянно трепетал за своего Арсения, будто предчувствуя, что дружба эта недолговечна. Таланту друга он расточал безудержные похвалы — в своем увлечении он был искренне уверен, что «со времени Пушкина и Лермонтова не встречал того, что встретил в Кутузове», и ему мечталось, что любимая «тройка» Стасова (Репин — живописец, Антокольский — скульптор, Мусоргский — музыкант) расширится прибавлением к ним поэта, Голенищева-Кутузова, и превратится в «четверку».

Юный друг (он был на 9 лет моложе Мусоргского) отвечал взаимностью. Это был очень чуткий, тонкий собеседник. С ним можно было говорить на самые слож-

ные художественные и психологические темы. Начинающий поэт очень считался с мнением Мусоргского и находился под его влиянием. Он уверовал, что призвание художника — разделить с угнетенными «труд, и слезы, и борьбу»; под непосредственным впечатлением от оперы «Борис Годунов» он стал работать над исторической драмой «Смута» и даже давал рукопись на правку Мусоргскому. Но наибольшая творческая близость между обоими художниками проявилась в тех произведениях, которые они сочиняли совместно. Голенищев-Кутузов и Мусоргский являли в течение нескольких лет очень редкий пример тесного содружества поэта и музыканта. Лучшие из вокальных произведений Мусоргского 70-х годов были написаны на слова Голенищева-Кутузова.

Первым плодом совместного творчества был цикл из пяти вокальных пьес, которому решили дать название «Без солнца». Толчком к его созданию послужили стихи Кутузова, в которых, как представлялось Мусоргскому, удачно было схвачено все им пережитое. В первый и единственный раз решился Мусоргский на создание своеобразной лирической исповеди, где говорил от собственного имени о тяжелых переживаниях последних лет. Здесь были и его ночные раздумья, беседы наедине с самим собой о прожитом, и мысли о свете, где царствовала ложь и люди томились в пустом бездействии, лишенные живых чувств.

Но и отношения с Кутузовым принесли горькие разочарования. Через год-полтора после начала дружбы Арсений заявил, что собирается жениться. Для Мусоргского это явилось ударом. Он был убежденным противником женитьбы для художника, считая, что семейная жизнь может только помешать занятиям искусством. К тому же его мучило сознание, что отныне друг уже не будет безраздельно принадлежать ему, что опять он останется в одиночестве. А где-то, еще глубже, шевелилась и другая, невысказанная, самая страшная мысль: не во всем и не до конца понимал его Кутузов, влияние Мусоргского было все же не очень глубоким. Уже тогда в поэте нет-нет да и проявлялись черты барина, аристократа, поэта «чистой красоты», каким он стал впоследствии. Размолвка по поводу предполагаемой женитьбы заставила лишь острее почувствовать то, на что до этого Мусоргский из инстинктивного чувства самозащиты старался закрывать глаза.

После женитьбы Голенищева-Кутузова сношения с ним оставались внешне прежними, однако уже не давали удовлетворения и не избавляли от гложущего чувства одиночества.

Еще одного близкого человека потерял Мусоргский со смертью «дедушки русской сцены» — Осипа Афанасьевича Петрова. Горько рыдал он над его гробом, оплакивая в нем личного друга и последнего представителя великой глинкинской эпохи.

Под влиянием тяжелых переживаний возобновилась привычка Мусоргского, возникшая еще в годы пребывания в юнкерской школе: забвение от горьких дум он все чаще начинал искать в вине. Он изменился внешне: обрюзг, был уже не так безукоризненно одет, как когда-то. Пошли неприятности по службе; не раз он оставался без места, испытывал постоянную нужду в деньгах и однажды был даже изгнан из занимаемой квартиры за невнос платы. Здоровье его разрушалось. С тревогой и болью передавали друг другу Стасов, Шестакова и бывшие товарищи по балакиревскому кружку, что Мусоргский подолгу засиживается в трактире «Малоярославец» в компании не известных им и, как они выражались, темных личностей. Иногда он вообще подолгу исчезал из поля их зрения. В такие периоды Стасов, находившийся где-нибудь в обществе, нередко внезапно обрывал разговор и мысленно уносился к далекому другу: «Ах, что-то теперь с нашим бедным Мусорянином!» (этим ласковым именем Мусоргского обычно звали в кружке). Правда, суждения друзей были не во всем верны. В «Малоярославец» Мусоргского толкала отнюдь не только его пагубная страсть. Это заведение было местом сборищ многих людей из литературной и артистической среды. И «темные личности» оказывались в большинстве своем интересными, талантливыми собеседниками. Среди них были известные актеры Александринского театра И. Ф. Горбунов и П. В. Васильев, этнограф и литератор С. В. Максимов и др., все — превосходные знатоки народного творчества, к которому Мусоргский всегда питал живейший интерес. Сближался он и с представителями простой, необразованной части общества, с которыми в те времена не принято было водить знакомство человеку из интеллигентной среды. Но Мусоргский всегда уважал подлинно человеческое, под какой бы внешностью оно ни скрывалось, и не находил нужным

считаться с нормами поведения, выработанными так называемым «приличным» обществом, в лживости и лицемерии которого он давно убедился.

В эти годы Стасов предпринял шаг, которым он рассчитывал спасти одновременно двух дорогих ему людей. Он буквально умолил Балакирева возобновить встречи и музыкальные занятия с Мусоргским. Он надеялся таким путем отвлечь Мусоргского от его новых знакомых и одновременно вернуть к активной деятельности Балакирева, все еще находившегося в состоянии душевной подавленности и добровольного отчуждения от музыкальной жизни. Не без труда удалось ему уговорить Мусоргского прийти в назначенный час на квартиру к бывшему учителю и товарищу. И вот состоялась встреча этих когда-то столь близких друг другу людей.

С виду все прошло очень гладко, и на следующий день Балакирев даже сообщил Стасову, что был «приятно удивлен» Мусоргским как человеком. После того, что он себе заранее представлял, для него явилось неожиданностью, что у Мусоргского не обнаружилось «никакого самохвальства или чего-нибудь вроде самообожания». Мусоргский же терпеливо выслушал наставления Балакирева и даже согласился взяться за рукопись своего старого произведения «Ночь на Лысой горе», чтобы начать переделывать его согласно указаниям своего прежнего руководителя. Но... тем дело и ограничилось. Напрасно молил их Стасов продолжать встречаться, напрасно взывал он к прошлому, даже к памяти покойной Юлии Ивановны, пригревшей когда-то Балакирева в своем доме,— отношения между бывшими друзьями так более и не наладились. Мусоргский давно творчески перерос своего прежнего наставника, а тот этого не понимал.

Видя, что Мусоргский не проявляет желания продолжать начатые занятия, Балакирев пришел к заключению, что от этого человека ничего хорошего ждать в музыке больше нельзя. К счастью, он глубоко заблуждался.

Исключительно неблагоприятные жизненные условия, нравственные муки, разрушающееся здоровье — ничто не могло сломить творческого духа Мусоргского. Он признавался Стасову, что его неотступно преследует одна дума — «сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полей, правдой

звучащее слово скромного музыканта, но борца за первое дело в искусстве».

Чем яснее ощущал он враждебность официального петербургского мира, тем упорнее держался своих творческих принципов. «Только не лги, говори правду», — твердил он себе. То, что наблюдал Мусоргский в общественной жизни, побуждало его более глубоко сознавать свою ответственность как художника.

По-прежнему царят в мире произвол и насилие. По-прежнему стонет народ под пятой своих угнетателей. Но, кажется, теперь воздух отравлен еще чем-то таким, чего не было раньше. Это — бешеная погоня за деньгами. Она внесла в жизнь какую-то судорожность, жестокость, вытравив последние остатки былого российского благодушия. «Не знаю, что хуже обезображивает, гашиш, опий, водка или алчность к денежной наживе», — размышлял Мусоргский. Не раз в письмах к друзьям из-под его пера вырывались гневные тирады в адрес заполнившего Петербург нового типа людей — капиталистов, биржевиков, этих «разгаданных сфинксов XIX века», как назвал их композитор.

Он ощущал глубокое потрясение привычных устоев, но не понимал, что после крестьянской реформы наступила новая фаза в жизни общества, что стремительное наращивание капитала — не случайность, а проявление неотвратимого процесса общественного развития. Ему казалось, что на мир надвинулось какое-то страшное, стихийное, слепое зло, вызвав повальную порчу нравов. Кругом все опутано ложью. Законы создает «невероятно чистая» публика — она брезгливо отворачивается от мужицких лохмотьев, ханжески и лицемерно осуждает все, что не подходит под общепринятую мерку. Но сама она умеет только покупать и продавать. Подлинная духовная чистота ей неведома. А ведь людям нужна правда, только не трескучая, а настоящая.

Несмотря на ужасающие условия, Мусоргский переживал в эти годы подлинный творческий взлет. Из-за внешних причин сочинять становилось все труднее, работа продвигалась медленно, иногда наступали длительные перерывы. Многие из того, что было задумано композитором, так и осталось незавершенным или совсем не осуществленным. Но то, что было создано в эти годы, доказывает, что Мусоргский достиг новой вершины творчества.

В письмах к близким людям, и особенно к Стасову, он нередко повторял теперь свои излюбленные слова: «Вперед, к новым берегам!». Этому девизу, как нельзя более ярко отражавшему сущность его страстной, активной, постоянно рвущейся вперед натуры, композитор остался верен до конца дней.

Первым произведением, появившимся вслед за «Борисом Годуновым», в год первой постановки его, была сюита «Картинки с выставки». Когда после смерти Гартмана Стасов устроил в Петербурге выставку его работ, Мусоргский, вдохновившись ею, написал сюиту и посвятил ее памяти умершего друга.

Это — самое крупное и одновременно самое значительное из всех произведений для рояля, сочиненных Мусоргским. Свое изумительное искусство рисовать в звуках реальные жизненные сценки, воссоздавать облик живых людей композитор перенес на этот раз в область фортепианной музыки, открыв совершенно новые красочные и выразительные возможности инструмента.

Он очень вольно подошел к истолкованию отдельных произведений Гартмана. Взяв за основу отдельного номера сюиты сюжет того или иного рисунка, эскиза или макета, он предоставлял затем полную свободу своей фантазии. Так выросла целая серия музыкальных зарисовок. Сюда вошли картинки быта и природы, портреты, комические и даже сказочные сценки. Впервые разнообразные стороны жизни получили такое широкое и красочное воплощение в русской фортепианной музыке.

Объединено все это проведениями ведущей темы, которая открывает сюиту, появляется затем в ряде связей между «картинками» и вводит наконец в финал. По словам композитора, он изобразил этой темой самого себя прохаживающимся по выставке работ Гартмана (отсюда и название «Прогулка», присвоенное вступлению и связующим эпизодам). Но вместе с тем Мусоргский придавал теме обобщенный характер. В ней даже можно уловить отголоски эпических и величальных народных песен, а рояль временами удачно передает звучание хора. Это, по существу, не столько автопортрет, сколько воплощение русского народного духа. Повторяясь на протяжении сюиты, тема «Прогулки» постоянно меняет свой облик. Она звучит то спокойно, то напряженно, то светло, то скорбно, в зависимости от того, с какими

образами она сопоставляется. Но величавый и народный характер в ней неизменно сохраняется.

В целом же сюита представляет пеструю вереницу картинок. При всем разнообразии, каждая из них, однако, отмечена характерным для Мусоргского восприятием жизни.

Вот эпизод под названием «Гном». Причудливые изломы мелодии, судорожный ритм передают ужимки этого смешного, уродливого человечка. Но нет-нет да и прорываются интонации жалобы, стона; они заставляют нас тепло и сочувственно отнестись к затаенному горю этого обездоленного существа.— Глубоко поэтична картинка «Старый замок». Воображению рисуется средневековый замок и поющий перед ним странствующий рыцарь-трубадур. Льется проникновенная печальная мелодия — одна из лучших инструментальных тем Мусоргского. Она повествует о давно прошедшем, невозвратном.— Но вот раздается веселый гомон: это детишки веселятся в одном из парков Парижа («Тюильри»).— Эпизод «Быдло» вызывает представление о сельской природе. Слышны приближающийся скрип повозки, выкрики крестьянина, понукающего волов. Вот он затянул заунывную песенку. Она сродни его невеселым думам. И уже удаляется повозка, и песня затихает вдали.— За этим следует полуфантастическое, полупуточное легкое, грациозное скерцо «Балет невылупившихся птенцов» (он навеян эскизами балетных костюмов).— Но что это? Как будто возникает диалог. Мусоргский перенес в инструментальную область свое искусство правдивой передачи человеческой речи. Беседуют двое. Один из них говорит властно, важно, держится неприступно. Другой лебезит, упрасивает, молит. Это — сценка «Два еврея, богатый и бедный». Все строже и неумолимее становятся интонации богатого, все жалобнее и горестнее речь второго. В самом конце противопоставлены две короткие фразы: возглас отчаяния бедняка и грозный окрик богача.— Затем следует самый веселый и жизнерадостный из номеров сюиты — «Лимож. Рынок»¹. Слышна неумолчная болтовня кумушек, передающих друг другу городские сплетни.— Внезапно веселый говор обрывается. Краски сгущаются. Ряд застывших в неподвижности аккордов вызывает представ-

¹ Лимож — город во Франции.

ление об образах мрачного подземелья, смерти, тлена. Лишь временами оцепенение прерывают горестные возгласы. Это картинка — «Катакомбы. Римская гробница». Здесь Мусоргский обрисовал состояние человека, тщетно силящегося проникнуть в зловещую тайну смерти. Сказалось еще не остывшее острое чувство боли, вызванное в душе композитора смертью Гартмана. — Непосредственным продолжением «Катакомб» является эпизод «С мертвыми на мертвом языке». Печаль об умершем выражена здесь еще сильнее. Грустно и проникновенно звучит в высоком регистре тема «Прогулки». Затем неоднократно возникают интонации скорбного вопроса. — Тяжкие раздумья сменяются контрастной картинкой в народно-фантастическом духе. Это — «Избушка на курьих ножках». В образе сказочной Бабы-Яги страшное, зловещее начало причудливо слилось с юмором. В музыке чувствуются мощь, размах. Появление народно-плясовых ритмов становится, как и в сцене под Кромами из «Бориса Годунова», выражением разгулявшейся силы. А в финале сюиты, названном «Богатырские ворота», уже открыто и прямо воспевается могучая сила народа. Создается яркая, живописная картина. Гудят колокола. С пением проходят странники, пришедшие из дальних краев в стольный град Киев. Постепенно все нарастает ощущение праздничности. Звучность рояля приобретает почти оркестровую красочность и грандиозность. Заключение полно яркого, мужественного жизнеутверждения. Здесь Мусоргский перекликается с Глинкой, особенно — с могучим гимном «Славься» из «Ивана Сусанина».

Как ни значительна сюита «Картинки с выставки», основным для Мусоргского по-прежнему оставалось вокальное творчество. Главным же делом этих лет была работа над новой оперой.

Последняя из картин «Бориса Годунова» была завершена 23 июня 1872 года. А еще накануне — 22 июня — Мусоргский писал Стасову о новом оперном замысле. Так велик был творческий подъем этих дней, что не давал композитору передышки.

Мусоргский думал о дальнейшем развитии принципов многоплановой пушкинской драматургии. В его воображении рисовалась опера, содержание которой охватывало бы жизнь целого государства, со множеством картин и эпизодов, рисующих то, что происходит в одно и то же

время на разных ступенях общественной лестницы. Как и в «Борисе», действие должно было быть связано с одной из самых бурных эпох русской истории, когда внутренние противоречия обострены, а страсти накалены до предела. В такие эпохи проверяются человеческие характеры и отношения между различными силами внутри государства.

Замышлявшееся произведение представлялось Мусоргскому не оперой в обычном понимании. Здесь не было бы одного главного действующего лица, одной сюжетной интриги; здесь должны были скрещиваться различные судьбы и множество сюжетных линий, как в драматических хрониках, в которых великий Шекспир запечатлел куски из родной английской истории. Только Мусоргский хотел, чтобы главная роль непременно принадлежала народу. И будущее произведение он уже мысленно определял как «народную музыкальную драму». Он решил остановиться на переломной для истории России эпохе конца XVII века, когда страна стояла на пороге петровских реформ, круто изменивших всю ее внутреннюю жизнь.

Еще двумя годами раньше Никольский дал ему прочесть книгу под названием «История Выговской старообрядческой пустыни». Здесь шла речь о раскольниках (или старообрядцах) конца XVII — начала XVIII века. Они цепко держались за старую веру, связанную со всеми уходящими в прошлое порядками, не хотели подчиняться новой церкви, которую поддерживало государство. Их преследовали, а они укрывались в потаенных лесных скитах, выдерживали осаду войск за стенами древних монастырей и предпочитали сгорать на кострах, но не сдаваться на милость победителя.

Мусоргский читал — и поражался силе духа этих простых русских людей. Пусть страдали они за ложную и никому не нужную идею. Подобно русскому художнику Василию Сурикову, который примерно десятилетием позже стал писать свою знаменитую «Боярыню Морозову», Мусоргский восхищался стойкостью раскольников, оказывавших отпор грубой силе и отстаивавших свое человеческое достоинство.

Впрочем, среди многих передовых русских мыслителей XIX века был распространен взгляд на раскол как на одно из проявлений народного протеста против насильственной власти вообще и самодержавия в частно-

сти. Делались даже попытки использовать современных старообрядцев для революционной борьбы. Конечно, эти попытки оказывались безуспешными: сектантство было реакционной силой. В целом отрицательную роль сыграл раскол и в XVII веке, ведь он активно противодействовал тогда прогрессивным нововведениям. Но определенные основания для того, чтобы рассматривать это движение как одну из форм противоправительственного народного протеста все же имелись: в XVII веке к расколу примыкали беглые крепостные, разорившиеся горожане, низшее духовенство, словом, все те, кто больше всего страдал от гнета крепнущего самодержавия, бояр и помещиков. Как это нередко бывало в отдаленном прошлом, религиозное учение служило внешней оболочкой для слабого и распыленного освободительного движения народа, хотя сами участники движения этого, быть может, и не сознавали.

Композитор все это скорее инстинктивно чувствовал, чем твердо знал на основании научных данных. В то время еще не существовало такой исторической школы, которая могла бы дать подлинно научное объяснение общественным явлениям прошлого.

Мусоргский понимал отвратительную сущность всего того, что вынуждено было отступить перед петровскими реформами. Ему были глубоко противны алчность бояр, готовых ради личной корысти разодрать в клочья всю страну, темнота, невежество, суеверия, боязнь европейских форм жизни. Размышляя над будущей оперой, он не собирался жалеть красок при показе звериного лика старого мира. В то же время, рассматривая петровские реформы с точки зрения того, что они дали народу, он не мог не видеть их ограниченности. В результате реформ государство крепло, развивалось, владения его ширились, богатства множились, просвещение распространялось. Но все это выросло из пота и крови народных, а сам народ по-прежнему оставался голодным, нищим, темным и бесправным, обреченным на жестокие страдания. Ни старые, ни новые порядки не могли принести народу счастья и свободы. Вот отчего история родной страны представлялась Мусоргскому в сгущенно-трагических тонах. Живи он немногим позже, в пору окрепшего рабочего освободительного движения, он, возможно, понял бы, где источник силы, способной привести народ к свободе. Но в те времена он видел в исто-

рии и в окружающей действительности только бесплодную, жестоко подавляемую, неорганизованную борьбу крестьянства... Ему по-прежнему оставалось только выражать свою скорбь по поводу тяжелой участи народной и — воспевать моральную красоту народа-страдальца.

Моральная красота народа.. Это было самое светлое, что видел теперь Мусоргский в жизни. И он горел желанием воспеть ее, противопоставить испорченности и корыстолюбию верхов.

Так через историческую тему вновь должны были получить выражение его мысли о современном обществе.

Литературного произведения, которое могло бы послужить основой для либретто столь широко задуманной оперы, не находилось, и Мусоргский решил сам сочинить сюжет. Основанием должны были служить исследования ученых-историков да документальный материал в виде воспоминаний и рассказов участников минувших событий.

Свою народную музыкальную драму он решил назвать «Хованщиной». Постепенно вырисовывались следующие важнейшие сюжетные линии.

Представители древнего боярского рода Хованские ожесточенно сопротивляются введению новых порядков, лишаящих их прежних привилегий. Начальник стрелецкого войска Иван Хованский, жадный, жестокий, тупой и самодовольный крепостник-самодур, ловко играет на бунтарских настроениях стрельцов, используя их в своих корыстных целях. Однако, напуганный крепнущей силой Петра, он отворачивается от преданного ему войска, отдавая его на расправу новой власти (опять возникала здесь тема обмана народа!). Другой представитель уходящего мира — князь Голицын. На словах он — приверженец нового. Любит пощеголять своей образованностью, свободомыслием. На деле же труслив, суеверен.

Хованский и Голицын — политические противники. Но заговор против Петра сближает их, и они заключают временный союз. Однако все их попытки удержать власть оказываются тщетными. Заговор раскрыт, и обоих постигает жестокая кара: Хованский падает от руки подосланного убийцы, Голицын отправлен в ссылку.

Увлекательная же это была задача — воссоздавать

характеры людей, живших в ту бурную, сложную эпоху! Мусоргский не стремился соблюдать абсолютную точность фактов (он, например, соединил вместе два различных стрелецких бунта, изменил некоторые подробности убийства Хованского и т. д.). Но дороже всего ему была правда человеческих характеров. Как Пушкин в «Борисе Годунове» воссоздал во всей подлинности людей минувшей эпохи, показывая «их умы, их предрассудки», так и Мусоргский стремился теперь воскресить с помощью литературных документов прошлого облик живых людей во всей неповторимости, с их страстями, пороками и образом мыслей.

Одним из участников заговора он сделал монаха Досифея, предводителя раскольников. Он даже нарисовал в своем воображении биографию этого человека: в прошлом князь, из рода Мышецких, он покинул мир из протеста к царящим там произволу и несправедливости, пожелав слиться с простым народом. Поначалу Мусоргский хотел придать Досифею черты поразившей его исторической личности — фанатика старой веры протопопа Аввакума, с неслыханным мужеством и достоинством переносившего тяготы изгнания и заточения. Впоследствии в Досифее на первый план выступили иные черты — глубокая человечность, мудрость и (тут сказался весь Мусоргский!) вечная скорбь о печальной участи родной страны.

Галерея действующих лиц пополнилась и другими интересными персонажами. Среди них оказался, например, юркий подьячий — стяжатель и пройдоха, ловко извлекающий для себя выгоду из народного горя, умеющий, по собственным словам, при любых обстоятельствах «свой прибыток справить». Может быть, создавая этот образ, Мусоргский думал заклеить куда более крупных и опасных стяжателей — современных ему капиталистов.

Народ Мусоргский решил показать на этот раз по-новому. Он представил его не общей массой, а различными группами: стрельцами, раскольниками, «пришлым людом» (очевидно, подразумевались крестьяне и посадские). В характеристике стрельцов и пришлого люда явственно проглядывают черты, близкие народу из «Бориса Годунова»: удаль, бунтарство вместе с известной наивностью. Раскольники же должны были стать воплощением ведущей черты народа — силы и душевной стойкости.

Народ в «Хованщине» дан в иных обстоятельствах, нежели в «Борисе»: там шло непрерывное нарастание на-

родного гнева, приведшее к открытому мятежу. Здесь действие начинается после восстания. Бунт подавляется (одна из самых впечатляющих хоровых сцен в опере — стрелецкая казнь, предвосхищающая по теме известную картину Сурикова «Утро стрелецкой казни»). Но нравственно народ остается непобежденным. Это и должно было найти свое выражение в заключительной сцене саможжения раскольников в лесном скиту.

На этот раз очень значительное место было отведено и женскому образу. Это — Марфа, раскольница, ближайшая сподвижница Досифея. К тому же она — любящая женщина. Единственный раз на протяжении всего своего творчества (если не считать отдельных мелких вещей) воспел Мусоргский в «Хованщине» чувство любви. Но оно не похоже на любовь обычных оперных героинь. Марфа — характер волевой, суровый и непреклонный. Счастье ее позади: возлюбленный, сын стрелецкого начальника Андрей Хованский, человек безвольный и ветреный, покинул ее. Она глубоко страдает, и мечта о воссоединении с ним сливается у нее с мыслью о смерти на костре, к которой готовят себя раскольники. В час, когда петровские войска окружают последнее убежище раскольников, Марфа, со свечой в руках, ведет Андрея на костер, прощается с ним, вспоминая их былую любовь, и испытывает великую радость от сознания, что смерть вновь соединит их. Так в опере слетаются воедино повествование о великих потрясениях, всколыхнувших русскую землю, и личная драма Марфы.

Этот женский образ был очень дорог Мусоргскому. С ним композитор связывал идею о праве человека не большое земное чувство любви, если только оно искренне, бескорыстно.

«Хованщина» стала новой, высшей ступенью в развитии музыкального языка Мусоргского.

По-прежнему считал он речь главным средством выражения чувств и характеров человеческих. Но в понятие музыкальной речи он вкладывал теперь смысл более широкий и глубокий, чем когда-то: сюда входили и речитатив, и песенная мелодия, посредством которой только и можно выразить самые глубокие, самые значительные чувства. Мусоргский и теперь не хотел сбиваться на внешне приятные, но пустые, ничего не выражающие мелодии. Он стремился создать мелодию такую же гибкую и выразительную, как сама речь, и речь, которая под влиянием

страстного чувства превращалась бы в мелодию. Красота душевная должна была найти свое выражение в красоте музыкальной.

Новый тип песенного языка представлен уже в оркестровом вступлении к опере, которому Мусоргский дал название «Рассвет на Москве-реке».

Над Красной площадью брезжит рассвет. Из сумрака постепенно встают очертания Кремлевских башен. Перекликаются петухи. Слышен зовущий к заутрене колокольный звон. Вот главы церквей позолотились первыми лучами восходящего солнца. В музыке воцарилась светлая, сверкающая тональность. Утро вступает в свои права.

«Рассвет на Москве-реке» — замечательный образец красочной звукописи, программного симфонизма Мусоргского. Но это не простой пейзаж. Из тонкой паутины скрипичных фигураций, как бы воссоздающих ощущение прозрачного утреннего воздуха, вырастает широкая песенная тема необычайного благородства и чистоты. Она льется нескончаемым потоком, рождая все новые и новые попевки. Спокойная, величавая и задушевная, она как бы вобрала в себя необъятность русских просторов и привольную гладь русских рек. Вместе с тем в ней звучит взволнованное чувство, пробуждающееся в душе человека при мысли о родной стране. Так живописность переплетается в музыке с выражением лирических переживаний. Через картину утра в старой Москве Мусоргский создает гораздо более широкий, обобщенный образ — Руси и русского народа.

Столь же насыщена песенностью и партия Марфы. Ее речь льется свободно и естественно, гибко следуя за содержанием слов. Но трудно назвать эту партию речитативной в обычном смысле — столько в ней плавности, мелодической округленности и близости к народно-песенным оборотам. Для лирического же раздумья Мусоргский использовал и свободно развил тему народной песни «Исходила младешенька».

Интересно, что в сцене, где Марфа ведет на костер Андрея Хованского, в ее партии звучит одна из попевок оркестрового вступления. Так устанавливается связь между обобщенным образом Родины, народа и образом Марфы — прекрасной, цельной русской женщины. Задушевная песенность оказывается воплощением красоты народа и красоты человека, того, что неизменно оставалось для Мусоргского самым ценным и дорогим на свете.

Плавностью, величавостью и сосредоточенностью отличается и речь Досифея. И в его партии много проникновенных мелодий. Яркой песенностью отмечены все народные сцены. Но в «Хованщине» имеются портреты и совсем иного рода.

Вот подьячий. Оркестровая тема рисует его не то прихрамывающую, не то подпрыгивающую походку, суетливые жесты. Так и видишь перед собой этого маленького, юркого человечка, постоянно занятого высматриванием наживы. А речь его звучит елейно. Подьячий прячет свое истинное лицо за притворным смирением. В его партии нередко появляются отголоски церковных напевов.

Ярка и незабываема характеристика Ивана Хованского. Еще задолго до его первого появления (действие происходит на Красной площади) о его приближении возвещают трубы за сценой. Раздаются звуки величального хора. Хованский любит славу, требует, чтобы всюду, где бы он ни появился, его величал народ. И вот он въезжает на сцену верхом, окруженный пышной свитой. «Батя» собирается произнести речь. Все стихает в ожидании. И тогда у оркестра возникает тема Хованского. Она полна важности и напыщенности. Тема близка к песне стрельцов, которая прозвучала в одном из предыдущих эпизодов (ведь Хованский — их предводитель). Но в устах стрельцов это была именно песня — лихая и удалая. Тема же Хованского — скорее пародия на нее. Она звучит тупо и угловато. То и дело мелодия «натывается» на один и тот же, назойливо повторяемый звук. Речь Хованского целиком речитативна. Здесь нет и тени песенности. Метко схвачена стариковская привычка — добавлять говорком к каждой фразе одни и те же слова («Спаси бог»). Противоречие между пышным великолепием, которым окружает себя Хованский, и мелкостью его собственной природы резко выступает наружу.

Так, принципиально различными путями, шел Мусоргский к воплощению в музыке образов людей, представляющих враждебные, непримиримые лагеря. Одних — простых, чистых помыслами людей из народа он характеризовал проникновенной песенной мелодией; для обрисовки других — жестоких, алчных и корыстолюбивых угнетателей — он прибегал к остро сатирическим средствам.

Параллельно с «Хованщиной» Мусоргский работал еще над одной оперой. Это была «Сорочинская ярмарка» по Гоголю. Если «Хованщина» отразила мрачные стороны рус-

ской действительности и в ней нашли выражение скорбные мысли Мусоргского о судьбе своего народа, то «Сорочинская ярмарка» свидетельствует о неиссякаемой, несмотря ни на какие страдания, любви Мусоргского к жизни, о его влечении к простой человеческой радости. Она полна юмора, света и задушевной, приветливой ласки.

Второй раз в своей жизни обратился Мусоргский к Гоголю. Но как изменилось его отношение к тексту оригинала по сравнению с временем создания «Женитьбы»! Насколько глубже стало его отношение к сюжету и изображаемым человеческим характерам!

Задумав сочинить комическую оперу, Мусоргский не увлекся внешним, поверхностным комикованием. Ему важно было и здесь создать прежде всего жизненноправдивые характеры. При необходимости он умел быть злым, беспощадным сатириком, но к скромным, бесхитростным героям «Сорочинской ярмарки», простым людям из народа он отнесся с большим душевным теплом. С мягким юмором обрисовал он добродушного, но недалекого Черевика и его предприимчивую супругу Хиврю. «В том-то гоголевский юмор и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правде», — писал он Голенищеву-Кутузову. Разве только в партии возлюбленного Хиври, незадачливого попovichа, Мусоргский допустил шарж и пародию, пронизав его отнюдь не «божественные» речи во время свидания с Хиврей интонациями православных песнопений. Что же касается молодой пары — Параси и парубка, то ее музыка проникнута искренним лиризмом.

Мусоргский не был бы самим собой, если бы не ввел в оперу развернутые народно-массовые сцены. Конечно, в данном случае массе отведена не столь значительная, активная роль, как в «Борисе» или «Хованщине»; но уже одна только сцена ярмарки с ее разноголосым шумом, бойкими выкриками торговцев и веселой суетой покупателей сразу заставляет почувствовать руку мастера, двумя-тремя яркими штрихами воссоздающего жизненную сценку во всей ее естественности и колоритности.

На музыке «Сорочинской ярмарки» как бы лежит отблеск горячего южного солнца. Оркестровое вступление называется «Жаркий день в Малороссии». Здесь нет изобразительных штрихов, как во вступлении к «Хованщине», но тонко передано ощущение знойной атмосферы. Как видно, к этому времени особенно обострилось у Мусоргского

чувство природы, которая ранее никогда не получала в его музыке столь яркого воплощения, как в произведениях 70-х годов.

Вся музыка «Сорочинской ярмарки» соткана из мелодий украинских песен. Мусоргский, такой требовательный к правде интонаций, видимо, чувствовал себя по отношению к украинской речи менее уверенным, чем обычно. Может быть поэтому он и стремился держаться ближе к подлинным народным мелодиям, чтобы как-нибудь не погрешить против национального характера. Но, тщательно собирая и записывая украинские песни от знакомых, разыскивая их в сборниках, он затем очень вольно их перерабатывал. Любопытно, что в некоторых речитативах, например, в сцене ссоры Хиври с Черевиком, можно обнаружить очень тонкое сцепление и взаимопроникновение измененных оборотов из нескольких песен. Народно-песенная основа придала музыке оперы необычайно поэтичный и мягкий колорит.

Пока шло одновременное и не очень быстрое сочинение «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки», у Мусоргского появлялись и другие замыслы.

Стасов, бывший постоянным советчиком при сочинении «Хованщины», подал однажды мысль сочинить цикл вокальных пьес, объединенных общим сюжетом: смерть является к представителям разных сословий и возрастов.

За воплощение этой идеи принялись совместно Мусоргский и Голенищев-Кутузов. Из большого количества первоначально намечавшихся сцен осуществлены были четыре. Они составили цикл, получивший название «Песни и пляски Смерти».

Всю свою любовь к людям, всю силу своего протеста против человеческого горя и страданий вложил Мусоргский в музыку этого цикла. Произведение получило подлинно трагическое звучание.

Полуфантастический образ Смерти стал у Мусоргского воплощением зла на земле, всего того, что мешает человеческому счастью. Смерть является к людям под различными масками, привлекая их к себе обманом и глумясь над ними. Новое выражение получила здесь свойственная композитору трагическая ирония. В «Колыбельной» Смерть приходит якобы для того, чтобы убаюкать, успокоить больного дитя, — и вырывает его из рук матери. В «Серенаде» она является под видом рыцаря у окна мечтающей о счас-

тье молодой девушки и душит ее в своих объятиях. В «Трепаке» она пляшет в глухом заснеженном лесу лихую пляску с заблудившимся крестьянином, дразнит его песней о лете, богатом урожае и — хоронит под снежным покровом. В «Полководце» она празднует свою победу над павшими в бою воинами и торжественно шествует по усеянной мертвецами земле.

Пьесы нового цикла — уже не «картинки», не отдельные зарисовки, как это было в более ранних вокальных произведениях композитора. Это — целые драматические сцены с напряженным развитием, с яркой обрисовкой места действия. В драматической схватке человека со смертью как будто участвует сама природа. Настороженная ночная тишина в «Колыбельной», манящие шорохи весенней ночи в «Серенаде» играют важную роль в развитии психологического содержания. «Трепак» и «Полководец» воспринимаются как большие полотна, писанные крупной кистью. В одном из них основой музыкального действия становится картина постепенно разыгрывающейся и вновь утихающей снежной бури, во втором — грозная картина сражения.

«Колыбельная» и «Серенада» носят более интимный, камерный характер. Их содержание связано с событиями из личной жизни отдельных людей. Но «Трепак» и «Полководец» обладают широким социальным смыслом. В «Трепаке» вырисовывается жизненно-правдивый образ старого замученного крестьянина и трагедия всей его жизни. «Долгие тяжкие годы томительной работы, холода и голода, мозолей на руках, несчастья в избе с семейством, и потом — бедное тело, спрятанное под горами снега, среди вьюги и ветра...», — так определил Стасов смысл этого произведения.

В «Полководце» прозвучала тема, совершенно новая для музыкального искусства того времени: тема протеста против войны и бессмысленного истребления человеческих жизней. Гибель ни в чем не повинных людей, кровопролития стали еще одним поводом для мучительных переживаний Мусоргского. И со всей силой и страстностью, на которые он был способен, он выразил в заключительном номере своего цикла гнев, боль и возмущение по поводу совершающегося в мире зла. Он вложил эти чувства в могучую мелодию переработанной им польской революционной песни «С дымом пожаров», подчеркнув тем самым свободолобивую идею своего произведения.

Против войн как страшного бича человечества направлена и баллада «Забытый», также сочиненная Мусоргским на слова Голенищева-Кутузова.

В 1874 году передовая общественность была взволнована следующим событием: в результате жестокой травли со стороны правительственных кругов известный русский художник Василий Васильевич Верещагин снял с выставки в Петербурге, а затем уничтожил три замечательных своих полотна, в том числе и картину под названием «Забытый». Дело было в том, что Верещагин выступил с гневным обличением войн. Картина «Забытый» изображала лежащего на опустевшем поле брани русского солдата и стаю круживших над ним воронов. Правдивый рассказ о страданиях, причиненных войной народу, вызвал дикое озлобление правительства.

Уничтоженная картина вдохновила Мусоргского и Голенищева-Кутузова на сочинение баллады. Поэт и композитор раздвинули рамки сюжета. образу убитого солдата они противопоставили образ его молодой жены, баюкающей сына и поющей о скором возвращении отца, которому уже не суждено более увидеть родные края. Суров и гневен тон баллады. Драматизм ее обостряется сопоставлением двух предельно контрастных картин: поля боя, о котором повествуется в ритме скорбного марша, и сцены в родном селении, обрисованной ласковой мелодией колыбельной песни...

Работая над «Хованщиной», «Сорочинской ярмаркой» и песнями, Мусоргский одновременно уже мечтал о дальнейшем. Он замышлял третью народную музыкальную драму — о Пугачевском восстании, которая вместе с «Борисом Годуновым» и «Хованщиной» составила бы своеобразную трилогию на темы из русской истории.

Но этой мечте не дано было осуществиться, как не пришлось Мусоргскому закончить «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку».

Последние годы его жизни не богаты событиями. Мусоргский больше не служил. Группа людей, сложившись, выплачивала ему нечто вроде небольшой пенсии. Он должен был получать ее вплоть до окончания опер.

Он много выступал как пианист-аккомпаниатор. Певцы очень ценили его превосходное исполнительское мастерство, легкость чтения с листа, артистичность и постоянно приглашали его для участия в концертах, чаще всего благотворительных. Особенно много выступал он с Дарьей

Михайловной Леоновой, когда-то выдающейся артисткой императорской сцены, ученицей Глинки, занимавшейся теперь концертной деятельностью. Леонова организовала у себя на дому нечто вроде курсов пения, и Мусоргский помогал ей в ее педагогической работе.

В 1879 году он выехал с Леоновой в концертную поездку по Украине и Крыму. Аккомпанируя певице, он выступал и как солист, исполняя на рояле оркестровые отрывки из своих опер и фортепианные пьесы, сочиненные тут же, под впечатлением поездки. Это путешествие, связанное с артистическим успехом и давшее возможность познакомиться с южной природой и новым бытом, было последней встряской, последним светлым событием в жизни Мусоргского.

В феврале 1881 года, на квартире у Леоновой, его постиг первый удар. За ним последовали другие. Ухаживать за больным было некому. Его устроили в Николаевский военный госпиталь под видом денщика. Там протекли его последние дни, в течение которых Репин писал с него свой знаменитый портрет. 16 марта 1881 года Мусоргского не стало. Ему едва исполнилось 42 года.

В свое время Герцен писал о трагической участи, неизменно постигавшей при царизме лучших представителей русской литературы: «Погибают даже те, которых пощадило правительство,— едва успев расцвести, они спешат расстаться с жизнью».

Такая же участь постигла и музыканта Мусоргского — великого правдолюбца и человеколюбца. Он безвременно погиб, не успев выполнить всего, к чему стремился.

Мировая слава пришла к нему посмертно. Вскоре после его кончины Римский-Корсаков взял на себя великий труд завершения «Хованщины» и приведения в порядок всех оставшихся рукописей покойного. В редакции Римского-Корсакова «Хованщина» впервые и была поставлена. В той же редакции обошли весь мир и другие произведения Мусоргского. Они не только содействовали славе родного музыкального искусства, но оказывали немалое влияние на творчество западноевропейских композиторов. Особенно глубокий интерес вызвало творчество Мусоргского во Франции. Клод Дебюсси принадлежал к числу ревностных поклонников русского композитора. Под влиянием знакомства с произведениями Мусоргского его музыкаль-

ный язык обогатился новыми яркими чертами. Влияние Мусоргского сказалося на творчестве чешского композитора Леоша Яначека и многих других. Оперы Мусоргского, поставленные за границей, неизменно потрясали сердца слушателей, особенно когда в ролях Годунова и Досифея выступал гениальный Шаляпин.

Новую жизнь обрело наследие Мусоргского в нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции. Впервые широчайшие народные массы, к которым так стремился душой композитор, получили доступ к величайшим сокровищам искусства. Впервые в истории — это было в Ленинграде, в 1928 году, на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова — прозвучала полностью, без сокращений и в оригинальной авторской редакции опера «Борис Годунов». Были восстановлены все ранее не допущенные цензурой к исполнению сцены и фрагменты. Партитура была очищена от правки, внесенной в свое время заботливой рукой Римского-Корсакова, стремившегося сгладить некоторые, казавшиеся в то время чересчур смелыми и необычными, обороты и созвучия.

Наследие Мусоргского постоянно оказывает огромное влияние на творчество советских композиторов. Оно сказалося на сочинениях Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева. Глубокий и чуткий знаток музыки Мусоргского, Д. Д. Шостакович создал новые оркестровые редакции «Бориса Годунова» и «Хованщины».

Имя Мусоргского бессмертно. Советский народ свято чтит этого великого музыканта и человека.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. П. МУСОРГСКОГО

ОПЕРЫ

- «Саламбо» (по роману Г. Флобера), 1866
- «Женитьба» (на текст комедии Н. В. Гоголя), 1868
- «Борис Годунов» (по трагедии А. С. Пушкина), 1869; 2-я ред. 1872
- «Хованщина» (либр. М. П. Мусоргского), 1880
- «Сорочинская ярмарка» (по повести Н. В. Гоголя), 1880

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

- «Скерцо», 1858
- «Интермеццо», 1867
- «Ночь на Лысой горе», 1867
- «Взятие Карса», 1880

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- «Картинки с выставки», 1874

ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Хор из трагедии Софокла «Царь Эдип», 1860
- «Поражение Сеннахериба» (сл. Дж. Байрона), 1867
- «Иисус Навин», 1877

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО

- «Юные годы» (сборник песен), 1865
- «Детская» (вокальный цикл, сл. М. П. Мусоргского), 1872
- «Без солнца» (вокальный цикл, сл. А. А. Голенищева-Кутузова), 1874
- «Песни и пляски смерти» (сл. А. А. Голенищева-Кутузова), 1877
- «Калистрат», «Колыбельная Еремушке» (сл. Н. А. Некрасова); «Гопак», «На Днепре» (сл. Т. Г. Шевченко); «По над Доном сад цветет», «Пирушка» (сл. А. В. Кольцова); «Рассеивается, расступается», «Спесь» (сл. А. К. Толстого); «Забытый» (сл. А. А. Голенищева-Кутузова); «Листья шумели уныло» (сл. А. Н. Плещеева); «Светик Савишна», «Сиротка», «Семинарист», «Классик», «Раек» (сл. М. П. Мусоргского).

СОДЕРЖАНИЕ

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ	3
НА ПУТИ К ЗРЕЛОСТИ	20
В БОЕВОМ СТРОЮ	43
ВЕЛИКОЕ СВЕРШЕНИЕ	58
«ТАК, СТАЛО БЫТЬ, НАДО БЫЛО ПОЯВИТЬСЯ „БОРИСУ“...»	77
ТРАГЕДИЯ И ВЕЛИЧИЕ ХУДОЖНИКА	86

Эмилия Лазаревна Фрид

М. П. МУСОРГСКИЙ
(1839—1881)

Популярная монография
Издание 4-е

Редактор *А. А. Щербакова*
Художники *А. А. Кармацкий, И. М. Чернов*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректоры *Л. К. Ильина, Т. В. Львова*

ИБ № 3620

Сдано в набор 20.09.86. Подписано в печать 16.03.87. Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать.
Усл. печ. л. 5,88+0,84 вкл. Усл. кр.-отт. 6,93. Уч.-изд. л. 6,34+0,71 вкл.
Тираж 30 000 экз. Изд. № 3285. Заказ 330. Цена 40 к.

Издательство „Музыка“, Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул. Рылевса, 17.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового
Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евге-
нии Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по де-
лам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52,
Измайловский проспект, 29.

Фрид Э. Л.

Ф 88 М. П. Мусоргский: Популярная монография.— 4-е изд.—
Л.: Музыка, 1987 — 110 с.

В книге рассказывается о жизненном и творческом пути великого русского композитора, об основных произведениях, раскрывается их связь с общественно-историческими и художественными событиями эпохи.

Ф $\frac{4905000000-654}{026(01)-87}$ 95—87

87.071.1