

**В. В. СТАСОВ**

**ИЗБРАННЫЕ  
СОЧИНЕНИЯ**

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Том второй // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952

FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0

UUID: 30D8B58D-3110-413A-8073-1BE2B3B14F3A

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Модест Петрович  
Мусоргский**  
(Биографические портреты)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

# Содержание

#1	0005
I	0008
II	0033
III	0058
IV	0077
V	0095
VI	0108
VII	0128
VIII	0154
КОММЕНТАРИИ	0161

**В. В. Стасов  
Модест Петрович  
Мусоргский**

## Биографический очерк

У нас все любят откладывать, особенно то, что поважнее. Сюда я причисляю биографии замечательных людей русских. Они в большинстве случаев блещут в нашей литературе своим отсутствием, совсем наоборот против литератур иностранных, отличающихся необыкновенным уважением к талантливым людям и потребностью сохранять их память. У нас слишком часто, что хочешь — все самое важное — трын-трава, и люди, которые могли бы сообщить много интересного, может быть, даже важного, об усопших значительных деятелях, замыкаются в упорное молчание: по их мнению, это признак скромности, благоразумия и солидности. «Поспеем!» говорит обыкновенно большинство. «Не я, так другой, кто-нибудь сделает. А если и вовсе ничего не будет, что ж за важность!» И вследствие такой логики наше отечество так скудно сведениями о самых выдающихся по таланту и творчеству сынах своих, как ни одна земля в Европе. Сначала тянут и медлят, потом окончательно забывают, а позже не остается никакой возможности со-

брать не только устные какие-нибудь рассказы, но даже письма того исторического русского человека, который наверное заслуживал бы лучшей участи. Какая печальная система, какая недостойная привычка!

Мне было бы слишком больно, чтоб подобное случилось и с Мусоргским, которого я знал в продолжение почти четверти столетия и у которого привык давно ценить и глубоко уважать не только крупный оригинальный талант, но и всю прекрасную светлую личность. Поэтому я постарался собрать от родственников, друзей и знакомых Мусоргского все доступные в настоящее время изустные и письменные материалы, касающиеся этого замечательного человека, и надеюсь оказать изданием их в свет услугу всем, ценящим русскую самобытную талантливость. Мне приятно при этом случае набросать, хотя бы в кратких чертах, физиономию того талантливого музыкального кружка, к числу замечательнейших членов которого Мусоргский принадлежал и который с самого своего появления у нас привлек к себе столько горячих симпатий, с одной стороны, и столько злобных на-

смешек и преследований — с другой. Ждать нечего да и незачем.

**М**оде́ст Петро́вич Мусорго́ский родился 16 марта 1839 года в имении своих родителей, селе Кареве, Торопецкого уезда, Псковской губернии. Здесь он провел первые свои 10 лет, и на всю жизнь остался под глубочайшим впечатлением той народной жизни, тех сцен и типов, которые окружали его молодость. Большинство лучших его созданий, романсов и оперных сцен воспроизводит народные, по преимуществу крестьянские, типы, мотивы и сцены. Вспомним его романсы: «Калистрат», «Колыбельная» из «Воеводы» Островского, «Савишна», «Семинарист», «По грибы», «Пирушка», «Стрекотунья-белобока», «Озорник», «Сиротка», «Колыбельная Еремушке», «Раек», «Трепак» и вместе лучшие сцены из трех его опер: «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» — везде главную роль играет русский народ, деревня, мужик, баба, дьячок, семинарист, монах, поп, — все они созданы для олицетворения задач национальных. В них присутствует та искренность, та правда, то непосредственное чувство, кото-

рых не почерпнуть ни из каких книг, ни из каких изучений издалека. Надо было самому среди всего этого родиться, все это увидеть собственными глазами и услышать собственными ушами, надо было все это перечувствовать не с чужих слов, а собственной душой. Впоследствии, в период между 20–30 годами своей жизни, Мусоргский часто проводил целое лето в деревне у родных или знакомых и (как мы увидим из его писем) всегда пристально продолжал всматриваться здесь в черты, характер и всяческие проявления народной жизни, всего более на свете для него дорогой и любезной. В этом, уже вполне сознательном, изучении окончательно окрепли национальные задатки, заложенные в него впечатлением самой ранней молодости. «В отроческих и юношеских своих годах, а потом и в зрелом возрасте, — пишет мне Фил. Петр. Мусоргский, — брат Модест всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенною любовью и считал русского мужика настоящим человеком». Другими, столь же глубокими и сильными впечатлениями этого периода его жизни были впечатления

детской и няни. У большинства людей эти впечатления пропадают бесследно и лишь у немногих оставляют поэтическое и умиленное воспоминание настолько сильное, что оно не покидает человека даже в годы его зрелости. У Мусоргского они запали в душу на всю жизнь с несокрушимой силой и впоследствии, в лучшую эпоху его творчества, дали мотивы для целого ряда необыкновенно своеобразных, поэтических и совершенных созданий под названием: «Дитя с няней», «В углу», «С куклой», «На сон грядущий», «Жук», «Поездка на палочке в Парголово», сцена с няней в «Борисе Годунове». «Няня, — рассказывает Мусоргский в своей краткой автобиографии, — близко познакомила меня с русскими сказками, и от них я иногда не спал по ночам. Они были тоже главным импульсом к музыкальным импровизациям на фортепиано в то время, когда я не имел еще понятия о самых элементарных правилах игры на фортепиано».

Собственно музыкой Мусоргский начал заниматься очень рано. Мать его, Юлия Ивановна (урожд. Чирикова), стала давать ему сама

первые уроки на фортепиано; впоследствии ее место заняла фортепианная учительница немка. «Дело пошло так успешно, — рассказывает автобиография, — что уже на 7-летнем возрасте Мусоргский играл небольшие сочинения Листа, а на 9-летнем при большом обществе в доме родителей он сыграл большой концерт Фильда». Отец его, Петр Алексеевич Мусоргский, обожавший музыку, решил развить способности ребенка. В августе 1849 года Модест Мусоргский вместе с старшим братом Филаретом был привезен отцом в Петербург и отдан в Петропавловскую школу. В это же время, будучи 10 лет, он стал брать уроки на фортепиано у Герке, знаменитого тогда в Петербурге фортепианного учителя и отличного пианиста. Дело пошло с необыкновенным успехом, так что, когда однажды Мусоргский, будучи 12 лет, сыграл концертное Rondo Герца в домашнем концерте с благотворительной целью у статс-дамы Рюминой, знакомой их семейства, впечатление, произведенное маленьким музыкантом, было таково, что Герке, всегда очень строгий в оценке своих учеников, подарил этому своему ученику

As'dur'ную сонату Бетховена. В августе 1852 года Мусоргский поступил в школу гвардейских подпрапорщиков, пробыв перед тем год в подготовительном пансионе Комарова, помещавшемся в Измайловском полку. Фортепианные уроки у Герке продолжались и в юнкерской школе, а когда Мусоргский, будучи тут в 4 классе, вздумал попробовать свои сочинительские силы (не имея, впрочем, ни малейшего понятия о музыкальной грамматике) и написал маленькую фортепианную пьеску «Porte-enseigne polka», то Герке с удовольствием занялся ее изданием. Впрочем, в кратком списке сочинений, написанном в 1871 году по просьбе Л. И. Шестаковой, Мусоргский отзывается об этом сочинении следующим образом: «Первым сочинением, к прискорбию автора напечатанным у Бернарда в 1852 году, была „Porte-enseigne polka“, посвященная товарищам по юнкерской школе (автору было 13 лет)». Одним из товарищей его в школе был М. П. Азанчевский, впоследствии директор Петербургской консерватории. «Находясь в юнкерской школе, — сообщает мне Фил. Петр. Мусоргский, — мой брат

играл на фортепиано много, но последние два года брал у Герке уроки только уже по разу в неделю, по субботам. Зато он постоянно присутствовал при уроках музыки, даваемых Герке дочери генерала Сутгофа, директора юнкерской школы, и часто играл у него. Учился он в школе очень хорошо, был постоянно в первом десятке учеников; с товарищами был очень близок, был ими вообще любим и познакомился с семейством многих из их числа (как, например, с Евреиновыми, Кругликовыми, Смельскими). Читал он очень много, особенно всего исторического; будучи в старших классах, читал также с увлечением немецких философов; [1] одно время он усердно занимался переводом с немецкого на русский Лафатера».

В Преображенском полку, куда Мусоргский поступил из школы в 1856 году, он нашел несколько офицеров, любивших музыку и усердно ею занимавшихся. Тут были и певцы, и пианисты. К первым принадлежал некто Орфано, довольно приятный баритон, ко вторым — Орлов, носивший название «маршевого музыканта», потому что особен-

но любил военные марши, и Ник. Андр. Оболенский, изрядный пианист, которому Мусоргский посвятил тогда же маленькую фортепианную свою пьесу, уцелевшую и до сих пор в рукописи. Она озаглавлена так: «Souvenir d'enfance. A son ami Nikolas Obolensky. 16 октября 1857 г.» [2] Наконец тут же, в числе товарищей офицеров, находился Григ. Алекс. Демидов, впоследствии композитор романсов и в 60-х годах инспектор классов Петербургской консерватории. Со всеми этими музыкальными товарищами Мусоргский часто встречался, и они занимались музыкой. При этом у них нередко происходили самые горячие споры и схватки из-за музыки: несмотря на то, что и сам он частенько ходил в итальянский театр и играл отрывки из итальянских опер, Мусоргский уже и тогда (как мне рассказывал один из этих офицеров, [3] начинал не любить итальянскую музыку и за нее нападал на своих товарищей-преображенцев, разумеется, безусловных поклонников модной музыки и модного пения. Он и сам еще немного знал хорошей музыки, и «Руслан», и «Жизнь за царя», и «Русалка» бы-

ли ему неизвестны, но он, по крайней мере, ссылался на ту музыку, гораздо выше итальянской, какую успел узнать от Герке: он ревностно указывал товарищам на моцартова «Дон Жуана», на дуэт и разные другие номера оттуда, как на образцы «настоящей и хорошей музыки».

К числу любопытных подробностей этого периода жизни Мусоргского принадлежит еще то, что мы читаем в его маленькой автобиографии: «Будучи в школе, — пишет он, — М. часто посещал законоучителя, священника Крупского, и успел благодаря ему проникнуть в самую суть древнецерковной музыки, греческой и католической».

К первому времени военной службы Мусоргского принадлежит встреча его с одним юношей, впоследствии великим его приятелем и товарищем по музыкальному делу А. П. Бородиным. В своих воспоминаниях о Мусоргском, написанных по моей просьбе, А. П. Бородин сообщает несколько очень живых и любопытных подробностей об этой эпохе. «Первая моя встреча с М. П. Мусоргским, — рассказывает он, — была в 1856 году, кажется,

осенью, в сентябре или октябре. Я был свежеспеченный военный медик и состоял ординатором при 2-м сухопутном госпитале (на Выборгской); Мусоргский был офицер Преображенского полка, только что вылупившийся из яйца. [4] Наша встреча произошла в госпитале, в дежурной комнате. Я был дежурным врачом, он — дежурным офицером. Комната была общая; скучно было на дежурстве нам обоим; экспансивны мы были оба: понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись. Вечером того же дня нас обоих пригласили на вечер к главному доктору госпиталя Попову, у которого была взрослая дочь, значит, часто давались вечера, куда приглашались дежурные врачи и офицеры. Мусоргский был тогда совсем „мальчонок“, очень изящный, точно нарисованный офицерик: мундирчик с иголочки, в обтяжку, ножки вывороченные, волосы тщательно приглаженные, припомаженные, почти точно выточенные руки, выхоленные, совсем барские. Манеры у него были изящные, аристократические, разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколь-

ко вычурными. Даже некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренный. Вежливость и благовоспитанность необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепиано и, вскидывая кокетливо руками, играл весьма сладко и грациозно отрывки из „Тrovatore“, „Traviata“; кругом него жужжали хором: „Charmant! Délicieux!“ При такой обстановке я встречался с Мусоргским раза три-четыре у Попова и на дежурстве в госпитале. Вслед затем я долго не встречался с Мусоргским, так как Попов вышел, вечера у него прекратились, а я перестал дежурить в госпитале, так как сделался ассистентом при кафедре химии в Медико-хирургической академии». Зимой того же 1856 года один из товарищей по полку, Ф. А. Ванлярский, познакомил его с Даргомыжским. Сразу оценив не только блестящую фортепианную игру Мусоргского, но и его еще более блестящие музыкальные способности, Даргомыжский тотчас сблизился с ним. Даргомыжский был в ту минуту самым крупным представителем музыкального дела в России. Глинка был за границей и немного месяцев спустя, в феврале 1857 года, умирал в Берли-

не, давно уже перестав создавать те великие вещи, которые сделали его имя бессмертным. Новая русская музыкальная школа еще не выступала вперед. Даргомыжский же только что поставил на сцену свою «Русалку», первое крупное свое произведение и, как единственный истинный музыкант того времени, привлекал к себе лучшие музыкальные силы, начинавшие возникать среди русской молодежи. Раньше всех других появился у него Мусоргский и искренне привязался к Даргомыжскому, который должен был впоследствии иметь на него такое сильное влияние. Даргомыжский был в то время в состоянии самого сильного раздражения. Сознывая ту талантливость и ту новизну самобытного направления, которое он вложил в свою оперу «Русалка», он, конечно, имел все право рассчитывать на успех. Но успеха этого не последовало, он был более чем умеренный. Горько уязвленный в своем самолюбии, а оно было у него громадное, обманутый в своих ожиданиях, Даргомыжский писал одной энтузиастной своей почитательнице, [5] старавшейся успокоить и утешить его: «Я не заблуждаюсь. Ар-

тистическое положение мое в Петербурге незавидное. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтоб звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Отношения мои к здешним знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным. Это ведется с давних времен. Притом неуважение ко мне дирекции дает им сильные против меня оружия. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним» («Русская старина», 1875, т. XIII, стр. 422). Глубоко огорченный, несмотря на весь наружный, вполне притворный свой стоицизм, сильно скучающий от невольного бездействия, так как крылья у него в это время совсем опустились, неудовлетворяемый концертами («после театра, после драматической оперной му-

зыка они для меня скучны», — писал он той же поклоннице своей), Даргомыжский находил утешение и развлечение лишь в среде того музыкального кружка, который давно уже примкнул к нему. «Если б вы знали, — пишет он, — как я спокойно и приятно провожу время дома в немногочисленном, но взаимно искреннем и преданном искусству кружке, состоящем из нескольких моих учениц и нескольких талантливых любителей пения. Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности. Одним словом, исполнение такое, какое любил покойный наш друг Михаил Иванович» (Глинка) («Русская старина», т. XIII, стр. 426). Вот в среду этого кружка и вступил Мусоргский в зиму с 1856 на 1857 год. Правда, в одном письме сам Даргомыжский называет этот кружок свой «сонным и удрученным»; правда, на музыкальных собраниях у него больше всего исполнялись довольно неважные романсы Глинки и самого Даргомыжского (все самые значительные романсы этого последнего явились на свет позже, около 60-го года), но все-таки тут же исполнялись ино-

гда отрывки из «Жизни за царя» и «Руслана» Глинки и чаще всего много истинно превосходного и глубокоталантливого из «Русалки» иногда в превосходном исполнении самого Даргомыжского, а в музыкальной декламации как сцен драматических, так и комических он был великий и неподражаемый мастер. Аккомпаниатор он был также превосходный. В такой среде Мусоргский, как он много раз рассказывал впоследствии, с этих пор только начал жить настоящею музыкальною жизнью.

Несколько месяцев спустя после первого своего знакомства с Даргомыжским, Мусоргский познакомился у него во второй половине 1857 года с Ц. А. Кюи, тогда совершенно еще молодым офицером, только недавно выпущенным из Инженерного училища, но уже сильно и серьезно преданным музыке и начинавшим пробовать свои силы в музыкальном сочинении. Они тотчас сблизились и почти сейчас же, можно сказать через несколько дней, Кюи познакомил его тоже у Даргомыжского с М. А. Балакиревым, новою, возникшею тогда самобытною русскою музы-

кальной силой. Эти три талантливых юноши сошлись необыкновенно близко, потому что для всех трех одинаково музыка была первым делом на свете, главнейшею задачею жизни. Притом же все трое готовились быть композиторами. Но роли их были неодинаковы: Балакиреву было в то время всего только 20 лет, но он являлся уже главою нового маленького музыкального кружка. Его вкусы и направление строго уже обозначились и определены. Несмотря на то, что он не проходил курсов ни в какой музыкальной консерватории и не побывал в руках ни у какого профессора теории, композиции и инструментовки, он был глубоко образован, вполне сформирован по всем этим частям, в собственных своих сочинениях почти с первых шагов стал проявлять необыкновенную оригинальность и самостоятельность, а во взглядах на чужие музыкальные создания обладал такою чуткостью, такою силою самостоятельной и верной критики, что его талантливые товарищи невольно должны были признавать его главенство и итти по направлению, указываемому им. Последствия показали, что они хоро-

шо сделали и что они не ошиблись в своем вожде. Этот 20-летний юноша повел как их, так и других товарищей их, впоследствии к ним примкнувших, по верному пути к само-совершенствованию и могучею рукою помог им стать теми замечательными, крупными художниками, какими они в немногие годы потом сделались.

Мусоргский был очень талантлив по натуре, но он почти ничего не знал в технике своего дела («Герке давал моему брату Модесту уроки только фортепианной игры и более ничего, — пишет мне Фил. Петр. Мусоргский, — никаких музыкальных правил он ему не преподавал»); сверх того, до конца 1857 года Мусоргский слишком мало знал из того, что есть важного в музыкальных созданиях нового времени. Он знал по преимуществу почти все только одни фортепианные сочинения и лишь кое-что из Моцарта и Бетховена. Балакирев, по его просьбе, стал ему давать уроки композиции. «Так как я не теоретик, — пишет мне М. А. Балакирев, — я не мог научить Мусоргского гармонии (как, например, теперь учит Н. А. Римский-Корсаков), то я объяснял

ему „форму сочинений“. Для этого мы переигрвали с ним в четыре руки все симфонии Бетховена и многое другое еще из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других; я объяснял ему технический склад исполняемых нами сочинений и его самого занимал разбор форм. Впрочем, сколько помню, платных уроков у нас было немного; они как-то и почему-то кончились и заменились приятельской беседой».

В первые же дни своего знакомства Мусоргский показал своему юному учителю и другу самое раннее свое сочинение (по выходе из юнкерской школы): «Souvenir d'enfance», посвященное Оболенскому и сочиненное всего за месяц или за два до знакомства с Балакиревым. Конечно, оно было очень еще незрело: Балакирев стал требовать чего-нибудь более дельного. И, действительно, скоро пошли у Мусоргского сочинения, гораздо уже более значительные: в 1858 году сочинены им два скерцо, одно В-dur, другое cis-moll, очень изящных и где виден уже успех. Первое из них было вскоре потом инструментовано Мусоргским при помощи и с поправками М. А.

Балакирева и исполнено в 1860 году в одном из концертов Русского музыкального общества под управлением А. Рубинштейна. В то же время Мусоргский сочинил несколько романсов, из которых только один издал: «Отчего, скажи, душа девица», прочие затерялись. Сверх того, он предпринял сочинить музыку к трагедии Софокла «Эдип», которая в русском переводе Шестакова была напечатана в «Прописях» 1852 года. Он сочинил всего несколько номеров, которых теперь более не оказалось в бумагах Мусоргского, но которые мы, все его знакомые, в 1860-х годах видели у него написанными и не раз слышали в его исполнении на фортепиано. Уцелел один только небольшой прекрасный хор народа у храма Эвменид пред появлением Эдипа: он был исполнен в 1861 году в концерте К. Н. Лядова, где также исполнены были инструментальные сочинения и других молодых русских композиторов: М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи и А. С. Гусаковского, [6] сверх того, все «Торжество Вакха» Даргомыжского. Балакирев, просматривая также и это сочинение Мусоргского, давал ему советы насчет его оркестровки.

С Ц. А. Кюи Мусоргский был в несколько других отношениях. Они были уже совершенно на равных правах, товарищами-художниками, начинающими самостоятельно жить и талантливо создавать. Они часто и много виделись, много играли в четыре руки Бетховена, Шумана и Фр. Шуберта, всего более Шумана, указанного им Балакиревым, и одинаково ими обоими до страсти любимого. Мусоргский начинал проявлять в это время большой талант к комизму как певец-декламатор и как актер, и, когда в доме у Кюи бывали в дружеской компании маленькие домашние спектакли, Мусоргский занимал тут одно из самых видных мест. Так, например, накануне свадьбы Кюи, на «девичнике», справлявшемся 8 октября 1858 года, Мусоргский играл (как я вижу по печатной уцелевшей от того времени афише) в комедии Виктора Крылова «Прямо набело» роль Александра Ивановича Порогина, учителя гимназии и писателя. В феврале 1859 года был другой спектакль, где Мусоргский (тоже по свидетельству уцелевшей афиши) играл в «Тяжбе» Гоголя роль чиновника Пролетова (Бурдюкова играл В. А. Кры-

лов). В этом последнем спектакле была дана в первый раз одноактная комическая опера Кюи «Сын мандарина», без хоров и с разговорами, в прозе, текст В. Крылова. Пьесу эту Ц. А. Кюи сочинил «преимущественно», как он говорит, для своей молодой жены, ученицы Даргомыжского. Увертюру сыграли в четыре руки Балакирев и Кюи; из числа пяти действующих лиц главную роль, мандарина Кау-Цинга, исполнял Мусоргский и с такою жизнью, веселостью, с такою ловкостью и комизмом пения, дикции, поз и движений, что заставил хохотать всю компанию своих друзей и товарищей.

В то же время шла у всех трех юношей-композиторов самая серьезная работа собственного композиторства. Мусоргский скоро пришел к убеждению, что, если в самом деле настоящая задача его жизни — быть музыкантом и композитором и если, чтоб не отстать от старших и более его подвинувшихся вперед товарищей, ему надо много и сильно работать, то не следует ему долее оставаться в военной службе, к которой у него было теперь уже слишком мало симпатии. Он ре-

шился покинуть Преображенский полк и выйти в отставку. Помню как теперь, как я, знакомый с ним благодаря М. А. Балакиреву с 1857 же года и тотчас же с ним сблизившийся и часто выдававшийся, — помню я, как летом и осенью 1858 года 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, не взирая ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте, не взирая 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!» Последним поводом, решившим дело, было в особенности то обстоятельство, что его перевели в стрелковый батальон, и потому с лета 1859 года он должен был отправляться на постоянное жительство в Царскую Славянку, а на это он решительно уже не мог согласиться: уехать из Петербурга — это значило для него не только покинуть мать, с которою он неразлучно жил с самого своего рождения, но еще покинуть Дарго-

мыжского, Балакирева, Кюи, музыкальное ученье. Это было для него уже окончательно невозможно, и вот весной 1859 года он вышел в отставку. Но летом того года ему не удалось заняться музыкой, как он надеялся: он заболел сильною нервною болезнью и вылечился лишь благодаря купаньям «в ключах Тихвинского уезда, Новгородской губернии» (как сказано в его кратком списке сочинений). Когда прошла болезнь, он успел сочинить только одну вещь: «Kinderscherz», очень грациозную фортепианную пьеску, напечатанную в первый раз 14 лет позже, в декабре 1873 года.

Насколько он изменился против прежнего за все это короткое время (с конца 1857 года) и каким он теперь стал, это очень живо изображено в тех воспоминаниях товарища по музыке, из которых я приводил уже выше отрывок. «Вторая встреча моя с М. П. Мусоргским, — пишет А. П. Бородин, — была осенью 1859 года у бывшего адъюнкт-профессора Медико-хирургической академии и доктора в артиллерийском училище, С. А. Ивановского. В то время Мусоргский был уже в отставке. Он

порядочно возмужал, [7] начал полнеть, офицерского пошиба у него уже не было. Изящество в одежде, в манерах было то же, что и прежде, но оттенка фатовства не осталось ни малейшего. Нас представили друг другу. Мы, впрочем, сразу узнали один другого и вспомнили первое наше знакомство у Попова. Мусоргский объявил, что он вышел в отставку, потому что „специально занимается музыкой, а соединить военную службу с искусством — дело мудреное“ и т. д. Разговор невольно перешел на музыку. Я был тогда еще ярым мендельсонистом, Шумана не знал почти вовсе, а Мусоргский был уже знаком с Балакиревым, понюхал всяких „новшеств“ музыкальных, о которых я не имел и понятия. Ивановские, видя, что мы нашли общую почву для разговора — музыку, предложили нам сыграть в четыре руки и именно а-толл'ную симфонию Мендельсона. Мусоргский немножко поморщился и сказал, что очень рад, только чтоб его уволили от *andante*, которое совсем не симфоническое, а одно из „*Lieder ohne Worte*“ или что-то вроде этого, переложенное на оркестр. [8] Мы сыгра-

ли первую часть и скерцо. После этого Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я тогда еще не знал вовсе. Он стал играть мне кусочки из Es-dur'ной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: „Ну, теперь начинается музыкальная математика!“ Все это мне было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, он еще кое-что сыграл мне новое для меня. Между прочим, я узнал, что он пишет и сам музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он стал мне наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не B-dur'ное). Дойдя до trío, он процедил сквозь зубы: „Ну, это восточное!“ и я был ужасно изумлен небывалыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтоб они мне даже особенно понравились сразу; они скорее как-то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного больше, я начал понемногу оценивать и наслаждаться. Признаюсь, заявление его, что он хочет посвятить себя серьезно музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством: внутренно я подсмеивался немножко над этим. Но, прослу-

шавши все его скерцо, я призадумался: верить или не верить? Вскоре потом я уехал за границу, откуда воротился в 1862 году осенью».

Период музыкального творчества Мусоргского продолжался 20 с небольшим лет. Он начался, как выше указано, в 1858 году, со времени знакомства Мусоргского с Даргомыжским, М. А. Балакиревым и Ц. А. Кюи, и прекратился в конце 1880 года, лишь за немного месяцев до смерти. Мне кажется, эти 20 лет творчества состоят из трех, очень явно отличающихся один от другого периодов: первый, идущий от 1858 до 1865 года, есть период музыкального учения, собирания сил; второй, идущий от 1865 года до 1874–1875, есть период полного развития музыкальной личности и самостоятельности Мусоргского; третий период — от 1874–1875 и до конца 1880 года — время начавшегося уменьшения и ослабления творческой деятельности Мусоргского. В продолжение первого периода наибольшее влияние имел на него М. А. Балакирев. В это время он избирал еще сюжеты не русские, общеевропейские, нередко исторические и классические («Эдип», «Саул», «Саламбо»), нередко он сочи-

нял также для оркестра и инструментов (несколько скерцо, начало сонаты «Intermezzo symphonique», «Preludio in modo classico», «Menuetto»). Общим характером творчества была идеальность. В начале второго своего периода Мусоргский был под сильным влиянием Даргомыжского, именно под влиянием его направления и стремлений, хотя все-таки никогда не повторял его музыкальных форм и постоянно оставался самостоятелен; чем дальше Мусоргский подвигался в жизни, тем становился самобытнее и оригинальнее. Сюжеты и задачи его в продолжение этого периода всегда национальные; таковы: значительное количество романсов, сочиненных от 1865 по 1868 год; «Детская», опера «Борис Годунов»; отрывки для оперы «Млада». Сочинения на сюжеты нерусские (например, «Еврейская песнь» из Байрона, два «еврейских хора») составляют очень редкое исключение. Все сочинения по преимуществу вокальные, инструментальные же сочинения (например, «Швея», «Картинки с выставки Гартмана», «Ночь на Лысой горе») — редкое исключение. Главный характер всех

вообще сочинений реалистический. В продолжение третьего периода реалистическое и национальное направление Мусоргского остается попрежнему на первом плане (оперы: «Хованщина», «Сорочинская ярмарка», романсы: «Забытый», «Трепак», «Полководец», «Днепр» и т. д.), но иногда к ним присоединяются и сочинения на темы, не заключающие специально национального характера (ряд романсов под заглавием «Без солнца», некоторые из романсов на слова гр. А. К. Толстого, «Песня о блохе» на текст из «Фауста» Гете и т. д.). Большинство сочинений этого периода опять-таки вокальные, как и в предыдущий период, но в это время Мусоргский возвращается иногда охотно и к сочинениям инструментальным, фортепианным (таковы два каприччио: «Байдарки», «Гурзуф», музыкальная картина «Буря на Черном море» и оставшаяся неконченною «Большая сюита на среднеазиатские темы»). При этом он иногда покидает формы и характер специально-национальные и возвращается, как было в первый период, к формам общеевропейской музыки, но уже не с прежнею силою и оригинальностью.

Из числа инструментальных сочинений первого периода бесспорно самое замечательное «Intermezzo». Оно полно могучей силы и красоты и самим автором названо «Intermezzo symphonique in modo classico» (в классическом роде), что и действительно оправдывается общим складом и даже главной темой несколько в баховском стиле. Но замечательно то, что, даже несмотря на всю свою внешнюю классичность и европеизм, это сочинение носит внутри себя содержание национально-русское. В первое время Мусоргский никому этого не говорил, но в 70-х годах, в эпоху самых коротких, приятельских его отношений со мною, он мне много раз рассказывал, что это «Intermezzo» — русское «по секрету»; что оно внушено ему одной сельской картиной, глубоко запавшей в его воображении, а именно: зимой 1861 года он был в деревне у своей матери в Псковской губернии, и однажды в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, он видел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом

опять оттуда выкарабкавались. «Это, — рассказывал Мусоргский, — было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг, — говорил он, — вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою неожиданно сложилась первая „шагающая вверх и вниз“ мелодия à la Bach: веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или trio. Но все это — in modo classico, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями. И вот так и родилось на свет мое „Intermezzo“. Все друзья Мусоргского всегда глубоко любовались на эту прелестную и могучую вещь. Впоследствии, в июле 1867 года, тоже в деревне Мусоргский инструментовал эту пьесу для большого оркестра (даже с 4 тромбонами) и посвятил ее одному из самых любимых и глубокоуважаемых товарищей по музыке, А. П. Бородину. Другие инструментальные его пьесы этого времени: „Impromptu“, „Prélude“, „Menuet-monstre“ (как он назван в русской автобиогра-

фии) — не сохранились.

Немногим позже сочинен Мусоргским (в 1863 году) лучший и совершеннейший романс первого его периода „Саул“. Двадцать лет уже прошло с тех пор, но впечатление силы, страстности, красоты и увлечения, в нем присутствующих, осталось неизменно и до сих пор. Он постоянно исполнялся в концертах всеми лучшими нашими певцами.

Но в эту пору Мусоргский не мог заниматься своим любимым делом как бы и сколько бы хотел. Дела по имению забросили его на все лето 1863 года в провинциальную глушь, которая не очень-то благоприятствовала его творческому настроению. Это было первое время после освобождения крестьян, то время, когда 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. Мусоргский писал из Торопца 22 июня этого года своему близкому приятелю Ц. А. Кюи: „И скучно, и грустно, и досадно, и черт знает что такое! Нужно же было управляюще-

му напакостить в имении. Думал заняться порядочными вещами, а тут производи следствие, наводи справки, таскайся по разным полицейским и неполицейским управлениям. Куда как много впечатлений! Если бы еще вдобавок к тому не было матушки в Торопце, я бы совсем ошалел от этой нелепой обстановки; только эта женщина и приковывает меня несколько; она ужасно рада, что я с нею вместе, а мне приятно доставлять ей эту радость. И что у нас за помещики? Что за плантаторы! Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда пошуметь. Дело начинается со спичей, заявлений господам дворянам и доходит всякий раз чуть не до драки, хоть полицию зови. У одного из главных крикунов постоянные стычки с посредником; посредник — это его *bête de somme*. Крикун разъезжает по городу и собирает, Христа ради, подписки для удаления посредника. Другой крикун, скорбный разумом, за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы поднятыми вверх кулаками, которые, рано или поздно, попадут по назначению. И все это

происходит в дворянском собрании! И с этими господами встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат „утраченными правами“, „крайним раззорением“. Вопль и стоны, и скандал!.. Есть, правда, порядочная молодежь, „мальчишки“, да я их почти никогда не вижу; молодежь эта посредничает и потому постоянно в разъездах. А я, многогрешный, вращаюсь в оной, вышеописанной, ретирадной атмосфере. Ретирадная атмосфера редко затрагивает инстинкт изящного, думаешь только о том, как бы не провонять или не задохнуться (где тут думать о музыке!..). На днях попались мне стишки Гете, коротенькие. Я обрадовался — и на музыку. Одно место вышло недурно по фразе (нотный пример). Большого ничего не придется сочинять; голова моя находится, благодаря управляющему, в полицейском управлении, а заниматься маленькими вещицами можно. Содержание слов Гете — Нищий, кажется из Вильгельма Мейстера. Нищий мою музыку может петь без зазрения совести, я так думаю. К зиме приготовлю во всяком случае „Intermezzo“, инструментовка будет интересна. [9] Вы, ми-

лый Цезарь, я полагаю, кое-что уже сделали и за многое другое принимаетесь. Напишите, как и что вы произвели, меня ваш труд сердечно интересует, и известие о нем будет мне очень приятно, освежит меня... Дебелая Юдифь, [10] кажется, продолжает рубить (под арфу) голову Олсферна во славу Серова. Слушали ли вы ее, напишите. Если увидите С[11], поклонитесь от меня и скажите ему, что его статья „После выставки“ [12] привела меня в совершенный восторг“.

Та бездеятельность музыкальная, на которую Мусоргский так жалуется в настоящем письме, прекратилась тотчас же после возвращения его из Псковской губернии в Петербург. Надо заметить, что именно в это время произошла очень значительная перемена во внешней жизненной его обстановке. Все годы детства и юношества своего он прожил в родительском доме, сначала вместе с братом и матерью, потом, после смерти отца (в 1853 году), он постоянно жил с матерью и старшим братом; в 1862 году после отъезда матери в деревню (где она и умерла в 1865 году) он еще несколько времени продолжал жить с жена-

тым братом. Но осенью 1863 года, воротясь из деревни, он поселился вместе с несколькими молодыми товарищами на общей квартире, которую они для шутки называли „коммуной“, быть может, из подражания той теории совместного житья, которую проповедывал знаменитый в то время роман „Что делать?“ У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате, куда никто из прочих товарищей не смел вступать без специального всякий раз дозволения, и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить, наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из опер. Таких маленьких товарищеских „сожитии“ было тогда немало в Петербурге, а может быть, и в остальной России. Всех товарищей в настоящем кружке было шестеро: все шестеро уже умерли, значит, можно, не нарушая ничьей скромности, назвать их по именам. Тут были три брата Логиновых (Вячеслав, Леонид и Петр), Николай Лобковский,

Левашев и Модест Мусоргский. Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе в сенате или министерствах; никто из них не хотел быть праздней интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все шестеро до тех пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе. Кончилась жизнь семейная, полупатриархальная, с старинным хлебосольством, с кормлением и угощением вроде первого жизненного правила, чего-то вроде священного обряда, всякого знакомого, забредшего от нечего делать в гости; началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, с стремлением к работе и употреблению себя на дело. И те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского —

в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое“ и „несправедливое“, на „хорошее“ и „дурное“, которому он уже никогда впоследствии не изменял. Во многих местах текста его романсов и в особенности в либретто оперы „Борис Годунов“ ясны следы юношеского, горячего, благородного настроения, прочно заложенного еще во времена товарищеского „сожития“ с друзьями 1863–1866 годов.

„В то время, — говорит Фил. Петр. Мусоргский, — мой брат, кроме музыки и сочинений своих, занят был переводами знаменитых уголовных процессов французских и немецких“.

В числе книг, читанных сообща в „коммуне“, был роман Флобера „Саламбо“, изданный в 1862 году, но появившийся в Петербурге лишь в конце того года или в начале 1863 года. Все „товарищи“ были восхищены его картинностью, поэзией и пластичностью; Мусоргского же больше их всех поразили силь-

ный восточный колорит, присутствующий в этом романе, восточный колорит, к воспроизведению которого он так стремился в продолжение всей своей жизни, точно так же как и все ближайшие его друзья и товарищи, принадлежащие к новой русской музыкальной школе. Он уже есть налицо в первом его (Bdur'ном) скерцо 1858 года, он играет важную роль в музыкальных задачах и намерениях самого последнего его времени (сюита на среднеазиатские темы, задуманная в 1879 году). И вот он решается писать оперу „Саламбо“ на либретто собственного сочинения в стихах. Не надо думать, что в этом последнем случае на него повлиял пример Серова, который только что в том же году поставил на сцену свою „Юдифь“ с либретто собственного своего произведения, а в предисловии к этому либретто говорил, что автору всегда „вернее“ самому писать для себя либретто. Гораздо раньше того и еще отроду ничего не слышавши про Серова, Мусоргский, еще 19-летний юноша, принимался писать оперу „Над d'Islande“ на либретто собственного изделия, а в 1863 году сочинил романс „Саул“ на соб-

ственный же текст. Притом Серов тотчас же забросил в сторону тот самый принцип, который с таким убеждением провозглашал, — так мало он ему был действительно важен; но Мусоргский во всю жизнь не расстался с ним. Еще раньше конца 1863 года была сочинена вся вторая картина второго действия (помечена: 15 декабря 1863 года); к концу следующего года кончены были еще две большие части оперы: первая картина третьего действия (помечена: 23 июля и 10 ноября 1864 года) и первая картина четвертого действия (помечена: 26 ноября 1864 года). По либретто все это сцены, полные драматического движения почти в мейерберовском роде, представляющие по преимуществу целые массы народные в минуты громадного патетического возбуждения; сцены с отдельными личностями играют здесь несравненно меньшую роль. Вторая картина второго действия представляет вначале молодую карфагенскую царицу Саламбо, ночью, в храме богини Таниты (Венеры). Она молит богиню „божественный свой луч пролить на душу скорбную Саламбо и вновь зажечь в ней огонь любви священной,

и страшных призраков толпы от сердца отженить“. Она осыпает цветами изваяние Тانيتы и, как охранительница священного богинина покрывала „Заимф“, с обладанием которого связано счастье и неприкосновенность Карфагена, ложится на храмовый одр на покой. Во время ее сна в храм прокрадывается юноша, ливиец Мато, бывший карфагенский раб, влюбленный в Саламбо, но теперь явившийся сюда, чтобы похитить „Заимф“ и тем доставить своим соплеменникам торжество над Карфагеном. Саламбо просыпается, но никакие ее мольбы и упреки не в состоянии победить Мато, не взирая на его страсть к ней: преследуемый ее проклятием, он уносит талисман. Сцена сбегающего народа, изображение его волнения и ужаса оканчивают акт.

В промежутке между 1863 и 1864 годом Мусоргский перекрестил свою оперу из „Саламбо“ в „Ливийца“ и по всей справедливости: у него в опере главным лицом, от которого исходит все действие, является ливиец Мато, а никак не Саламбо, довольно пассивная, как все влюбленные примадонны. Первая картина третьего действия, непосредственно следу-

ющая за финалом предыдущего акта, представляет сцену жертвоприношения Молоху: медный колоссальный истукан этого бога стоит наверху террасы храма, перед ним карфагенские жрецы творят свои обряды и, подложенным снизу костром, накаляют его докрасна, чтоб бросить потом в его огненное чрево младенцев, служащих умиловительной жертвой. В этой сцене идут одновременно три хора: жертвенный хор жрецов, обращенный к истукану Молоха; хор детей, прощающихся с жизнью, и карфагенских женщин, плачущих над ними; наконец, хор народа, молящего, чтоб страшный бог, в благодарность за кровь детей, принесенных ему в жертву, поразил врагов, осадивших Карфаген, и развеял по полю прах их. Саламбо, под влиянием горячего патриотического воодушевления, объявляет народу, что пойдет в лагерь ливийцев, проберется в шатер Мато и добудет назад священный „Заимф“. В первой картине четвертого действия перед зрителем является Мато, захваченный в плен, вследствие предательства одного из ливийцев; он в цепях и в темнице, он мечтает о Саламбо, к которой

страсть его не изменилась; он грустно думает о предстоящем конце и изливает горькую душу в монолог, могучие стихи для которого Мусоргский взял из Полежаева:

*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!..*

Входит процессия жрецов, вместе с ними четыре пентарха, которые читают ему, каждый со своей красной дощечки, приговор и разбивают ее потом, в знак того, что, подобно сокрушаемым дощечкам, должна быть сокрушена и его жизнь. Для текста приговора Мусоргский взял стихотворение Гейне:

*Сердце, зла источник, вырвать  
На съеденье псам поганым!  
А язык, как зла орудье,*

*Дать клевать нечистым вранам!  
Самый труп предать сожжению,  
Наперед прокляв трикраты!  
И на все четыре ветра  
Бросить прах его проклятый!*

Потом они оставляют Мато одного.

Надо заметить, что в либретто первой своей оперы Мусоргский отводит очень значительное место описанию сценической обстановки: он подробно выбирает из разных мест романа Флобера описания костюма каждого отдельного действующего лица и народа, составляющего разные хоры; подробно описывает место действия, архитектуру, храм, подземелье-тюрьму, картину природы в фоне сцены, а потом, во время действия, каждое движение, жест, пластическую позу своих действующих лиц. Он не забывает указать в разных местах: „вечер знойный, душный, предвещающий грозу“; „истукан Молоха накаляется докрасна; на сцене красноватый отблеск, падающий и на медных коней Эйшмуна“; „Саламбо в бессилии преклоняется к истукану и впадает в молчание“; „народ стоит в оцепенении, пораженный красотой и реши-

мостью Саламбо...“; „Мато один, в цепях, мрачный, измученный пыткой, сидит на черном камне, опустив голову; сбоку брошен его грубый серый плащ“; „при последнем слове жрецов Мато вскакивает, но потом быстро опускается на камень и, склонив голову, произносит подавленным голосом: конец!..“ Все это указания очень важные и характерные. Они доказывают, что, сочиняя оперу, Мусоргский был не всего только музыкантом, но и драматическим автором: его наполняли все подробности изображаемого сценического действия, весь тот живописный и пластический элемент, который присущ драме, но слишком часто вовсе не существует для композиторов, только что занятых своим музыкальным делом. Впоследствии, во время сочинения Мусоргским других его опер, фантазия его точно так же не была исключительно занята одною музыкой: она была, как во время „Саламбо“, наполнена всеми живописными и пластическими подробностями сцены, действия, поз и движений.

Опера „Саламбо“ не была кончена и осталась после автора в рукописи: последний от-

рывок (первая картина четвертого акта) был написан в декабре 1864 года и с тех пор Мусоргский более не продолжал ее. [13] Но сочиненное не погибло без следа и практического употребления: все лучшие части уже законченных картин впоследствии, лет 10 спустя, вошли в состав „Бориса Годунова“ и некоторых других сочинений Мусоргского 70-х годов. Так, например, обращение Саламбо (во втором акте) к богине Таните превратилось в речитатив умирающего Бориса Годунова; молебный хор жриц во время ее сна к Таните и речитатив Мато, прислушивающегося к нему из-за колоннады храма, — в речитатив Дмитрия Самозванца, умоляющего Марину о любви, в сцене у фонтана; инструментальная фигура, служащая для характеристики Мато (и положенная в основу превосходного, энергического „хора ливийцев“, теперь более не существующего, так как он не был найден в бумагах Мусоргского), послужила для хора „Иисус Навин“, сочиненного в начале 1870-х годов и окончательно изложенного на бумаге в 1877 году; патетическая сцена Мато с Спендием и Саламбо после похищения „Заим-

фа“ — в сцену двух иезуитских патеров, Черниковского и Лавицкого, схваченных народом, в последней сцене оперы „Борис“; хор (f-moll) взволнованного карфагенского народа (первоначально хор греческого народа у храма Эвменид в „Эдипе“ Софокла) превратился, в 1871 году, в хор двух волнующихся народных партий в опере „Млада“, а впоследствии, в 1875–1876 году, после того как „Млада“ не состоялась, — в народный хор для „Сорочинской ярмарки“. Начало сцены в храме Молоха послужило впоследствии для *agioso* Бориса в третьем акте оперы „Борис Годунов“; торжественное „слав-ленье“ Молоха послужило для „славленья“ Димитрия Самозванца народом при въезде его в город Кромь; последняя сцена третьего акта „Саламбо“ послужила главной основой для „сцены на Лысой горе“, сочиненной в 1875–1876 году для „Сорочинской ярмарки“. Смертный приговор, читаемый пентаρχами заключенному в тюрьму Мато, сделался основой для „боярской думы“, собранной по повелению Бориса в Кремле и произносящей смертный приговор Димитрию Самозванцу. Таким образом, незаимствованны-

ми из „Саламбо“ остались почти все только речитативы, и то немногие. Но не надо думать, что заимствования эти были простым повторением и механическим перенесением из одной оперы в другую: нет, заимствованный материал подвергся значительной переделке, разработке, расширен и углублен, сообразен с требованиями нового сюжета и с художественным развитием самого Мусоргского за истекший промежуток годов. Вообще материал этот значительно выиграл, вырос и похорошел. Быть может, разве только *allegro* Бориса в третьем акте („Тяжкая десница грозного судии“) не проявило изменения к лучшему: служащая ему основой тема, кажется, была несравненно более к своему авантасу в первоначальном своем виде, в виде широкого и важного многоголосного хора народного в храме Молоха: характер молебности, форма хора, последовательное вступление одной половины хора за другую — все это, кажется, было для этой музыкальной мелодии выгоднее и сроднее, чем самобичевание и страх раскаивающегося Бориса.

Но, несмотря на всю важность задачи „Са-

ламбо“, столько ему нравившейся, Мусоргский не ограничился в 1864 году одною этою оперою. Уже раннею весною того года он сочинил необыкновенно поэтический и красивый романс „Ночь“ на слова Пушкина: „Твой голос, для меня и ласковый, и томный“ (романс помечен: 10 апреля 1864 года). Четыре года спустя он его наинструментовал для оркестра. К этому же году относится сочинение романса „Калистрат“ на слова Некрасова; про него Мусоргский сделал в кратком списке своих сочинений такую заметку: „Первая попытка комизма“.

В 1865 году скончалась мать Мусоргского. Он в том же году посвятил ее памяти два новых сочинения своих, имевших для него в эту минуту особенно важное значение. Одно из них — две маленьких пьески для фортепиано, озаглавленные „Из воспоминаний детства“: № 1 — „Няня и я“; № 2 — „Первое наказание“ (няня запирает меня в темную комнату). 22 апреля 1865 года. Вверху первого листа: „Посвящаю памяти моей матушки“. Другое сочинение, колыбельная песня — „Спи, усни, крестьянский сын“ на слова Островского из „Вое-

воды“, 5 сентября 1865 года. „Памяти Ю. И. Мусоргской“ (этот романс издан шесть лет спустя, в 1871 году). Мусоргский нежно любил свою мать, связан был с нею крепким чувством после стольких лет, дружески прожитых вместе, и если он посвятил ее памяти эти два сочинения, то, наверно, потому, что считал их в ту минуту особенно для себя важными в том или другом отношении. Рассматривая эти сочинения, мы сначала остаемся несколько озадачены, потому что одно из двух посвященных матери сочинений „Воспоминания детства.“ — сочинение крайне плохое, слабое, и Мусоргский сам это настолько хорошо понимал, что не только никогда не напечатал этих фортепианных пьесок, но даже не закончил вторую („Первое наказание“) и так и оставил их заброшенными в своих бумагах. Но, всмотревшись ближе, мы скоро понимаем значение обоих посвящений. В настоящем случае важно не совершенство или несовершенство сочинений, а то, что в основу их легли новая задача и мотивы, к которым приступал в ту минуту Мусоргский. Это был решительный перелом в направлении его

творчества. Он принимался за такое дело в музыке, которого прежде почти не трогал, но на сторону которого он должен был с этой минуты перейти всецело и навсегда. Это — изображение посредством музыкальных форм пережитого и виденного им самим в продолжение своей собственной жизни и в то же время изображение характеров, типов, сцен из среды и массы народной. Решившись посвятить себя отныне этой и единственно этой художественной задаче, жизненному реализму, Мусоргский, конечно, чувствовал всю важность начинаемого им дела и, конечно, именно поэтому-то и посвящал дорогих своих первенцев памяти только что скончавшейся матери. Ученические, несамостоятельные годы его кончались, он становился на свои собственные ноги, он уже вырос в самобытного, зрелого, смелого мастера.

### III

Вторая половина 60-х годов была для новой русской музыкальной школы временем не только необыкновенной оживленной деятельности, но еще и эпохой самого мстучего подъема творческих сил. С одной стороны, стоял 50-летний Даргомыжский, вдруг вспыхнувший с новою, неслыханною мощью и смелым шагом двинувшийся к созданию последнего гениального своего создания, с другой — выступала вперед группа 20-летних юношей с сильными, оригинальными, в высшей степени разнообразными талантами, начинавших творить многочисленные, капитальнейшие создания. Какое это было время оживления, кипучей деятельности!

Даргомыжский представлял пример, почти небывалый в истории русского художественного творчества: пример талантливого человека, не только не ушедшего со сцены в период начинающегося старчества, не только не уставшего, не сломленного, не обескураженного, но проявившего такую энергию, какой не бывало у него даже в лучшие годы

юношества и зрелости. Даргомыжский, долго хмурившийся и дувшийся после незаслуженной неудачи среди нашей публики крупного его произведения, оперы «Русалка», теперь вдруг снова просветлел и ожил. Он уже перестал, как прежде, за неимением лучшего, прибавляться стоическими размышлениями, что, мол, «уединение и постоянная забота об усовершенствовании своих произведений — вот истинная жизнь художника, вот ею счастье...» Или: «Тот, кто пишет с целью приобретения богатства или громкой славы, уже не есть художник, а просто талантливый человек, торгующий способностями своими...» Или: «Никому другому неведомые и никакою земною властью неотъемлемые наслаждения дано художнику испытывать в жизни» и проч. («Русская старина», 1875, т. XIII, 429. Письмо к Л. И. Кармалиной от 1860 года). Он перестал также уверять родных, приятелей и знакомых, что «менее, чем когда-нибудь, расположен искать известности в России, но что ему доставляет самое приятное развлечение и услаждение — печатание здесь у нас хвалебных про него статей иностранных журна-

лов, чтоб пошиканировать петербургских свиней, которые столько лет хрюкали около него и на сцене, и в гостиных, и в журналах» (там же, т. XII, стр. 101. Письмо к сестре от 6 января 1865 года). И напускной стоицизм, и ничтожное желание «пошиканировать» — все это разом исчезло, все это уступило тотчас же место чему-то светлому, глубокому, благородному и поэтическому, едва только зашевелилось снова у Даргомыжского угасшее было на время творчество, едва только он почувствовал внутри себя новую, громадную, вдруг выросшую силу и присутствие новой задачи, превосходившей все, что только он до тех пор предпринимал. Не только «Русалка», но все лучшие, оригинальнейшие и совершеннейшие создания того десятилетия, которое за нею последовало (отрывки из «Рогданы», «Баба-яга», «Чухонская фантазия», «Восточный романс», «Паладин», «Старый капрал», «Червяк», «Титулярный советник» и т. д.) — все это померкло перед тем, что он теперь вдруг предпринял скоро после возвращения из заграничного путешествия (1864–1865) все еще полного раздраженного самолюбия, неудо-

влетворенных надежд. «Пробую дело небывалое, — говорит он в письме к Л. И. Кармалиной от 17 июля 1866 года: — пишу музыку на сцену „Каменного гостя“, так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Конечно, никто не станет этого слушать». Он в первое время говорил, что это он «забавляется над Дон Жуаном Пушкина». Но скоро он перестал это звать «забавой». Громадность труда, гениальное творчество, ему прежде неизвестная сила увлекли его на чудные высоты. «Несмотря на тяжкое мое состояние, [14] — писал он Л. И. Кармалиной в апреле 1868 года, — я затянул лебединую песнь. Пишу „Каменного гостя“. Странное дело. Нервическое настроение мое вызывает мысль одну за другою. Усилия почти нет. Я в два месяца написал столько, на сколько в прежние времена потребовался бы мне целый год. Вы, может быть, подумаете, что я под старость лет пишу что-нибудь пустенькое, вяленькое. В том-то и дело, что нет. Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая. „Каменный гость“ обратил мое внимание еще лет 5 тому назад, когда я был совершенно здоров, и я отшатнулся перед колос-

сальностью этой работы. А теперь, больной, в течение 2½ месяцев, написал почти три четверти всей оперы. Конечно, это произведение будет для немногих, зато мой музыкальный кружок зело доволен трудом моим. Посылаю вам отрывок газеты („С.-Петербургские ведомости“). Это отголосок о моем „Госте“ всей злобной балакиревской партии» («Русская старина», 1875, т. XIII, стр. 434). Даргомыжский слишком слабо высказывал тут то чувство, которое наполняло «балакиревскую партию»: это был восторг, изумление, это было почти благоговейное преклонение перед могучей создавательной силой, преобразившей творчество и личность художника, сделавшей этого слабого, желчного, иной раз мелко-го и завистливого человечка 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.

«Балакиревский кружок» к этому времени и сам уже значительно вырос и количественно, и качественно. К трем первоначальным его членам (Балакирев, Кюи, Мусоргский) в начале 60-х годов прибавилось еще два новых члена: Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин. Новые товарищи не уступали прежним в талантливости, силе и самобытности. Все пятеро шли на всех парусах, их талант с каждым днем все более и более расцветал и хорошел.

Впереди всех летел «орлом» (выражение Даргомыжского) Милий Балакирев, оставшийся и в этом периоде руководителем и главою партии. В конце 50-х и в начале 60-х годов он сочинил целый ряд; романсов, великолепных по глубокой страстности, пламенной красоте и новизне форм («Приди ко мне», «Введи меня, о ночь, тайком», «Еврейская мелодия», «Исступление», «Песня золотой рыбки», «Грузинская песня»), оркестровую увертюру на русские темы, чудную увертюру к «Лиру», антракты и «Шествие» к той же трагедии Шекспира, принадлежащее, конечно, к

числу высших и капитальнейших созданий новой музыки (я не говорю здесь о прочих крупных сочинениях М. А. Балакирева; они принадлежат другой эпохе). С 1862 года он стал, вместе с Г. Я. Ломакиным, во главе созданной им Бесплатной музыкальной школы. Эта школа, родившаяся на свет по чудесному примеру бесплатных воскресных школ, вдруг возникших по общему великодушному порыву на пространстве целой России, пережила их все и принесла больше их всех пользы тому делу, для которого возникла. В продолжение 20 лет своего существования она была постоянно истинным русским музыкальным центром, около которого тяготела лучшие русские музыкальные интересы. В концертах этой школы; исполнено все, что создано самого крупного и выдающегося, настолько же самобытного, сколько и талантливое, новою русскою школою М. А. Балакирев был здесь с самого же начала душою и двигателем дела. Он сам все вел, все зачинал и устраивал и сам же с большим огнем и мастерством дирижировал в концертах Бесплатной школы оркестром. А в этих концертах, кроме Бетховена,

всего больше он исполнял слишком мало или и вовсе неизвестные у нас сочинений, Глинки, Даргомыжского, Шумана, Шуберта, Листа, Берлиоза. Этими концертами он сильно образовывал и развивал и товарищей своих, и русскую публику. В 1866 году, на придачу к остальной разнообразной и энергической своей деятельности, Балакирев издал великолепный сборник русских песен, записанных им в приволжских губерниях — первый истинно научный и художественный сборник наших песен. Этот сборник имел громадное значение для нашей школы. В первые годы композиторской деятельности товарищей Балакирев был самым надежным критиком их сочинений, их профессором по части музыкальных форм и оркестровки. Во всем этом он раньше их всех сложился, раньше всех их поднялся на высоту и оттуда протягивал им надежную руку. Даже большинство тем для крупнейших произведений товарищей назначено им М. А. Балакиревым: так, он указал Ц. А. Кюи, как сюжет для оперы, — «Ратклиффа»; Н. А. Римскому-Корсакову — «Псковитянку» и «Антара»; А. П. Бородину — «Царскую неве-

сту» (эта последняя опера осталась, впрочем, едва начатою). На придачу ко всему остальному М. А. Балакирев был одним еще необыкновенно полезен своему музыкальному кружку: ни у кого из остальных товарищей не было, как у него, страсти отыскивать, узнавать и тотчас же исполнять неизвестные еще создания великих мастеров послебетховенского периода: Фр. Шуберта, Шумана, Берлиоза, Листа. Всякое новое открытие было для него истинным счастьем, восторгом, и он увлекал за собою в пламенном порыве всех товарищей своих. Около такого-то могучего вождя с глубокою любовью и сочувствием группировались остальные члены партии.

Балакирева окружала фаланга товарищей с натурами и складом самыми разнообразными, но с талантом, одинаково горячим, могучим и глубоким. Они развились и пошли в гору почти все одновременно, и к середине 60-х годов у каждого из них было создано много оригинальных и крупных произведений, играющих важную роль в истории не только их творчества, но и русской музыки. У Ц. А. Кюи была сочинена увертюра к «Кавказскому

«Пленнику», прелестное скерцо для оркестра и несколько романсов, где высказывалась вся его страстная, нервная и изящная натура, иногда напоминающая Шумана, но умеющая брать душевные ноты из таких психологических глубин, которые недоступны ни одному другому композитору. Лучшим из его романсов был в то время романс на слова: «В душе горит огонь любви». Кюи уже приступал тогда к чудному своему созданию, первой своей опере «Ратклифф». Н. А. Римский-Корсаков, еще кадетом морского корпуса познакомившийся с М. А. Балакиревым и начавший сочинять талантливые вещи, выступил в 1865 году, едва возвратившись из кругосветного плавания, с симфониюю, которая сразу обратила на себя внимание даже нашей публики; потом вскоре сочинил целый ряд романсов, поразительных по красоте и поэтичности («Еврейская песнь», «Пленившись розой, соловей», «Из слез моих», «Сосна», «Южная ночь», «В темной роще»), и задумывал уже «Садко» и «Антара». Наконец А. П. Бородин, позже всех выступивший с чудесными своими созданиями, хотя и несколько старший годами против

товарищей, уже начал (1862) великолепную и оригинальную свою симфонию, глубоко поразившую, можно сказать, с первых же тактов М. А. Балакирева, который немедленно и оценил всю своеобразность таланта нового музыкального товарища своего. В то время были уже у него сочинены также чудесные первенцы его романсов: «Фальшивая нота» и «Спящая княжна». Все эти талантливые люди были не только товарищи, но и друзья между собою. Они поминутно встречались, проводили целые вечера вместе за музыкой и, конечно, сильно действовали один на другого, прибавляя подъем духа и раздувая поэтический пламень. Мусоргский был в их среде один из самых главных, один из талантливейших. Каково же было впечатление, производимое на него этою чудною, могучею атмосферою талантливости и творчества, все только более и более разгорающегося, несущегося в могучем полете. Понятно, что и он тоже, как остальные товарищи, пошел вперед мощным шагом, А. П. Бородин, только что воротившийся из-за границы (осенью 1862 года), так описывает возобновление в те дни своего знаком-

ства с Мусоргским. «Я в это время познакомился с Балакиревым, и третья моя встреча с Мусоргским была именно у Балакирева. Мы снова узнали друг друга сразу, вспомнили обе первые встречи. Мусоргский тут уже сильно вырос музыкально. М. А. Балакирев хотел тотчас же меня познакомить с музыкою своего кружка и прежде всего с симфонией „отсутствующего“ (это был Н. А. Римский-Корсаков). Тут Мусоргский сел с Балакиревым за фортепиано (Мусоргский на primo, Балакирев на secondo). Игра была уже совсем не та, что в первые две встречи. Я был поражен блеском, глубокою осмысленностью, энергией исполнения и красотой вещи. Они сыграли финал симфонии. Вскоре мы сошлись с Мусоргским близко». Все художественные качества, поразившие А. П. Бородину в Мусоргском 1862 года, продолжали в нем расти и в следующие годы этого периода с изумительной быстротой. Но скоро к той трагичности, красоте, выразительности, которые составляют главную основу лучших произведений первого периода (хоры из «Эдипа» и «Саламбо», романсы «Саул», «Колыбельная „Спи, усни, крестьян-

ский сын“), в это время прибавился еще новый могучий художественный элемент: элемент национальной жизненности и комизма.

Без сомнения, этот элемент глубоко лежал в натуре Мусоргского и рано или поздно высказался бы во всей своей характерности. Но что этот элемент высказался именно в ту минуту и сразу в таком изумительном совершенстве — тому причиной был Даргомыжский. Он первый ступил на эту новую, никем до тех пор не пробованную дорогу (великолепный комический элемент, присущий таланту Глинки, не заключал ничего национального и имел характер общеевропейский, отчасти даже итальянский: вспомним Фарлафа). Когда Мусоргский в 1857 году познакомился с Даргомыжским, у этого последнего существовала уже целая галерея неподражаемых жизненных созданий, высоко оригинальных и с такими национальными формами, каких до него не пробовал никто в мире. „Титулярный советник“, „Червяк“, „Мчит меня в твои объятия“, „Как пришел муж из-под горок“, „Ой тих-тих-тих!“ — это все были высокие создания, явившиеся на свет скоро после „Русалки“, в

антракте перед еще более великим созданием, „Каменным гостем“; все это были высокие образы самостоятельного, беспримерно самобытного таланта, пробующего свои силы перед великим художественным шагом вперед. Пример Даргомыжского должен был подействовать с увлекательною силою на Мусоргского, эту натуру, во многом столько родственную Даргомыжскому. Дорога была пробита, теперь уже легче ему было по ней идти и создавать свое. Чем был для него Даргомыжский, Мусоргский засвидетельствовал это в посвящении ему двух из числа самых капитальных своих созданий 60-х годов: „Колыбельная Еремушке“ и „С няней“. На оригинальной рукописи он надписал:

*„ВЕЛИКОМУ УЧИТЕЛЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАВДЫ“.*

Да, правда, ближайшая близость к натуре, вот такая была самая главная задача, вот какой был главный предмет заботы и Даргомыжского, и Мусоргского. Их наполнял тот самый дух правды и естественности, который оживлял сто лет тому назад Глюка. Все

трое были всего более проникнуты мыслью о необходимости приблизить пение и декламацию к интонациям человеческой речи. Только Даргомыжский и Мусоргский пошли в этом гораздо дальше Глюка; иначе и быть не должно было, они жили целым столетием позже его. У великого немца XVIII века вся его реформаторская сила была направлена только на выражение высоких, исключительных и патетических движений. Из числа всех чувств, волнующих человеческую душу, он заботился о выражении лишь немногих: любви, патриотизма, ревности, отчаяния, гнева. Притом у него действующими лицами являлись (сообразно с тогдашними понятиями об искусстве) все только герои, цари, принцессы и жрецы. У двух преемников Глюка в XIX веке задача не могла уже оставаться так узка и ограничена: им нужно было распространить глубокую правду реальнейшего выражения на всю гамму человеческих чувств и на каждого из людей, взятых ими в свою картину, все равно, большую или маленькую. Им выше всего дорога была та самая неподдельная неподкрашенность и правдивость, кото-

рые давно уже существовали в созданиях великих русских реалистов нашего века: Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Островского, но которые все еще игнорировала музыка, продолжавшая по старым преданиям пребывать исключительно на лоне одного отвлеченного идеализма. В „Русалке“ Даргомыжский стоял на пороге двух направлений: одни части его оперы — в характере идеальном, другие — в реальном. Но у него не было настоящей глубокой способности к первому роду, в котором созданы с недостижимым совершенством великие, гениальные творения Глинки, и потому все сюда относящееся вышло у Даргомыжского в опере слишком посредственно и второстепенно. Значительны в „Русалке“ лишь те места, где Даргомыжский является в настоящей своей роли, роли реалиста. После „Русалки“ его колебания кончились, он разлучился с прежним, мало свойственным его натуре направлением, сбросил его с себя как чужой кафтан и навеки сделался, наконец, самим собою. Период „ношения чужого кафтана“ становился теперь для Мусоргского уже гораздо короче: то дело, до ко-

того Даргомыжский добрался лишь незадолго до своих 50 лет, за него мог Мусоргский приниматься смелою, надежною рукою уже в 25 лет.

„В 1865 году осенью, — пишет мне Фил. Петр. Мусоргский, — мой брат Модест сильно захворал. Подготовлялась ужасная нервная болезнь. Вследствие того моя жена употребила все усилия, чтоб заставить его переехать из „коммуны“ к нам“. Сначала это было ему даже неприятно (он так привык к жизни со своими товарищами), но потом скоро опять освоился с семейною жизнью и прожил с братом и невесткою конец 1865 года, весь 66-й и 67-й и часть 1868 года, когда они окончательно выехали из Петербурга и навсегда переселились в деревню. Эти годы — период появления на свет целого ряда романсов, принадлежащих к числу совершеннейших созданий Мусоргского. Компания музыкальных товарищей часто собиралась тогда в нескольких знакомых, близких домах: то у Даргомыжского, то у Ц. А. Кюи, то у Л. И. Шестаковой (сестры Глинки), то, наконец, иногда и у меня. Ничто не может сравниться с чудным

художественным настроением, Царствовавшим на этих маленьких собраниях. Каждый из „товарищей“ был крупный талантливый человек и приносил с собою ту чудесную поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества.

Каждый из „товарищей“ редко приходил на собрание с пустыми руками: он приносил либо новое произведение свое, только что оконченное, либо отрывки из создаваемого в ту минуту. Один показывал новое скерцо, другой — новый романс, третий — часть симфонии или увертюру, четвертый — хор, еще иной — оперный ансамбль. Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина! Все толпой собирались около фортепиано, где аккомпанировал либо М. А. Балакирев, либо Мусоргский, как самые сильные фортепианисты кружка, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и недостатков, нападение и защита. Затем игрались и пелись лучшие, люби-

мейшие „товарищами“ прежние сочинения. На этих собраниях, где талант, одушевление, строгая художественная работа оценки, веселость-били ключом, появление новых романсов Мусоргского производило всегда великое впечатление. Трагизм одних, комичность и юмор других глубоко действовали на сильно восприимчивых, как все таланты, „товарищей“ Мусоргского. Эти романсы исполнялись едва ли не всего чаще, по общему требованию. И не мудрено, когда с талантливостью создания постоянно соединялась столь же великая талантливость исполнения. Мусоргский был великолепный пианист, совершенствовавшийся все более и более с каждым днем (конечно, речь идет не о концертных пьесах). Он аккомпанировал пению — особенно своему собственному — с несравненным совершенством. Каково же должно было быть увлечение слушателей от той необычайной правдивости, комизма, естественности, грации, простоты, которые потоками лились из природы Мусоргского!

## IV

Раньше всех сочинен был романс «Савишна». Как мне рассказывал потом сам Мусоргский, он задумал эту вещь в деревне у брата (на мызе Минкино) еще летом 1865 года. Он стоял раз у окна и поражен был тою суетою, которая происходила у него перед глазами. Несчастный юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему нравившейся, умолял ее, а сам себя стыдился, своего безобразия и несчастного положения; он сам понимал, как ничто на свете, особливо счастье любви, не существует для него. Мусоргский был глубоко поражен; тип и сцена сильно запали ему в душу; мгновенно явились своеобразные формы и звуки для воплощения потрясших его образов. Но он не dokonчил в ту минуту этого романса, он написал наперед свою «Колыбельную песню» («Спи, усни, крестьянский сын»), полную тяжелой, гнетущей грусти, и лишь спустя несколько месяцев dokonчил и написал «Савишну». Слова для этого романса сочинил сам Мусоргский, подобно тому, как для большинства всех последую-

щих лучших своих романсов. В этом он совершенно разнился от Даргомыжского, никогда не решавшегося писать музыку на собственный текст, несмотря на то, что по общей талантливости своей он вполне был к тому способен. Я много раз высказывал это ему в 1865 и 1866 году до «Каменного гостя», когда он часто совещался со мной о либретто и либреттисте для какой-нибудь оперы для себя. Но мои убеждения были напрасны, и в конце концов он остановился на «Каменном госте», о котором думал много лет раньше. В этом случае Мусоргский был храбрее и почти всегда сам писал себе текст. Товарищи-композиторы сразу провозгласили эту вещь высоким художественным произведением, лучшим из всего, что до тех пор сделал Мусоргский.

Следом за «Савишной» полились великолепным потоком остальные романсы в следующем порядке. В 1866 году сочинены: «Гопак» на текст Шевченки в «Гайдамаках»; «Желание» (слова Гейне); «Семинарист» на свой собственный текст; «Песнь Яремы» (на текст из «Гайдамаков» Шевченки; эта песнь совершенно переделана в 1880 году и кончена под на-

званием «Днепр»). В 1867 году — «По грибы» и «Еврейская песня» (слова Мея); «Пирушка» (слова Кольцова); «Козел» (сбой текст); «Стрекотунья белобока» (слова Пушкина); «Озорник» и «Классик» (свои слова). В 1868 году — «Сиротка» (свои слова); «Детская песенка» (слова Мея); «Дитя с няней» (сбои слова); «Колыбельная Еремушке» (слова Некрасова). Во всей этой массе романсов нет слабых и посредственных, кроме разве «Желания». [15] Уже один выбранный везде здесь текст резко отличает эти романсы от большинства прочих романсов. Подобно Даргомыжскому в лучшую и мужественную пору его развития, Мусоргский не согласен был писать романсы исключительно только на сюжеты «любовные», как это всегда почти бывало у композиторов-идеалистов. Любовь, конечно, чудесное и глубокое поэтическое чувство, поднимающее иногда человека на великие высоты, но любовь и вечно одна только любовь — как это мало удовлетворительно, как это бедно и ограничено для людей, подвинувшихся интеллектуально! И насколько это стало уже невозможно для Даргомыжского в лучшие его

годы (после того, как он столько лет писал все только одни «любовные» романсы, на манер полудетских, устарелых романсов Глинки), настолько оно было теперь невозможно и Мусоргскому. Нет, и по врожденной натуре, и по долгому пребыванию в интеллигентной и столько развитой среде «коммуны» Мусоргский постоянно искал себе задач поважнее и посерьезнее. И от этого-то, в романсах своих будучи равен Даргомыжскому по таланту, по мастерству выражения и формы, он далеко опередил его по содержанию. Можно смело поручиться, что эти романсы никогда не устареют и навсегда останутся дорогим достоянием русского народа: все это картинки из его жизни, из его страданий и радостей, из нашей вседневной, серой, будничной жизни, так часто проходимой мимо и незамечаемой. Тяжелая, грозная трагедия в одних, комизм и насмешливый юмор в других, грация, кипучая веселость, разгул, широкий эпический народный размах еще в третьих, — все это делает эти романсы равными многим из крупнейших созданий Гоголя. Как жалки были те люди у нас, которые столько раз словесно и

печатно повторяли (иногда Мусоргскому прямо в глаза), что, мол, большинство из тех чудных вещиц — это только «шутки», далеко еще не «настоящая музыка». Шутки! Знаем мы эту песню, мы давно ее слышали, еще с тех времен, когда тяжелые педанты и деревянные тупицы печатно уверяли Гоголя, что никаких у него нет художественных созданий, а только шутки да пародии, карикатуры да мало-российские «жарты». Если такие прелестные вещи Мусоргского, как, например, «Козел» и др., только шутка, тогда и «Коляска» Гоголя, и «Нос», и «Шинель», — все это не что иное, как шутки, баловство, каприз таланта, не заключающие ничего настоящего и дельного. Какая же нужна близорукость или недобросовестность, чтоб не чувствовать глубокой художественности и значительности таких созданий. Да ведь тут живые типы и сцены, тут целые характеры налицо, тут целые картинки из вседневной нашей жизни. И это все только «шутки»! Прекрасные «шутки» тоже «Червяк» и «Титулярный советник» Даргомыжского, его: «Как пришел муж из-под горок», его: «Мчит меня в твои объятия»! Ведь это все од-

но семейство, это все типы и создания родственные, исходящие из одного и того же духа юмора, комизма, талантливой наблюдательности и даровитейшей музыкальной пластичности. Только разница между Даргомыжским и Мусоргским была тут в том, что большинство типов у этого последнего взято из самой дорогой ему среды, почти постоянно одной только у него и воспроизводимой: из низшей народной среды, крестьянской или близкой по своему положению к крестьянской. «Барышня», испугавшаяся козла и убежавшая спрятаться от него в куст, но не испугавшаяся отвратительного старого жениха и нежно к нему приласкавшаяся, принадлежит, в виде исключения, к тому среднему сословию, которое редко брал себе задачей Мусоргский, но которое постоянно почти давало материал для едкого юмора Даргомыжского. Поэтому-то галерея действующих лиц у Мусоргского и разнообразнее, и разнороднее, и богаче; но вместе у него затронуты более глубокие внутренние стороны натуры, характера и самого быта. Даргомыжский еще иногда, изредка ограничивается немного поверх-

НОСТНЫМ, ХОТЯ И СИЛЬНО ТАЛАНТЛИВЫМ persiflage'ем, немножко à la Béranger, которого он так любил в переводах и переделках Михайлова. Мусоргский никогда не берет своего сюжета налегке, для забавы: он идет до самых корней и выносит на свет такие глубокие ноты человеческой природы вообще и русского склада в особенности, которые поражают в его романах. Какие это «романсы»! Это настоящие сцены прямо из крупных, широко и глубоко захватывающих свой сюжет опер, со всею их сценичностью и драматизмом; 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. Мыслимо ли это для большинства прочих романсов? «Семинарист» его, принужденный долбить нелепую латынь, когда у него давно уже другое в голове, а поп на молебне «благословил его трикраты по шеям» за то, что он на левый клирос все поглядывал, на Стешу; [16] его «Озорник» (помечен 19 декабря 1867 года), бегущий по улице и безжалостно, тупо при-

стающий к несчастной старухе-развалине, горбатой и исхудалой, преследуя ее насмешливыми комплиментами (глубоко русский народный мотив, повторенный Мусоргским впоследствии в последней сцене оперы «Борис Годунов», где народ, собирающийся чинить расправу над боярином, играет с ним, как кошка с пойманной мышью, и насмешливо, с поклонами величает его); сцены одичалого крепостнического разгула, как в «Гопаке», или широкого народного, полуобрядового, эпического чествования гостей, как в «Пирушке»; наконец тяжелые картины безотрадного народного бедствия и страдания, как в «Колыбельной Еремушке» и в холодном и голодном «Сиротке», — это все такие мотивы, все такие глубоко правдивые представления народной жизни, каких вовсе еще не знало прежнее русское искусство, перед которыми прежние «Вани» и другие идеальные фигуры кажутся бледными восковыми куколками или нарумяненными пейзажами.

Я уже рассказывал выше, какой великий мастер был Мусоргский как аккомпаниатор и певец-декламатор. Много раз уже и тогда, да

и впоследствии мы между собой на наших маленьких сходках и собраниях говаривали, что в этом он решительно единственный, ни с кем не сравненный. Даже такой, совершенно выходящий из ряду вон пианист, как А. Рубинштейн, равнялся с ним разве наполовину: они с одинаковым совершенством аккомпанировали гениальные романсы Шумана, Шуберта и другие подобные же высокие произведения общеевропейской, идеальной и правильной музыки, но у Мусоргского была еще другая половина, недоступная ни для Рубинштейна, ни для всякого иного общеевропейского музыканта: это сторона музыки национальной и специально тех глубоко народных, совершенно новых и на манер Гоголя реальных сцен и картинок, о которых я только что говорил. Тут уже Мусоргский был в своем особенном, новом и оригинальном царстве, куда за ним не мог проникнуть никакой музыкант общеевропейец.

Но к его счастью (а также к счастью всей его компании товарищей-композиторов), к их кружку присоединились около середины 60-х годов две личности, которые в исполнении

именно этих национальных, исключительных созданий новой русской музыки сделались близкими его последователями, товарищами и помощниками. Это были две молодые девицы, необыкновенно талантливые, Александра и Надежда Николаевны Пургольд, первая — певица, вторая — фортепианистка. С самых ранних лет детства они находились постоянно в высокомузыкальной среде: их дядя, В. Ф. Пургольд — и сам в молодости певец на собраниях Даргомыжского — был очень близок с этим последним, и молодые две его племянницы с самых ранних лет, раньше даже всякого систематического и технического учения искусству, привыкли слышать все только одно глубоко правдивое исполнение самим Даргомыжским его и глинкинских созданий: с одною из них Даргомыжский постоянно проходил лучшие русские романсы, доискиваясь наибольшей правды, простоты и естественности выражения, с другою постоянно играл в четыре руки все, что есть лучшего в музыкальных созданиях нашего века. При талантливости обеих сестер такое ученичество под руководством Даргомыжского

должно было принести чудесные результаты. Даргомыжский всегда высоко ценил их (в его письмах из-за границы 1864–1865 года, мною напечатанных в «Русской старине», сохранились его отзывы об одной из сестер). Позже, когда у Даргомыжского они познакомились с Мусоргским и с остальной «балакиревскою компаниею», они пошли в своем развитии еще дальше, еще выше. Из них образовались две такие художницы, каких наверное не было еще раньше их между русскими женщинами-музыкантшами. И Глинка, и Даргомыжский были всегда окружены целой толпой певиц-любительниц и фортепианисток, исполнявших в интимном кружке, а иногда и в публичных концертах их романсы и арии. Несомненно, между ними была не одна с истинным дарованием, с симпатичностью выражения, с увлечением и огнем, с неподдельным чувством или грациею. Но ни одна из них (я имею все право сказать это — я всех их переслушал на своем веку у Глинки и у Даргомыжского) даже издали не подходила, по талантливости и глубокому музыкальному чутью, к сестрам Пургольд. Те все дальше «лю-

бовных романсов» и «любовного выражения» не ходили в своем пении. [17] Единственное исключение составлял в кружке Даргомыжского певец-любитель В. П. Опочинин, необыкновенно талантливо и совершенно в стиле самого Даргомыжского исполнявший характерные сцены и романсы его: «Титулярный советник», «Червяк», «Капрал» и т. д. Но теперь была другая эпоха: новый период музыки настал. А. Н. и Н. Н. Пургольд как раз соответствовали, по дарованию и по музыкальной образованности, новым требованиям. Старшая сестра, певица, была мало способна к выполнению формальных оперных арий, но зато была неподражаема в декламации, правдивой и жизненной, всех тех музыкальных созданий, где на первом плане была неподдельная истина жизни, реализм, жар душевный или комизм и юмор. При таких условиях в ее репертуаре одно из самых первых мест занимали оригинальные музыкальные сцены Даргомыжского и Мусоргского. Но как она исполняла и именно всего чаще — лучшие создания Мусоргского! Она очень близко воспроизводила его правдивую декла-

мацию, столько ей симпатичную и дорогую, но не копировала рабски, а свободно воссоздавала исполняемое произведение, соответственно с требованиями своей собственной натуры, прибавляла туда свой собственный элемент, всего чаще элемент тонкой и прекрасной женственности и, по признанию самих авторов кружка часто вкладывала такое выражение в их создания, которого они иногда и сами еще не подозревали, сочиняя тот свой романс или сцену оперы. [18] Ее младшая сестра точно так же близко подошла в своем аккомпанементе вокальных сочинений, к аккомпанементу Мусоргского, но точно так же часто вкладывала туда и нечто свое, свой собственный оттенок, душу и характер, свое собственное мужественное, энергическое или тонкое выражение (что мудреного: она и сама была прекрасная композиторша и сильная музыкантша). Мусоргский обыкновенно называл ее в разговоре и в письмах: «наш милый оркестр». Присутствие этих двух сестер в кружке «товарищей-композиторов» прибавляло большую ноту к общему великолепному аккорду. Когда, в конце 1868 года, шли у Дар-

гомьжского пробы «Каменного гостя», обе сестры играли тут крупную художественную роль: старшая великолепно и необыкновенно поэтично исполняла партию донны Анны и Лауры; младшая занимала роль оркестра. Сам Даргомьжский исполнял дон Жуана, Мусоргский — Лепорелло и дон Карлоса. Навряд удастся кому-нибудь услышать на театре великое произведение Даргомьжского в таком совершенном исполнении. Один Петров на нашем веку составлял исключение: он сделал из Лепорелло одно из чудес своего и так уже изумительного репертуара.

К этому периоду деятельности Мусоргского относятся некоторые его сочинения для оркестра или с оркестром, а равно некоторые его переложения на оркестр прежних сочинений. Так, в начале 1867 года сочинен им великолепный хор с оркестром: «Поражение Сенахериба» на слова одной из еврейских мелодий Байрона (оригинал помечен: «29 января 1867 года»). Какое значение признавал за этим сочинением сам автор, о том можно судить по посвящению: Мусоргский посвятил хор своему другу, прежнему учителю, а те-

перь товарищу, М. А. Балакиреву, а чтоб посвятить что-нибудь такому грозному музыкальному судье, надобно было много. И действительно, хор этот заключает крупные музыкальные красоты. В нем соединяются превосходно схваченные восточный элемент, немного дикий, но красивый, и характерно-эпический, строгий и суровый ритм, сильно напоминающий Восток. Инструментован он, быть может, слишком густо на низах оркестра, но и это выходит в настоящем случае не беда: эти постоянно низкие, густые звуки напоминают всегдашнюю гортанную речь восточников. Самая слабая часть — трио. Что за непременное *trio* на классический манер! И что за подражание, хотя невольное, западным хоралам! Впрочем, и сам автор чувствовал это, и зимой с 1873 на 1874 год переделал среднюю часть, заменив условный, как будто казенный, хорал длиною грандиозною педалью, с новою темою в оркестре, для куплета: «Ангел смерти взмахнул крылом». Хор этот исполнен в первый раз в феврале 1867 года в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакире-

ва. Надо заметить, что задачи на сюжеты из Библии так заинтересовали в это время Мусоргского, что он летом того же года сочинил свою чудесную, с глубоким восточным оттенком «Еврейскую песню» на слова Мея («Еврейская песня» помечена: «12 июня 1867 года»). В том же году, летом, в деревне у брата (на мызе Минкино), Мусоргский инструментовал свое «Intermezzo» 1861 года и посвятил его другому своему приятелю и товарищу, А. П. Бородину. Сверх того, в этом же году он сочинил и инструментовал большую симфоническую картину под названием «Иванова ночь на Лысой горе» (или, как он тогда для краткости называл: «Ведьмы»). Это было глубоко оригинальное сочинение, полное силы, энергии и своеобразных красот, вызванное всего скорее теми инструментальными созданиями в фантастическом картинном роде Листа, Берлиоза и Вагнера, которые так часто и в таком множестве мы слышали тогда впервые, в России, в концертах Бесплатной школы. Только Мусоргский, когда у него загорелось воображение, взял опять-таки задачу глубоко национальную и придал ей музы-

кальные формы, в высшей степени оригинальные и самобытные. Позже, спустя 12 лет, Мусоргский распространил эту пьесу, задумав вдвинуть ее сначала в оперу «Млада», а потом в «Сорочинскую ярмарку». О ней я буду еще говорить ниже.

На всех этих оркестровых сочинениях и переложениях глубоко отозвалось влияние балакиревских концертов и всего нового, чудесного, слышанного там по части оркестра. Мусоргский не был по натуре своей ни симфонистом, ни оркестратором, как М. А. Балакирев, или А. П. Бородин, или Н. А. Римский-Корсаков; но как вообще талантливый музыкант он быстро схватывал и усваивал себе все ему нужное для полного выражения собственного творчества, и в течение этого периода сделал значительные успехи в инструментовке. Она у него выходила во многих случаях очень эффектна, звучна и самобытна.

[19]

В этот же период времени Мусоргский сделал также немало фортепианных аранжировок: он часто бывал тогда вместе с Даргомыжским у общего их знакомого, Ал. Петр. Опочи-

нина и не только много исполнял там своих и чужих романсов и сцен, но также фортепианных переложений. Уцелела целая тетрадь таких переложений в две руки. В ней заключаются: scherzo, adagio и финал из cis-moll'ного квартета Бетховена и два скерцо из его же квартетов, F-dur'ного (op. 135) и e-moll'ного (op. 59). Все эти переложения деланы летом 1867 года на мызе Минкино и надписаны сверху: «Для Опочининских суббот». Мусоргскому всегда хорошо работалось в деревне, да еще в деревне у брата и невестки, с которыми он был постоянно так дружен.

После романсов Мусоргского 1866–1868 годов явно было, что его назначение — быть оперным композитором. Ближайшие приятели его, Даргомыжский и Ц. А. Кюи, настойчиво советовали ему приниматься за оперу, да этого и он сам более всего хотел, помимо всяких советов. Большинство товарищей его заняты были тогда мыслью об опере. Даргомыжский с 1866 года писал своего «Каменного гостя» и почти кончал его; Ц. А. Кюи доканчивал великолепного своего «Ратклиффа»; М. А. Балакирев с 1863 года принимался за волшебную оперу «Жар-птица» и набросал для нее несколько сцен в блестящих отрывках; А. П. Бородин принимался за «Царскую невесту» и также набрасывал эскизы нескольких сцен.

В 1868 году Мусоргский остановился на «Женитьбе» Гоголя. Выбор понятный: и Гоголь, и его высокое произведение были слишком близки к натуре Мусоргского. Но он вздумал переложить на музыку эту комедию всю целиком, без единого пропуска, подобно тому как в это самое время Даргомыжский перела-

гал на музыку «Каменного гостя» Пушкина целиком без пропусков. Только попытка Мусоргского была еще смелее, шла еще дальше: он перелагал на музыку не стихи, а прозу — дело уже окончательно до него небывалое. Как он смотрел на свою задачу, как был ею наполнен, как глубоко вглядывался в характеры и типы, в ход сцен и их ближайшее выражение, как он весь, всем существом своим проникнут был гениальным комизмом великого гоголевского создания и, вместе, как он, несмотря на весь пыл собственного в ту минуту сочинительства, не переставал любоваться на новые капитальные сочинения своих товарищей, как он интересовался деятельностью своего кружка, — показывают следующие два письма Мусоргского к Ц. А. Кюи, писанные из деревни Шилово, принадлежащей брату и невестке Мусоргского.

3 июля 1868 г.

*«Милый мой Чезаре, здравствуйте!  
Вот я и на подножном корму, en forme  
et matière. Помещаюсь в избе, пью мо-  
локо и целый день состою на воздухе,  
только на ночь меня загоняют в стой-*

ло. Почти накануне отъезда, досадно-го, ибо вас не видел, я покончил первую сцену „Женитьбы“. Первое действие делится на три сцены: со Степаном 1-я, со свахой 2-я и с Кочкаревым 3-я. Руководствуясь вашими замечаниями и Даргомыжского, я успел извлечь из них необходимое, значительно упростил то, что показывал вам, и приобрел для Подколесина очень удачную оркестровую фразу, которая пригодна мне как нельзя более для сцены его сватовства (нотный пример). Даргомыжский ею доволен, повидимому, вполне, и в первый раз она является в разговоре со Степаном при словах: „Ну, а не спрашивал“ и проч. насчет женитьбы, одним словом. Это, как видно, fragment темки: вся целиком она явится в момент формального сватовства в третьем действии, когда уже Подколесин решился жениться. На ней очень выгодно строить тупое замешательство Подколесина. В первой же сцене мне удалось сделать ловкую выходку Степана. Когда его зовут в третий раз, он входит озлобленно, но сдержанно, разумеется, и на слова Подколесина: „Я

хотел, братец, тебя порасспросить“, отвечает fortissimo: „Старуха пришла“, совершенно сбивая, таким образом, надоеданья барина. В настоящее время набросана вчерне вторая сцена (со свахой). „Пес врет“ и „седой волос“ очень удались. Думаю, что сценка недурна и интересна. В самом конце ее медвежья ажитация Подколесина при слове „седой волос“ вышла очень курьезна. Теперь принимаюсь за Кочкарева. В конце концов первое действие, по моим соображениям, может служить опытом „орéа dialogué.“ Хотелось бы кончить к зиме первое действие; тогда можем судить и рядить. Кочкарев sera fait spécialement pour vous, mon cher. Скажите вашей милой барыне, что сцена с Феклой (свахой) удалась; она будет рада. Спасибо ей, сочувствует моей продерзостной работе. Теперь, против обычая, начну вчерне, ибо инструмента нет. Приводить в порядок буду в Питере. Так как не знаю, в городе ли Корсинька [20] или уплыл на „финские хладные скалы“ замораживать пламенного Антара, то прошу вас, милый, буде это ему инте-

ресно станет, прочесть ему мое царяпанье... Ну, а вы, Чезаре, comment cela va-t-il avec la versification? Молодец? Вот, подумаешь, благословенный кружок; не хватает текста, сами кропаем! И ничего, ладно выходит. Много ли подвинули инструментовку, как идет окончательное сочинение?.. Вот предметы вашей записочки, если вы, милый, не поленитесь оживить меня в моем „редюите“. В моей „орéга dialogué“ я стараюсь, по возможности, ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, повидимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора. Так, например, в сцене со Степаном последний вдруг меняет ласковый тон на озлобленный после того, как барин доехал его ваксой (мозоли я выпустил). В сцене с Феклой такие моменты нередки; от хвастливой болтовни до грубости или сварливой выходки для нее один шаг. Впрочем, все это увидите на деле лучше...»

Приписка от 10 июля.

«Письмо это запоздало отправлением и опоздало очень кстати. Я окончил первое действие. Шли дожди три дня сряду, безустали шли, и я работал безустали, такая уж у нас с погодой ления вышла. Что касается меня, то „Женитьба“ не давала мне покоя — ну и написал. Вместо трех сцен, оказалось четыре: так нужно. Теперь опять славная погода, отдыхаю. Крепко целую вас, милый. Даргомыжскому от меня поклон учините».

15 августа 1858 г.

«Спасибо, милый Чезаре, за весточку. А я было задурил на ваш счет. Что делать? Удел мой — вечно подозревать себя, где не следует, и не подозревать, где следовало бы. *Cela doit vous prouver un peu ta stupidité! Qu'y faire?* Я привел в порядок сочиненное и зубрю, чтоб вам показать. Зубрить труднее без инструмента, чем писать. Из письма Корсиньки я еще раз убедился, что вы отrekliсь от вашего „инструментального отречения“. [21] Честь вам и слава! Из вашего милого послания я извлек надежду услышать „Ратклиффа“;

хотя и подождем, но все же услышим. Ну, да хорошие вещи всегда заставляют себя искать и ждать, а „Ратклифф“ более чем хорошая вещь, о которой я говорю. „Ратклифф“ не только ваш, но и наш. Он выползал из вашего художнического чрева на наших глазах, рос, окреп и теперь в люди выходит на наших же глазах и ни разу не изменил нашим ожиданиям. Как же не любить такое милое и хорошее существо, как же не сказать, что оно более чем хорошее. Что касается сделанного вами в последнее время, то я твердо убежден, что при том настроении, в каком я вас оставил, вы сделали превосходное дело. Настроение для художника — важная вещь. И что вы меня „насладите“ при приезде — в этом я тоже убежден. В 20-х (с небольшим хвостиком) числах этого месяца свидимся. Я все еще отдыхаю от первого акта, т. е. обдумываю, складываю второй акт, но за писанье не принимаюсь. Чувствую, что выждать надо, чтобы купеческий характер (начало акта) и Жевакин с Яичницей вышли настолько же путно окрашенными, как

удалось окрасить Феклу и Кочкарева. А многое складывается. Вот уже поистине, „чем дальше в лес, тем больше дров!“ И что за капризный, тонкий Гоголь! Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик — сколок с Антония в шекспировском „Цезаре“, когда Антоний говорит речь на форуме, над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально ехидный мужик! Все сие мне пригодится, а бабы экземпляры — просто клад! У меня всегда так: я вот замечу кой-каких народов, а потом при случае и тисну. А нам потеха! Вот что я делаю в настоящее время, мой милый Цезаре... Вот что странно: „Ратклифф“ Гейне — ходуля, „Ратклифф“ ваш — тип бешеной страсти и до того живой, что из-за вашей музыки ходули не видишь — ослепляет. Вот еще почему „Ратклифф“ более чем хорошая вещь: потому что это первый подобный тип в музыке — выполненный. *A vous l'honneur, Je charme à vous!*»

Осенью, по возвращении Мусоргского в Петербург, первый акт «Женитьбы» исполнялся в кружке товарищей-музыкантов: Дар-

гомьжский, в начале лета восхищавшийся первыми пробами оперы, исполнял теперь роль Кочкарева, сам Мусоргский — Подколесина, сваху Феклу — Ал. Ник. Пургольд, аккомпанировала ее сестра Над. Ник. Пургольд. Репетиции и исполнение были непрерывным взрывом хохота — так верны были поминутно, на каждом шагу комические интонации гоголевской гениальной комедии. Несколько лет спустя, Мусоргский подарил мне оригинальную фортепианную партитуру своей «Женитьбы» и писал мне (2 января 1873 года): «В дорогой для меня ваш день (день моего рожденья) вы не выходите из моих мозгов, это делается как-то „само-собой“, и понятно, что если так это делается, то приходит на мысль: чем бы потешить дорогого человека? Ответ без малейшего замедления, как у всех продерзостных голов: подарить самого себя. Так и делаю. Возьмите мою юную работу на гоголевскую „Женитьбу“, посмотрите на попытки музыкальной речи, сравните с „Борисом“, сопоставьте 1868 и 1871 год и увидите, что я дарю вам бесповоротно самого себя. Я вложил списанную Даргомьжским роль Коч-

карева, как драгоценный памятник того, кем был Даргомыжский в последнее время: роль списана им, несмотря на тяжелую болезнь и работу „Каменного гостя“. Терпеть не могу по-темок и думаю, что на охотника „Женитьба“ многое раскроет по части моих музыкальных дерзостей. Вы знаете, как я дорого ценю ее, эту „Женитьбу“, и, правды ради, знайте, что она подсказана Даргомыжским (в шутку) и Кюи (не в шутку). Время и срок работы показан, место также показано, — словом все обстоит благополучно и нет утайки. [22] Берите же меня, дорогой мой, и делайте со мной, что хотите». Я и сделаю теперь, после смерти Мусоргского, не то, что хочу, а то, что должен: я внесу эту фортепианную партитуру в народную нашу Публичную библиотеку вместе с большинством музыкальных автографов, бумаг и писем покойного моего друга. Этот «опыт драматической музыки в прозе» недостаточно оценен еще. Мне кажется, он не останется без последствий и последователей. Придет время свергнуть предрассудок насчет неизбежной необходимости «текста в стихах» для либретто и, когда опера в руках будущих

продолжателей Мусоргского будет становиться все реальнее и реальнее как и все вообще будущее искусство, «Женитьба» Мусоргского получит надлежащее место и оценку. В настоящую минуту эта смелая, небывало оригинальная попытка кажется большинству тех, кто ее знает, лишь непозволительною, капризною дерзостью. Авось, такое мнение будет не вечно. Мало ли сколько починов в искусстве, казавшихся в первое время непозволительною дерзостью и безумным капризом, признаны были потом законными и входили в кровь и плоть искусства! Я верую и исповедую, что то же самое нынче случается и с самостоятельною попыткой Мусоргского, идущей пока, до поры до времени, в разрез со всеми музыкальными привычками и признаваемыми за закон правилами. Но, что бы ни сулило будущее «Женитьбе» Мусоргского, несомненно то, что, если брать сцены этой попытки даже в отдельности, разлагая их на части, то на каждом шагу в них встречается та изумительная правда выражения, то приближение к обыкновенной, всегдашней человеческой речи, которые не могут не считать-

ся великим шагом вперед в деле искусства, даже в сравнении с оригинальными романсами Мусоргского 1866–1868 года. Мусоргский стал тут на совершенно новую почву: он отбрасывал в сторону всякую условность формы и художественный формализм, он преследовал только одно выражение текста и в этом шел даже дальше Даргомыжского, все-таки еще державшегося даже и в «Каменном госте» в иных случаях «условных закругленных форм». Близость к тексту не может уже дальше идти. Нет такого изгиба мысли, чувства, мимолетного настроения, мимического движения, душевного или чисто физического выражения, которых бы не передавала здесь музыка Мусоргского. Для нынешних слушателей, приученных всего более к «музыке» в опере, такая новизна и дерзость художественная не могут не казаться дикими и странными. Будущее рассудит, кто тут был прав: смелый ли новатор, глядящий вперед, «к новым берегам» (как он однажды написал мне в своем письме от 18 октября 1872 года, которое я приведу ниже) или слушатели, не расстающиеся с прежними привычками. Но даже и

теперь, когда музыка Мусоргского признается слишком «пестрою», составленною из разнообразнейших, никакою правильною нитью «не связанных лоскутков», «мозаикою», рассказ свахи Феклы и большинство речей Кочкарева и Подколесина не могут не казаться чем-то бесконечно талантливым, правдивым и оригинальным. Притом же эти сцены, тянувшиеся сплошным, непрерывным речитативом; очень часто напоминают по складу, по всем интонациям, даже иногда по звукам один из величайших шедевров Мусоргского — сцену в корчме оперы «Борис Годунов». Сходство поразительное. Немудрено, что так искренне и глубоко радовался на «Женитьбу» Даргомыжский, лучший судья в том новом, неслыханном деле, которое было затеяно ими двумя: им самим и Мусоргским.

## VI

После нескольких исполнений первого акта «Женитьбы» Мусоргский оставил сочинение прочих актов, несмотря на то, что у него для этих актов был уже напасен богатый материал в голове. Его увлекла новая задача, глубоко поразившая его воображение. Это был «Борис Годунов» Пушкина, предложенный ему в это время одним приятелем его по собраниям у Л. И. Шестаковой, профессором Вл. Вас. Никольским. Этот сюжет в такой степени поразил его, до того захватил всего его, что он уже ни о чем другом не мог думать и все другое оставил. Это всего лучше можно видеть из того, что; едва принявшись за оперу в сентябре, он кончил весь первый акт 14 ноября. Быстрота невероятная, если вспомнить, что он сочинял тут не одну музыку, но и текст. Но он всегда сочинял с необыкновенною быстротою те вещи, которых сюжет глубоко ему нравился. Год спустя, в октябре или ноябре 1869 года, была кончена уже и вся опера. Зимой с 1869 на 1870 год он ее наинструментовал. Он писал 13 июня 1870 года А. Н.

Пургольд за границу: «Был у директора театров; он сказал, что в этом году они ничего не могут ставить нового, а впрочем, меня могут позвать в половине августа или в начале сентября попутать их „Борисом“».

Воротясь в конце лета 1868 года из деревни от брата, Мусоргский поселился на житье у своего старинного приятеля, А. П. Опочинина, в Инженерном замке. Покидая навсегда Петербург в 1862 году, мать Мусоргского передала своего дорогого Модеста попечению и заботе Александра Петровича и Надежды Петровны Опочининых, старинных своих знакомых, и те обещали заменить Мусоргскому родное семейство. Они сдержали свое обещание и были для него ближайшими родными людьми не только в продолжение тех 1 1/2 лет, что он прожил с ними в одной квартире, [23] но и всегда до того и после того. Вынужденный обстоятельствами пойти на государственную службу, Мусоргский служил с 1863 по 1868 год в Инженерном департаменте, а в этом году, при сокращении там штатов, перешел на службу в Лесной департамент Министерства государственных имуществ, где и

оставался до 1879 года. Ничто не могло быть благоприятнее той обстановки, в которой находился Мусоргский в продолжение всего периода, когда он сочинял своего „Бориса“. Правда, все утро было для него потеряно, он принужден был просидеть его в департаменте (только Глинка и Даргомыжский, как достаточные помещики, одни из всех наших композиторов имели возможность не служить и располагать целым своим днем, как хотели); но потом остаток дня Мусоргский проводил среди дорогих и близких ему людей, любящих и уважающих его, высоко ценящих его талант. Он занят был сочинением своей оперы не только прилежно, но просто неумоимо, он посвящал ей все свое свободное время; отдыхом и антрактом ему служили беседа и чтение с людьми, прекрасно образованными, много читавшими и следившими за всем новым и важным, что появлялось в русской и иностранных литературах. И брату и сестре Мусоргский посвятил некоторые из лучших своих созданий (А. П. Опочинину — „Саула“, Н. П. Опочининой — „Impromptu passionné“, сцену Бельтова с Любой; „Ночь“,

„Желание“; обоим вместе — „Стрекотунья белобока“). Н. П. Опочинина имела на него особенно благодетельное влияние и при всей дружбе не щадила его недостатков: вспомним приписку на романсе „Желание“: „В память ее суда надо мной“. В такой-то отрадной среде, совершенно родственной, сочинялся „Борис“.

Мусоргский лишь в немногих местах близко следовал за текстом драмы Пушкина, При всех многочисленных ее красотах она не могла быть передаваема ни сплошь, ни целиком, так как состоит по большей части из сцен, чересчур коротких, слишком сжатых (злоупотребление подражания Шекспиру). Мусоргский сам сочинял большинство своего текста. Его впоследствии много упрекали за это (особливо самые плохие наши музыкальные критики), не разбирая того, что ему ничего другого не оставалось делать. У него не было в распоряжении не только самого Пушкина, но даже посредственного стихокропателя; да если б и был, то, наверно, пришлось бы с ним только намучиться (как это и случилось раньше с Глинкой и Даргомыжским, все-таки при-

нужденными вставлять в либретто, заимствованное у Пушкина, немало своих собственных стихов). Впрочем, не будучи поэтом по профессии, Мусоргский и для „Бориса Годунова“, как до того для многих романсов, сочинил много стихов талантливых и поэтических, полных силы, сжатости, меткости, выразительности и образности. В то же время верный своей системе, испробованной в „Женитьбе“, Мусоргский писал музыку прямо на прозу на этот раз то пушкинскую, то свою, и музыка от этого ничуть не потерпела; напротив, часто выигрывала. Вообще говоря, наши глубокие художественные критики не заметили того, что из всех музыкальных композиторов, сочинявших на свои собственные тексты, Мусоргский сочинял стихи и прозу далеко лучше всех остальных (конечно, со включением сюда и Берлиоза с его напыщенными стихами и прозой, и Вагнера с его нестерпимо вычурною и туманною риторикой).

Сочиняя свою новую оперу, Мусоргский, как во время „Саламбо“, глубоко проникнут был не одними речами своих действующих лиц, но и всею обстановкою сцены, всеми по-

дробностями драмы, внешними и внутренними, мимикой, группировкой, позами и т. д. Я приведу всего один пример, но вполне характеристичный. На автографном либретто первая картина оперы сопровождается следующими указаниями. „Стена Новодевичьего монастыря под Москвою. Ближе к середине сцены, выступом, большие монастырские ворота с навесом. Народ небольшими кучками собирается на монастырском дворе: движения народа вялы, походка ленивая. Через сцену проходят бояре и, обмениваясь поклонами с народом, пробираются к монастырским воротам. Когда бояре скрылись в монастыре, народ начинает бродить по сцене: иные (преимущественно женщины) заглядывают в ворота, другие шепчутся или просто почесывают в затылке. Входит пристав. Завидя его, народ собирается в сплошную толпу и стоит неподвижно: женщины, склоняя щекою на руку, мужчины с шапками в руках, скрестив руки на животе и понуря голову“. Подобных примеров можно привести из оперы очень много.

Первоначально опера „Борис Годунов“

должна была состоять из четырех только действий и почти вовсе была лишена женского элемента. Все ближайшие к Мусоргскому люди (в том числе и я), любуясь с восторгом на чудеса драматизма и правды народной, которыми наполнены были эти четыре акта, все-таки поминутно замечали ему, что опера его неполна, что много необходимого в ней недостает и что, как ни велики красоты, уже и теперь существующие в опере, она может казаться подчас неудовлетворительною. Мусоргский, всегда упорно защищавший (как всякий настоящий автор) сделанное им, явившееся плодом размышлений и вдохновения, долго не соглашался с нами и, наконец, уступил только силе, когда осенью 1870 года театральная дирекция отказала ему в приеме „Бориса“ на сцену, находя там преобладание хоров и ансамблей и слишком чувствительное отсутствие сцен для отдельных действующих лиц. Этот отказ был очень благодетелен для оперы. Мусоргский решился пополнить ее. Уступая просьбам друзей, особенно моим и талантливого архитектора Виктора Гартмана, страстно любившего сочинения Мусоргского

и особенно отрывки его „сцены у фонтана“, он снова взялся за эту сцену, великолепные материалы для которой, уже давно прежде почти совершенно готовые, бог знает почему были им заброшены. Я присоветовал также сочинить песенку хозяйки корчмы, которой роль ранее того была слишком мала и нерельефна — всего несколько слов; мы же порешили вдвоем, что хорошо ей придать „характер“ и именно характер прежней кутилы, прошедшей сквозь огонь и воду (так как она — корчмарка на большой дороге); текст для этой песенки „Поймала я сиза селезня“ взят Мусоргским из сборника Шеина, мною незадолго до того узнанного. Оттуда же взят им текст для песенки мамы „Как комар дрова рубил“ и песенки царевича „Туру-туру — петушок“. Текст для рассказа царевича Феодора „Попинька наш сидел с мамками в светлице“ сочинен самим Мусоргским на основании вычитанного нами у Карамзина сведения, что при царе Борисе впервые привезены в Россию попугаи в подарок царю. Сцене с курантами послужил также основанием открытый нами подробный рассказ у Карамзина. Точно так

же и другой рассказ того же Карамзина о восстании народном и иезуитах Черниковском и Лавицком было нами решено взять темой для великолепнейшей сцены глумления народного над боярином Хрущевым, воеводою в Кромах, и для сцены расправы народной с иезуитами в минуту приближения победоносного самозванца с войском. [24] Текстом для народного хора „Гайда! Расходилась разгулялась сила молодецкая“ послужила разбойничья песня, предложенная Д. Л. Мордовцевым, а для песни Варлаама еще в первой редакции оперы нами отыскана согласно короткому указанию самого Пушкина песня „Как во городе во Казани“, текст которой есть в „Древних русских стихотворениях“ и других местах. [25] Замечу еще, что в это же время вновь прибавлено также многое в сцене Пимена, именно: хор „Полунощницы“ издали в конце сцены. Все эти капитальные создания Мусоргского не существовали бы, по всей вероятности, если б его опера была принята дирекцией сразу и поставлена на сцену. Что касается до самой музыки, то большинство новых номеров после такого отказа были сочинены вновь, а

другие заимствованы из прежнего материала. Как я указывал выше, большинство заимствований взяты из „Саламбо“, но в значительно измененном и распространенном виде. Мелодию для фанатической проповеди народу Варлаама и Мисаила: „Солнце, луна померкнули“, Мусоргский взял из былинного напева у олонецкого народного певца, Рябинина, приехавшего зимой 1868 года в Петербург и слышанного Мусоргским в публичном заседании географического общества, а потом у А. Ф. Гильфердинга. Но кроме всего этого, Мусоргский сделал зимою 1870 года еще одно важное изменение в своей опере: он решил кончить ее не смертью Бориса, а сценою восставшего расходившегося народа, торжеством Самозванца и плачем юродивого о бедной Руси. Насколько выиграло при этом заключение оперы в трагичности, потрясающей силе и грозном значении! Эту столько важную перестановку присоветовал Мусоргскому его друг В. В. Никольский. Мусоргский был в восхищении и в немного дней перестроил и приладил этот конец. Признаюсь, я был в отчаянии и глубоко завидовал В. В. Никольско-

му, что он, а не я присоветовал Мусоргскому такую блестящую, такую великолепную идею.

Опера „Борис Годунов“, достигшая после переделок и прибавок 1870–1871 годов полного своего состава, есть одно из самых крупных произведений не только русского, но всего европейского искусства. Изображение народа является тут в таких формах правды и реальности, каких никто еще до него не пробовал (в „Каменном госте“ Даргомыжского народа на сцене вовсе нет). Еще больше, чем по поводу романсов 1866–1868 годов на тексты из народной жизни, надо сказать, что, в сравнении с действующими лицами из „Бориса“, все прочие личности из среды народа, представленные раньше того русскими композиторами, — пейзажи и условные куклы, и это — несмотря на всю психическую иногда правду и красоту выражения, на всю общую талантливость музыкальных форм. Монахи Варлаам и Мисаил, хозяйка корчмы, мама царская, пристава (полицейские), юродивый, наконец, многие лица без имени в народных сценах и всего больше народные массы крестьян и баб

в первом и последнем акте — все это типы не бывалые еще в операх и в России, и во всей Европе. В сравнении с ними даже лучшие народные хоры Мейербера (не говоря уже о Глинке и Вагнере) идеальны, безличны, условны и не национальны. Такую близость к действительности, какую мы находим у Мусоргского в музыке, можно найти только в лучших народных картинах Гоголя и Островского. В этих сценах Мусоргский решительно равен им. Постигание истории, глубокое воспроизведение бесчисленных оттенков народного духа, настроения, ума и глупости, силы и слабости, трагизма и юмора — все это беспримерно у Мусоргского. Народ, покорный и глупый, как овцы, и избирающий Бориса на царство из-под палки полицейского, а потом, только этот полицейский отошел в сторону, полный юмора над самим же собою (первый акт); толпа народная из людей, сбежавшихся со всей России, творящая дикую расправу над домашними и пришлыми недругами, жестокими начальниками и католическими иезуитами, но перед этим свирепо играющая с жертвой своей и над нею насмехающаяся;

свирепый и жадный Варлаам с приставами в корчме; кроткий инок Пимен, летописец и набожная душа, истинно эпическая русская личность — какие все это глубокие, верные исторические картины! И какая глубоко правдивая русская речь у всех этих Митюх, Фомок, Епифанов, юродивых Иванычей, Афимий, корчмарок, мальчишек-сорванцов и десятков безыменных личностей! Какие русские интонации голоса! [26] Не даром историк Костомаров, так должно изучавший смутную эпоху русского народа, увидав и услыхав на сцене „Бориса Годунова“ Мусоргского, в восхищении говорил автору: „Да вот это — так страница истории!“ Вот где отозвалось то изучение народа в деревне, которым был вечно полон Мусоргский. Других результатов и быть не могло у такого истинно народного человека, как Мусоргский, и у такого истинно народного художника, как он.

Но, кроме самого народа, главного действующего лица в опере, великолепны и чудно правдивы и другие действующие лица великой драмы. Борис, мучимый совестью, но царственный и торжественный — среди массы

народной и царедворческой, любящий и нежный — когда он один с семейством; хитрый, умный, лукавый и пронырливый Шуйский; рыцарский, талантливый, блестящий, горячий Самозванец; ловкая, бессердечная, холодная притворщица Марина — что это за несравненная галерея живых, исторических лиц у Мусоргского!

Я не могу разбирать здесь всех совершенств оперы, но твердо верю, что чем дальше будет расти художественная и историческая интеллигентность нашего общества, тем глубже и больше будут изучать этот chef d'oeuvre, один из величайших перлов русского народного искусства. Если у немцев с любовью так пристально и подробно изучаются оперы Вагнера, кажущиеся им истинно народными и великими, то чего же должна ожидать для себя в будущем опера Мусоргского, уже не кажущаяся, а действительно в такой мере народная, историческая и бесконечно правдивая в каждой своей речи, фразе, слове.

С самой зимы 1868 года и по начало 1874 года (когда „Борис“ поставлен на сцену) сна-

чала отрывки оперы, а потом и вся опера целиком десятки раз исполнялась в кружке товарищей-композиторов. Радость, восхищение, любование были всеобщие; каждый из этих талантливых людей, хотя и находил разные недостатки в опере, но все-таки чувствовал, какое крупное, новое дело тут у всех их на глазах творится. В последние месяцы своей жизни Даргомыжский слышал тоже отрывки оперы из числа самых тузовых: первую сцену и сцену в корчме, и даром, что занят был в ту минуту окончанием великого, гениального своего создания, „Каменного гостя“, венца всей его художественной жизни, он с великодушным восторгом повторял перед всеми, что Мусоргский „идет еще дальше его“. Обыкновенно Мусоргский исполнял все сам на музыкальных сходках товарищей: и хоры, и речитативы, и ансамбли, и партии отдельных личностей. Чудесным помощником его являлась Ал. Ник. Пургольд; она исполняла все женские партии: Ксении, царевича, мамки, Марины, мальчишек, пристающих к юродивому, и исполняла с художественностью, огнем, страстью, грацией, задором и

шаловливостью, а главное — с простотой и естественностью, близко подходившими к несравненному исполнению самого Мусоргского. Эти пробы „Бориса“ бывали на собраниях у Л. И. Шестаковой, у В. Ф. Пургольда, у Ал. Ал. Хвостовой. Эта последняя певица тоже была всегда превосходной исполнительницей романсов и оперных сцен музыкального кружка: она отлично, просто и правдиво, с большим художественным чувством исполняла женские партии из „Ратклиффа“ и „Псковитянки“, лучшие романсы Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и, может быть, лучше всего — чудную сказку мамки в „Псковитянке“. На всех этих собраниях „Борис Годунов“ с каждым разом разрастался все больше и больше; когда опера была уже совсем кончена, то зимой 1871 и 1872 года отрывки оттуда несколько раз исполнялись Ю. Ф. Платоновой и Ф. П. Комиссаржевским у начальника костюмной и декорационной части театров г. Лукашевича, в то время еще живо интересовавшегося участью новой русской оперы. В феврале 1873 года были, наконец, даны на Мариинском театре, в

бенефис режиссера Кондратьева, три отрывка из оперы: „Сцена в корчме“, „Сцена в будуаре у Марины“ и „Сцена у фонтана“. Незадолго перед тем Мусоргский мне писал (2 января 1873 года): „Скоро на суд! Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место, думающие и живущие о „Хованщине“ (новая предпринятая уже тогда Мусоргским опера), в то время, когда нас судят за „Бориса“. Бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд. Нам скажут: „Вы попрали законы божеские и человеческие!“ Мы ответим: „Да“, и подумаем: „То ли еще будет!“ Про нас прокаркают: „Вы будете забыты скоро и навсегда!“ [27] ответим: „Non, non et non, madame!“ Однако успех трех сцен был громадный. Выше всех был Петров, гениально исполнявший Варлаама; быть может, из всего громадного и талантливой репертуара целой его жизни у него никогда не бывало ролей, исполненных с большим талантом и поразительнейшим творчеством, чем роль Лепорелло в „Каменном госте“ и роль Варлаама в „Борисе“. Здесь высказалась еще выше, чем во все времена

прежде, вся зрелость, вся возмужалость, вся глубина его таланта. Типичность и юмор, историчность и полнота народной фигуры не могут идти дальше того, что представлял тут Петров. Прочие исполнители были также превосходны, всех выше — Д. М. Леонова в характерной роли шинкарки. На другое утро друзья прислали Мусоргскому — кто свое „ура!“ [28], кто поздравления и горячие приветы; одна почитательница [29] прислала в самый вечер представления Мусоргскому первый его венок. Через несколько месяцев начались репетиции на театре всей оперы. После первой, 9 января 1874 года, Мусоргский, сильно оживленный, довольный, весь „распаленный“ (как он мне тогда писал) снял с себя у Лоренца лучший свой фотографический портрет. Мне, по уговору, он подарил первый экземпляр.

Наконец 24 января 1874 года пошла и вся опера целиком. Это было великое торжество Мусоргского. Старики, индифференты, рутинисты и поклонники пошлой оперной музыки дулись и сердились (это тоже торжество!); педагоги консерватории и критики протестова-

ли с пеной у рта. Какая-то тупая интрига устроила так, что четыре венка от молодых почитательниц Мусоргского [30] с надписями: „Слава тебе за Бориса, слава!“, „Поднялась сила пододонная“ (текст из народного хора пятого акта), „К новым берегам!“ и проч. не были поднесены Мусоргскому во время первого представления, так что бедные почитательницы принуждены были отправить венки Мусоргскому на дом. На зато молодое поколение ликовало и сразу подняло Мусоргского на щитах. Что им было за дело до того, что рецензенты принялись взапуски терзать Мусоргского: кто говорил про его безграмотность, кто про грубость и безвкусие, кто про нарушение традиций, кто про негодность начинать хор прямо с педали, кто про какую-то мелодраматичность иезуита Рангони, кто про то, что лучше всего „округленные“, по обыкновенному оперному рецепту, места оперы (например, милый, но ничем особенным не отличающийся детский рассказ: „Попинька наш сидел“ или трио в конце „сцены у фонтана“), кто, наконец, про то, что автор слишком „самодоволен собою“ (!), что музыка его

незрелая, спешная“ (!) и т. д. — что им было за дело до всей этой пошлости, неотесанности, непонимания, схоластики, закоренелых привычек зависти и злости! Молодежь свежим своим не испорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала. Двадцать представлений прошли с полнехоньким театром; не раз толпа молодых людей распевала ночью на улице, подходя к Литейному мосту и собираясь переходить на Выборгскую сторону, хор „величанья боярина народом“ и другие хоры. Молодое поколение, пропуская мимо то, что было слабого и неудовлетворительного в опере (например, сцену Марины в уборной с прислужницами и сандомирскими девушками и немногие другие), приветствовало все остальное с тем самым восторгом, с каким его старшие братья и отцы приветствовали лучшие народные создания Пушкина, Гоголя и Островского. Она понимала и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему настоящему, дорогому.

## VII

**В** промежутке между окончанием «Бориса Годунова» и постановкой его на сцену Мусоргский не был празден. Как можно! Это была, как я уже сказал выше, эпоха самого сильного расцвета таланта Мусоргского. Потребность творить новые образы, новые типы и сцены была у него непреодолимая. И вот он создает, начиная с середины 1870 года, целый ряд превосходных музыкальных сцен и романсов.

Раньше всего он сочинил свой «Раек» (оригинал помечен 15 июня 1870 года). Уже за три года перед тем, весной или летом 1867 года, он сочинил своего «Классика», как он называет в кратком списке сочинений: «начало музыкальных его памфлетов». Наверху этого романса напечатано: «По поводу некоторых музыкальных статей г. Фаминцына», а текст (самого Мусоргского) говорил: «Я прост, я ясен, я скромн, вежлив и прекрасен; я плавен, важен, я в меру страстен — я чистый классик! Я стыдлив, я учтив. Я злейший враг новейших ухищрений, заклятый враг всех но-

вовведений: их шум и гам, их страшный беспорядок меня тревожат и пугают, в них гроб искусства вижу я. Но я — я прост» и т. д. Все это было выражено такими музыкальными фразами, такими комическими интонациями, от которых невольно хохотал каждый, особенно при мастерском исполнении Мусоргского. Это был новый род в музыке, новое приобретение, жестокая, но талантливая расправа с отсталыми и карикатурными противниками, каких в ту пору было у Мусоргского, да и у всей музыкальной «балакиревской компании» множество. Скоро талантливая сатира Мусоргского распространилась по всем музыкальным кружкам Петербурга; не было такого музыканта, который бы ее не знал. Но к 1870 году накопилось много враждебных элементов в том же роде, как и изображенные в «Классике». То было время ожесточенной борьбы между направлением кружка товарищей-композиторов и большинством остальных петербургских музыкантов. Человек, стоявший во главе враждебных партий, Серов, давно уже перестал быть тем прогрессивным человеком, музыкантом и критиком,

каким был в молодые свои годы. Он теперь сочинял плохие оперы, способные нравиться грубой толпе. Давно замерзши на одних только симпатиях юных своих лет, он утверждал, что после Бетховена немыслимы ничьи более симфонии и потому с слепым изуверством напал на Франца Шуберта и Шумана (которого признавал только «полумузыкантом»), на Берлиоза и Листа; верхом оперной музыки считал Вагнера и его полубездарных «Тангейзера» и «Лоэнгрина», а потом топтал в грязь «Руслана и Людмилу» Глинки, уверяя (в 1868 году), что лет через 5 эта опера навсегда сойдет со сцены; по поводу концертов Вагнера в Петербурге, в 1863 году, писал в пользу его чудовищные рекламы, утверждая, что Вагнер «продумал миры»; в музыкальных критиках постоянно был надут собою, придиричив без толку, мелок и бессильно дерзок, направлен на личности. В 1866 году, отдавая публике печатно отчет о представлениях «Руслана» в Праге под управлением М. А. Балакирева, я сказал, что Балакирев с своими талантливыми товарищами-новаторами образуют «могучую кучку». Серов ухватился за это выраже-

ние и стал преследовать им балакиревскую партию, как насмешливым прозвищем; другие товарищи Серова, по ненависти к новому музыкальному направлению, гг. Ларош, Званцов и другие, обрадовались прозвищу и стали употреблять его в виде бранного слова. Они находили в этом, кажется, много остроумия и глубины. Когда, в 1867 году, Берлиоз был в России (вторым разом) и постоянно окружал себя талантливыми представителями новой русской школы, Серов (впрочем, постоянно нападавший на Берлиоза в своем журнале «Музыка и театр») был вне себя от досады. Такая личность и такое писательство о музыке (прежняя личность и писательство Серова отстояли от позднейших, как небо от земли, до того Серов изменился!) не могли не быть антипатичны и даже отчасти презренны талантливому кружку. О Серове и других его товарищах по ретроградной оппозиции поминутно шла речь в среде «могучей кучки»; о них очень часто писал в своих талантливых и блестящих полемических статьях Ц. А. Кюи, в продолжение многих лет выразитель не только своих личных мнений, но и всего кружка и

в особенности главы партии, М. А. Балакирева. Бой кипел постоянно ожесточенный, и вот однажды, в 1870 году, я посоветовал Мусоргскому выступить еще раз с тем самым страшным бичом музыкальной сатиры, которую он так талантливо испробовал уже в «Классике». Он с одушевлением схватился за мое предложение, взял даже предложенное мною заглавие «Раек» и представил себя «раевщиком», показывающим народу курьезных чудушек морских. «Раек» вышел *chef-d'oeuvre*ом талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности. Первым выступал тут Заремба (в то время директор консерватории), поющий на окарикатуренную «классическую» генделевскую тему лженабожные свои изречения, что «минорный тон — грех прародительский, а мажорный — греха искупление» (Заремба был гернгутер-пиэтист и действительно проповедывал это на своих лекциях в консерватории). Вторым являлся Ростислав (Фиф — сокращенное имя Феофил), плохой музыкальный критик, фанатический обожатель итальянской музыки, воспевающий на мотив пошлого карикатурного валь-

са и с глупейшими итальянскими руладами «чудную, милую, славную, дивную Патти», с ее белокурым париком (о котором Ростислав патетически рассказывал в одном из великосветских фельетонов своих); еще далее представлен был музыкальный критик г. Фаминцын посредством мелодии одного же его собственного романса, с рассказом о том, как он процессом хотел смыть с себя «пятно», «неприличное пятно», нанесенное ему кем-то в печати) [31], между тем как прежде он был «невинен и послушаньем старших пленял, лепетом милым, детски стыдливым, многих сердца обольщал», но теперь «с врагом (на суде) в бой вступил, и погиб, понеся удар моральный». Последним представлен был посредством мелодий из «Рогнеды» Серов, как он «мчится, несется, мятется, рвет и мечет, злится, грозит, на тевтонском букефале, замороженном цукунфтистом (т. е. фанатическим последователем Рихарда Вагнера)». «Кресло гению скорей, негде гению присесть!» возглашает раевщик (Серов был тогда страшно сердит и жаловался в печати, что ему не дают дарового кресла в концертах Русского музы-

кального общества); «на обед его скорей зовите!» (Серов жестоко был сердит, что Берлиоз не позвал его на обед, данный в Михайловском дворце «могучей кучке»); «всех директоров долой, он один их всех заменит» (Серов печатно гневался на то, что его не делают директором Русского музыкального общества). «К воеводам удалым (т. е. трем предыдущим личностям) сей титан, сей титан — в компанию попал и тотчас же осерчал, с яростью на них напал, уж он их трепал-трепал-трепал-трепал-трепал». «Но грянул гром, густая мгла затрепетала» (фраза из «Рогнеды»), и пали ниц в священном страхе все четверо, сама богиня Евтерпа (аллегория на одну очень известную тогда в музыкальном мире личность) сходит с небес, и все четверо запели ей «гимн молебный» (на тему «Дураковой песни» из «Рогнеды», в торжественной, карикатурно-величественной форме) о том, чтобы она «оросила их златым дождем с Олимпа», а они «ее воспоют на звонких цитрах»! Ничего подобного этой грозной и едкой сатире и карикатуре музыка еще сроду не представляла. Это было что-то новое и непробованное.

Успех был громадный, особливо в чудно-талантливом исполнении самого Мусоргского, а потом и его верной ученицы и последовательницы А. Н. Пургольд. В короткое время было раскуплено два издания. Хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка. Четыре года спустя, в июне 1874 года (т. е. скоро после всех критик о «Борисе Годунове»), я предложил Мусоргскому еще нечто подобное, в том же роде: пьеску для голоса с фортепиано: «Рак». Здесь должна была явиться на сцене еще целая толпа ретроградных противников Мусоргского и «могучей кучки». В начале должен был быть представлен сам Рак (критик Л-ъ), как он в темную непроглядную ночь вползает на Крапивную гору, заросшую бурьяном, и оттуда сзывает все свое ретроградное войско: тут все они с разных сторон начинают ползти, лезть, прыгать, скакать на вершину горы, между ними присутствуют многие русские писаки и писатели, всю жизнь осыпавшие Мусоргского грубо-невежественными сатирами и насмешками (например, что ему бы надо сочинить,

как самовар шипит на столе, как извозчик трагически ищет в темноте потерянный кнут, и так далее, все в том же роде). Они выстраиваются, Рак держит им речь о неприятелях: о «могучей кучке» и Мусоргском, самом ненавистном, невежественном и дерзком из всех. Воинство вопиет, присягает на верность и устремляется на врага. А между тем, в тени, внизу, бродит «некто», прямо не смеющий стать против бедного автора, но тайно сочувствующий всем нападкам «Раков». Задача понравилась Мусоргскому; в короткое время он сочинил добрую четверть пьески, даже написал начало (изображение ночи и Крапивной горы); к сожалению, вещь осталась неконченной: он весь предался сочинению «Хованщины».

В одно время с «Райком» началось сочинение ряда других еще музыкальных сцен, принадлежащих к числу лучших созданий Мусоргского. Это — собрание пяти пьес на темы из детского мира, окрещенное (по моему предложению) общим именем «Детская». Первая из пяти — «С няней» — была, впрочем, сочинена первоначально еще в апреле 1868 го-

да. Даргомыжский, которому она тогда же была посвящена, сразу признал все ее крупное значение и требовал, чтоб Мусоргский «продолжал». Но этого нельзя было тогда: он сочинял «Бориса Годунова». Едва покончив с оперой (еще в первой ее редакции и составе), Мусоргский вспомнил совет и указание Даргомыжского, тогда уже покойного, и в немного месяцев сочинил четыре новых сценки: «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий». Они все были готовы раньше конца 1870 года. Исполнениям их в лучших петербургских музыкальных кружках не было конца. Самые даже ретрограды и враги не могли уже оспаривать их талантливость, оригинальность и новизну этих маленьких по размерам, но крупных по содержанию и значению шедевров. Все, что есть поэтического, наивного, милого, немножко лукавого, добродушного, прелестного, детски горячего, мечтательного и глубоко трогательного в мире ребенка, являлось тут в формах небывалых, еще никем не троганных. Ребенок, разговаривающий с няней о буке и волшебной сказочке; ребенок, поставленный в угол, будирующий на няню,

пробующий свалить вину на «котеночка» и доехать няню тем, что у ней у самой «носик-то запачканный»; мальчик, рассказывающий про свой домик из прутиков в саду и про налетевшего на него и ударившегося об его щечку жука; [32] девочка, укладывающая спать куклу и напевающая ей про волшебные сады на чудном острове; наконец, девочка, перед сном читающая молитву за папу и маму, за братца Васеньку и братца Мишеньку; потом «за бабушку старенькую» и «пошли ты ей, господи, доброе здоровьице»; а потом поименно за всех тетей и дядей, целый легион и вслед за ними за целый легион крепостных своих: и «Филю, и Ваню, и Митю, и Петю, и Дашу, Пашу и Сашу, Соню, Дуняшку» (все скорее и скорее, бесконечный список), а потом, со слов няни, когда сама позабыла: «господи помилуй и меня грешную». Господи, что это за нити жемчугов и бриллиантов, что это за неслыханная музыка, что это за интимнейшее чувство и поэзия, что это за маленькие созданыца, стоящие целых симфоний и опер! Никто еще в целой Европе подобного не задумывал и не создавал подобного. Лучшие

детские сценки для фортепиано, созданные Шуманом, полны красоты и правдивости, но все еще и идеальнейшей идеальности. Как они еще далеки от этих картинок народных, принадлежащих и известному народу, и веку, и индивидуальным типам! В 1873 году, по выходе в свет «Детской», Лист пришел от нее в такое восхищение, что хотел переложить ее для одного фортепиано и посвятить Мусоргскому что-нибудь из «своего», и Мусоргский писал мне в Вену: «Лист поражает меня, это неимоверно. Глуп я или нет в музыке, но в „Детской“ я, кажется, неглуп, потому что понимание детей и взгляд на них, как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Я никогда не думал, чтобы Лист, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгнуться ею: ведь все же дети-то в ней — россияне, с сильным местным запашком». Один из талантливейших русских художников, архитектор Гартман, уверял постоянно, что «Детская» мало того, что громадно талантлива, но есть ряд истинных

сцен, и постоянно советовал исполнять их в декламации талантливой молоденькой актрисы или певицы, в костюмах и среди декораций на сцене «Художественного клуба». Может быть, эта талантливая и глубоко верная мысль осуществится; но для того надобна такая же необычайная правдивость исполнительского таланта, какая была у самого Мусоргского или у А. Н. Пургольд. Восхищенный «живописностью» всех пяти сценок, И. Е. Репин нарисовал для «Детской» заглавный прелестный лист, где текст составлен из игрушек и нот, а кругом расположены пять маленьких сцен.

Мусоргский не думал ограничиваться только пятью романсами этого рода; у него были задуманы (отчасти по моим предложениям) еще несколько подобных же: «Езда верхом на палочке в Южки», [33] «Фантастический сон ребенка», «Ссора двух детей» и т. д. Но действительно сочинен им один первый романс (покуда еще не изданный), [34] из прочих он играл нам только некоторые отрывки и никогда не кончил, поглощенный «Хованщиной» и «Сорочинской ярмаркой». Но надо

заметить, «Поездка на палочке» удалась менее пяти предыдущих романсов.

Весь 1871 год Мусоргский занят был новыми сценами, прибавляемыми в «Борисе»; он особенно ревностно работал с конца года, живя вместе, в одной квартире, с искренним другом своим Н. А. Римским-Корсаковым. Какой небывалый пример в истории музыки: в одной и той же квартире, в одной и той же комнате, в одни и те же дни и часы сочинялось целых две высокоталантливых оперы: «Борис» и «Псковитянка». Два приятеля сидели каждый за своим столом и молча писали свою оперу. Потом, когда данный отрывок, сцена, хор, ансамбль были готовы, они показывали на фортепиано новую вещь друг другу, а потом прочим товарищам и приятелям. Когда еще подобное видано и слыхано в истории музыки?

Но зимой этого же года (с 1871 на 1872 год) тогдашний директор театров С. А. Гедеонов предложил четверем музыкальным приятелям (А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков) сочинить музыку к написанной им пьесе, опере-балету

«Млада». Мне поручено было сделать им это предложение. Они его приняли и ранней весной 1872 года все четверо уже кончили каждый свою часть. Все четверо были тогда в полном расцвете своего таланта. Немудрено, что они сочинили вещи с высоким художественным достоинством. Я не имею возможности рассказывать здесь подробности об этом совместном сочинении четырех русских талантов; скажу только, что на долю Мусоргского приходилось (по разверстке самих авторов между собою) несколько народных сцен, «марш» или «шествие славянских князей» и большая фантастическая чародейственная сцена «Служение черному козлу» на Лысой горе, нечто вроде сцены на Брокене в «Фаусте», только на мотивы славянской мифологии. Для народных сцен Мусоргский взял (все-го более вследствие очень короткого времени, уделенного авторам) хоры из «Эдипа», перешедшие потом в «Саламбо» и все продолжавшие лежать без употребления. «Марш князей» сочинен им вновь: он его в 1880 году оркестровал и, приделав новую среднюю часть, создал из него ту превосходную «во-

сточную картину» (под именем «Marcia alla Turca»), которую исполняли в конце зимы 1880 года в одном из концертов Русского музыкального общества. Основой для картины «Служение черному козлу» послужили отрывки из конца третьего акта «Саламбо» (Саламбо и хор: «И враг, смертельным ужасом сраженный, от стен священных побежит!») и отрывки из «Ночи на Лысой горе» («Ведьмы») 1866 года. Но и тут большая картина эта не получила еще настоящего своего развития и вида: Мусоргский закончил сцену эту во всем блеске и красоте лишь в 1875–1876 году, когда перенес ее в «Сорочинскую ярмарку», как видение парубка Грицко, заснувшего на Лысой горе. Тут уже сцена получила окончательный свой вид и по грандиозности, фантастичности и оригинальности принадлежит к числу самых высоких созданий Мусоргского за всю его жизнь.

В ту эпоху, когда Мусоргский кончал «Бориса», писал «Детскую» и «Младу» и готовился к «Хованщине», его товарищи по искусству тоже создавали крупные, великолепнейшие свои произведения. Мусоргский приходил от

них в искренний восторг и с глубоким мастерством исполнял их или аккомпанировал им на музыкальных собраниях, всего чаще происходивших в эту эпоху у Л. И. Шестаковой и, конечно, оставивших у всех присутствовавших там неизгладимые, драгоценнейшие воспоминания. Летом 1870 года Мусоргский писал столь дорогим для него сестрам Пургольд за границу: «Я слышал превосходное нечто. Это нечто не иное что, как черточка в таланте Корсиньки (Н. А. Римский-Корсаков), познавшего драматическую суть музыкальной драмы. Он великолепно состряпал историю с хором в веча („Псковитянка“), совсем как тому быть надлежит; я даже засмеялся от восторга». В августе 1873 года он писал мне за границу: «Кюи сделал очень хорошую сцену Родольфа с Анафестой (в „Анджелло“) и удивительную повесть Тизбы перед Анджелло о матери, на нашей любимой теме (нотный пример). О, чего он туда посадил — важно: В третий акт сделал Notturmo очень милое, очень итальянское, инструментовать можно волшебю! А там, гм! тарантеллу-pifferari, и я настаиваю, чтобы он удержал ее, настаиваю

до-нельзя, чую, что это то, самое то!» Великолепную 2-ю симфонию А. П. Бородина он иначе не называл, как «Героической славянской симфонией» (т. е. равнял ее, как многие из нас, с «Героической» симфонией Бетховена).

Какие же у него самого были в эту самую важную и крупную его эпоху выросшие и окончательно сложившиеся взгляды на искусство, покажут следующие его отрывки из писем ко мне: «Отчего, скажите (письмо от 13 июля 1872 года), когда я слышу беседу юных художников, живописцев или скульпторов, я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике, разве в случае необходимости. Отчего, когда я слушаю музыкантов, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью: технику и музыкальные вокабулы? Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недоросли?..» «Художеественное изображение одной красоты в материальном ее значении — грубое ребячество, детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое „ковырянье“ в этих малоизведанных стра-

нах и завоевание их — вот настоящее призвание художника. „К новым берегам!“ Бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни „к новым берегам!“ В человеческих массах, как и в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, никем не тронутые. Подмечать и изучать их в чтении, наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали, — вот задача-то, восторг и присно восторг!..» (письмо 18 октября 1872 года). «Когда же люди (писал он мне еще 7 августа 1875 года) вместо фуг и обязательных трех действий, в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют? Не этого нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника. Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоная; смелость, искренняя речь к людям *à bout portant*, — вот моя закваска, вот чего хочу и в том, в чем боялся бы промахнуться. Так меня кто-то толкает и таким пребуду...» Получив портрет одного обоем нам очень близкого человека, Мусоргский писал мне (октябрь 1875

года): «Этот энергический и вдаль смотрящий лик подталкивает меня на всякие хорошие дела. Весь собравшись, он вдаль смотрит, что-то впереди чувствует: силой и сознанием правоты врезалась всякая морщинка... Вот эти-то хорошие, живые вдаль да вперед и подталкивают меня. Как припомню неких художников „шлагбаумом“, не то тоска, не то какое-то слякотное наваждение приключится. Все-то их стремление — моросить капелька за капелькой, и капельки все такие ровненькие, полюбленные; их тешит, а человеку тоска и скука. Да прорвись ты, любезный, как живые люди прорываются, покажи ты: когти у тебя или ластовицы; зверь ты либо амфибия какая! Куда! А „шлагбаум“! Без разума, без воли сами себя окружили они традиционными путями, подтверждают закон инерции, воображая, что дело делают. Все бы это было только мало заманчиво, до некоторой степени антипатично, если б эти художники не брались прежде за древко другой хоругви и не пытались „гордо поднять ее перед человеческим обществом“.....

Они задавались задачами, беспокоящими

крупных людей. Но разжалась железная рукавица, [35] и они почувствовали, что устали, отдых понадобился. Где же искать этот отдых? В традиции, конечно: „как наши предки делали, так и мы будем делать!“ Поставили славную боевую хоругвь в укромное место, поприпрятали ее тщательно и приперли семью замками за семью дверьми. Они отдыхали и отдохнули. Без знамени, без желаний, не видя и не желая видеть вдаль, корпят они над тем, что давно сделано, к чему их никто не зовет. И вот от времени до времени квакушки, умильно пыхтя в своем наследственном болоте, раздают этим художникам ободреньица. И как не ободрять! Они выродились в бездушных изменников; бич оказался детской плеточкой. Безучастные к сущности жизни, ненужнее их для современного творчества, я думаю, в небесной империи не сыщешь».

Будучи всю жизнь искренним обожателем истинных великанов музыки: Бетховена, Шумана, Берлиоза, Листа, Глинки и Даргомыжского, Мусоргский, несмотря на всю мягкость и терпимость свою, искренно не мог выносить всего половинчатого, посредственного,

рутинного и бездарного. В ноябре 1875 года он мне писал, прослушав «Danse macabre» Сен-Санса: «Что делает m-r de Saint-Saens? Утилизирует камерную миниатюру и доходит в этом деле до такой степени, что являет в богатых оркестровых силах крошечные мыслишки, навеянные крошечным стихоплетом и называет эту крошку „Danse macabre“! Мозговое его направление было в состоянии переработать такую неудобоваримую мысль, как сопоставление давящей и щемящей „Dies irae“ аббата Листа — сентиментальной миниатюрке „Violino solo“ m-r de Saint-Saens'a! С мозгами конечно. Не верю в „Самсона“ его, как не верю в его новаторские игрушки. Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца — нет, чорт бы вас побрал, лгунов, притворщиков e tutti quanti — мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы ни избрали для беседы с нами! Красивенькими звуками не обойдете: это барыня с удовольствием передает милому знакомому корнет с бомбошками — и только. Вы, владеющий оркестровыми силами, m-r de Saint-Saens, вы творческая крошка, всеядны до того,

что тешитесь разными trio, quartetti, quintetti и т. д. по арифметике. Новаторствующий m-r Saint-Saens! Всеми мозгами моего черепа я отрицаю его; всей силой биения моего сердца — отталкиваю! Утилизатор миниатюры, что нам за дело до него! То ли дело maestro senatore Verdi! Вот этот крупно „валяет“, не стесняет сей новатор. Вся его „Аида“ — тут есть всего от всех и даже от себя самого. Уложил „Троватора“, Мендельсона, Вагнера, чуть не Америго Веспуччи. Спектакль чудесный и баснословное бессилие в воплощении Цапающей зубами африканской крови. „Сарданапада“ Фаминцына дважды слышал. Полнейшая невменяемость».

Последние крупные вещи этого периода: 1) фортепианная сюита под названием «Картинки с выставки. Воспоминание о Викторе Гартмане» (помечено 22 июня 1874 года); [36] 2) баллада («Забывтый») на сюжет картины В. В. Верещагина (соч. осенью 1874 года на прекрасный текст гр. Кутузова) и 3) соло и хор «Иисус Навин» («Стой солнце!»). Этот хор есть переработка, сделанная в 1874–1875 годах из первоначального «хора ливийцев» в опере

«Саламбо», с прибавлением новой средней части («Плачут жены Ханаана»): основой для этого сочинения послужили оригинальные еврейские темы, слышанные Мусоргским однажды из окна во время молитвы на дворе соседа еврея. [37] Все три сочинения могут считаться вполне неизданными: первое и третье действительно остались в рукописи, второе, хотя и напечатано с разрешения цензуры, но все-таки не было выпущено в свет вследствие каких-то нелепых слухов о картине Верещагина, лишенных всякого фактического основания. Все три вещи — необычайно талантливо, самобытно и изящны в высокой степени. Наконец, 4) ряд романсов под общим заглавием «Пляска смерти». Эта последняя задача предложена была мною; гр. А. А. Голенищев-Кутузов, приятель Мусоргского, в 1874–1875 году вместе с ним живший на одной квартире, сочинил текст, музыку написал Мусоргский. Романсы эти были следующие: а) «Трепак». Смерть застает крестьянина, пьяненького, горемычного старика в лесу, среди метели и замораживает его. Этот трагический романс, одно из чудеснейших произ-

ведений Мусоргского, был много раз исполнен в собраниях кружка у Л. И. Шестаковой О. А. Петровым с тою же потрясающею правдой и трагичностью, с какою он исполнял в то время всегда и «Савишну» Мусоргского (романс помечен 17 февраля 1875 года), б) «Колыбельная». Смерть вырывает больного ребенка из объятий матери. Этот романс, тоже чудесный по красоте и глубокому драматизму, однажды так подействовал на одну из слушательниц, молодую мать, что она упала в обморок. Всего чаще исполняла его с неподражаемым совершенством Анна Яковлевна Петрова (жена О. А. Петрова), не обладавшая уже давно тем чудным контральто, от которого сходил с ума весь Петербург в 30-х и 40-х годах, в ролях Вани и Ратмира, но сохранившая в пении, даже и в годы старости, такую талантливость, страстность и драматическое выражение, с какими нельзя было сравнить ничье другое исполнение. На этих же собраниях у Л. И. Шестаковой, истинно незабвенных для всех счастливых, там бывавших, А. Я. Петрова иногда исполняла также «Сиротку» Мусоргского и «Песню раскольницы Марфы» (из

«Хованщины») с истинно несравненным трагизмом и чувством (романс помечен 14 апреля 1875 г.). в) «Серенада». Смерть под видом рыцаря-трубадура задушает молодую красавицу, пока он поет ей любовную серенаду: вещь крайне изящная (романс помечен 11 мая 1875 года), г) «Полководец». Смерть в образе полководца губит целую толпу людскую среди бури и развала битвы — картина великолепная, одно из лучших созданий Мусоргского (романс помечен июнь 1877 года). Кроме этих четырех, я предлагал еще другие темы; смерть сурового монаха-фанатика в его келье при дальних ударах колокола; смерть политического изгнанника, возвращающегося назад и гибнущего в волнах в виду родины; смерть молодой женщины, умирающей среди воспоминаний о любви и последнем дорогом бале, наконец, еще несколько других тем. Но Мусоргский, хотя и чрезвычайно ими довольный, не успел их выполнить, только играл мне и другим отрывки оттуда. Даже и четыре написанные сцены остались тогда неизданными.

## VIII

Последние пять-шесть лет своей жизни Мусоргский весь был поглощен двумя операми, сочиняемыми одновременно: «Хованщиной» и «Сорочинской ярмаркой». Первый сюжет предложил ему я весной 1872 года, когда «Борис Годунов» не был даже еще поставлен на театре. Мне казалось, что борьба старой и новой Руси, сходжение со сцены первой и нарождение второй — богатая почва для драмы и оперы, и Мусоргский разделял мое мнение. Центром всего я думал поставить величавую фигуру Досифея, главы раскольников, сильного, энергического, глубокого умом и много испытавшего, который, как могучая пружина, управляет всеми действиями двух князей — Хованского (представителя древней, темной, фанатической и дремучей Руси) и Голицына, представителя Европы, которую начинали уже понимать и ценить даже среди партии царевны Софьи. Разные лица и события в немецкой и стрелецкой слободе, пастор и его старушка сестра, их молоденькая племянница-немка, две раскольницы — одна пышущая

молодостью и страстью Марфа (некто вроде Путифаровой жены), другая — сухая, желтая, злая и фанатичная Сусанна, обе в непрерывной коллизии, молодой 10-летний Петр с потешными, умная, энергичная Софья с дикими стрельцами, скит раскольников, самосожжение изуверов в конце оперы, когда Досифей увидел, что «старая Русь гибнет и новая начинается» — все это казалось нам благодарной задачей. Мусоргский занялся этой оперой с жаром, изучение им раскольничьих древнерусских и вообще всяческих исторических источников XVII века было громадно. Его многочисленные и часто пространные письма ко мне из этой эпохи наполнены подробностями этого изучения, нашими прениями о составе оперы, характерах и сценах. Лучшее всего из сочиненного иногда великолепно и громадно талантливо то, что относится к периоду 1872–1875 года. После того под влиянием слабеющего здоровья и потрясенного организма талант его стал слабеть и, видимо, изменяться. Его сочинения стали становиться туманными, вычурными, иногда даже бессвязными и безвкусными. Чтобы быстрее дойти до кон-

ца оперы, которая начинала быть ему не под силу, он сильно переделал либретто и выпустил вон множество сцен, подробностей, даже лиц — часто ко вреду оперы. Летом 1880 года, живя на даче у близкой приятельницы своей Д. М. Леоновой, талантливой исполнительницы роли хозяйки корчмы (в «Борисе»), раскольницы Марфы (в «Хованщине») и многих лучших его романсов, он, наконец, кончил «Хованщину».

Мысль о другой опере — «Сорочинская ярмарка» — возникла у Мусоргского в 1875 году вследствие желания создать малороссийскую роль Для О. А. Петрова, которого необычайный талант он страстно обожал и с которым (а равно и с его талантливой и в самой старости супругой А. Я. Петровой) он чрезвычайно сблизился после постановки «Бориса» в 1873 и 1874 годах. Опера осталась далеко не оконченной, но второй акт (сцена Хиври с дьячком и другие места) представляет комические моменты, достойные лучших времен Мусоргского.

Два ряда романсов последнего времени, один под заглавием «Без солнца» (1874 года

на слова его приятеля гр. Кутузова), другой на слова гр. А. Толстого (1877) мало дают уже узнать прежнего Мусоргского.

Последними же вообще сочинениями Мусоргского были «Песнь Мефистофеля в Ауэрбаховом погребе о блохе», сочиненная во время путешествия 1879 года и, как впечатление из этого же путешествия, два каприччио: «Байдарки» и «Гурзуф», и большая сцена «Буря на Черном море», — все три для фортепиано. Затем он задумал тогда же большую «сюиту для оркестра с арфами и фортепиано» на мотивы, собранные им (как он мне писал 5 августа 1880 года) «от разных добрых странников сего мира: программа ее — от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы. Сюита уже немножко начата». Наконец он из романса 1866 года «Песнь Яремы» переделал романс «Днепр». Но за исключением «Песни о блохе», все прочие эти сочинения Мусоргского последнего его времени уже мало представляют прежней его талантливости, силы и оригинальности.

Недовольство службой (о чем не раз говорено в его письмах ко мне), недостаток

средств, необходимость выйти из министерства государственных имуществ в 1879 году, а в следующем году из департамента контроля, куда он был помещен стараниями Т. И. Филипова, расстраивающееся его здоровье, а всего более кастрирование «Бориса» театральным начальством и, наконец, снятие его совсем с репертуара по неизвестным причинам — все вместе пагубно подействовало на его расположение духа, на весь его нравственный склад и вместе глубоко изменило его творчество и самое дарование. И то, и другое стало слабеть. Одно, что еще его поддерживало и утешало, это было поминутное участие в бесчисленных концертах, куда его приглашали, как великолепного аккомпаниатора, аккомпанировать певцам и певицам. Большинство этих концертов имели целью собрание денег для учащих, для бедной молодежи, и Мусоргский никогда не отказывался. Но тут его успех был всегда громадный, так что он думал даже одно время жить своим фортепианным и аккомпаниаторским талантом. Он мне писал 15 июня 1876 года: «За это время, много действуя на клавикордах, я

начинаю приходить к убеждению, что, если велено будет снискивать насущный хлеб „бряцанием“, сумеем...». Но этого не случилось. Фортепиано и концерты никогда ничего не принесли ему. Надо было продолжать существовать казенной службой, которую ему ставили в такой упрек и над которой так насмеялись Ростислав и другие жалкие музыкальные критики. Путешествие по России вместе с Д. М. Леоновой летом 1879 года, ряд триумфов, испытанных с нею вместе в концертах в Полтаве, Херсоне, Одессе и т. д., на минуту оживили его. Но скоро его здоровье пошло окончательно под гору, и он скончался 16 марта 1881 года в Николаевском военном госпитале. Никакие попечения друзей и поклонников его таланта ничего уж не могли поделать.

Свою краткую автобиографию (на русском языке) Мусоргский кончает следующими словами: «Ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям, Мусоргский не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков. Формула его художественного *profession de foi*: „Ис-

куство есть средство для беседы с людьми, а не цель“. Этим руководящим принципом определяется вся его творческая деятельность. Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго музыкальными законами (Вирхов, Гервинус), М. смотрит на задачу музыкального искусства, как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и, главным образом, настроения речи человеческой. Он признает, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, но не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующие и видоизменяющиеся, как весь духовный мир».

Мусоргский умер, далеко не выполнив всего, что обещала богатая его натура, но и далеко не вполне оцененный своим отечеством. Это последнее дело — задача будущего времени и будущих поколений.

1881 г.

# КОММЕНТАРИИ

*«МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ».*  
*Впервые этот очерк был опубликован в 1881 году («Вестник Европы», No№ 5 и 6).*

Данная работа Стасова, скромно названная им «биографическим очерком», далеко выходит за грани этого жанра. По сути дела она является очень важным документом для изучения жизни и творческой деятельности гениального русского композитора. Написанная в год смерти Мусоргского на основании большого документального материала, согретого страстным дыханием творческой жизни композитора-новатора, она дает яркое представление о чувствах, воззрениях, творческих устремлениях великого музыкального деятеля, подводит итог его безвременно оборвавшейся жизни и утверждает то новое, прогрессивное, что внес Мусоргский в русскую музыкальную культуру.

Творчество Мусоргского неразрывно связано с деятельностью «могучей кучки», т. е. «то-

го музыкального кружка, к числу замечательнейших членов которого Мусоргский принадлежал, — говорит Стасов, — и который с самого своего появления... привлек к себе столько горячих симпатий, с одной стороны, и столько злобных насмешек с другой». Как современнику и вдохновителю этого «кружка» Стасову удалось не только ярко запечатлеть творческий облик гениального композитора, но и прекрасно охарактеризовать деятельность «могучей кучки» русских композиторов, которая, как сказал А. А. Жданов, «поражала мир своими талантами и прославила наш народ» («Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)». Изд-во «Правда», 1948, стр. 147). «...Так полно нарисована целая эпоха жизни (может быть, лучшей поры жизни) этих бойцов музыкального мира», — писал по поводу этой работы Стасова Репин — живой свидетель жизни Мусоргского и его соратников. «Даргомыжский, Балакирев, — пояснял он свои впечатления, — удивительно рельефно выступают в Вашем описании. Как метко Бородин рисует Мусоргского! Бесподобно! И, наконец, сам Мусорянин в немногих соб-

ственных словах выражается весь, вся глубокая душа художника-новатора» (III, 66).

Стасов не только лично знал Мусоргского, но на протяжении всей творческой жизни композитора был его советчиком, наставником, помощником, вдохновителем. Как самый близкий друг он смело входил в его творческую «лабораторию», знал его замыслы, следил за творческими порывами, всегда готовый оказать любимому им «Мусорянину» необходимую помощь. — «Никогда не забуду того времени, — писал Стасов, — когда они (Мусоргский и Римский-Корсаков), еще юнши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним рано утром, заставал их еще спящими, будил их, поднимал с постели... И тотчас после... чая мы принимались за наше главное и любезное дело — музыку, начиналось пение, фортепьяно, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня. Как это все было хорошо...» («М. П. Мусоргский. Письма и документы». 1932, стр. 212). К своим обязанностям творческого друга и наставника Стасов до

конца жизни композитора относился с большой любовью и страстью.

Формирование творческих позиций «могучей кучки», так же как и передовых русских художников, объединившихся в Товарищество, шло под большим влиянием эстетических воззрений революционного демократа Чернышевского (см. статьи «Г-ну адвокату Академии художеств», «Академическая выставка 1863 года» и комментарии к ним, т. 1). Благотворное воздействие оказали взгляды Чернышевского и на Мусоргского, который в молодости жил в «коммуне», организованной его товарищами по примеру героев романа «Что делать?» Тут происходило чтение и обсуждение передовой для того времени литературы, пишет Стасов, — тут «укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое“ и „несправедливое“, на „хорошее“ и „дурное“, которому он (Мусоргский) уже никогда впоследствии не изменял».

Под влиянием взглядов революционной демократии шестидесятых годов Мусоргский приходит к материалистическим взглядам. «Человек — животное общественное и не мо-

жет быть иным», — утверждает он. Этим основным положением определяется и исходная позиция художника-реалиста:.... в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. — Вот задача-то! — заявляет он («М. П. Мусоргский. Письма и документы», 1932, стр. 233).

Задачи художника Мусоргский понимал как задачи гражданского служения родине средствами искусства. Уже в 1861 году он страстно выступает против тех, кто считает, что «художник работает для славы и денег». «Каковы прерогативы ограниченности», — негодует он: «слава и деньги, и количество, а не качество... о, лужа» (там же, стр. 65). «Искусство — есть средство беседы с людьми, а не цель» — утверждает Мусоргский

Большое влияние на формирование взглядов Мусоргского оказала художественная литература, а особенно драматургия Пушкина,

Гоголя, Островского. К правильному восприятию существа передовой литературы и драматургии — реализма, идейности, народности, — Мусоргский подготавливался самой жизнью с детства, с того времени, когда он, впечатлительный мальчик, с упоением слушал песни крестьян, сказки своей няни, жил среди «той народной жизни, тех сцен и типов», которые оставили в его сознании неизгладимые впечатления. Особенное влияние на Мусоргского имело «критическое» направление русской литературы, т. е. то направление, которое, по определению Чернышевского, «всегда составляло самую живую... сторону „нашей литературы“ (Н. Г. Чернышевский. „Избранные философские сочинения“, т. 1, 1950, стр. 424). Критическое направление оказало животворное воздействие не только на литературу, драматургию и театр, но и на развитие русской национальной реалистической школы живописи. Под знаменем этого направления борьба против крепостничества, создавалась демократическая культура, крепились и развивались лучшие передовые традиции русской литературы и искусства. Под

влиянием идей Белинского, Чернышевского и Добролюбова, под воздействием творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя воспитываются передовые художники, объединившиеся в Товарищество, и прежде всего сам Стасов — идейный вдохновитель передвижников и „могучей кучки“ композиторов (см. „Училище правоведения сорок лет тому назад“, т. 2). По этому же пути пошел и Мусоргский.

Едкими сатирическими штрихами характеризует Мусоргский современную ему действительность: „Что у нас за помещики! что за плантаторы!“; „небо застлано серо-синими жандармскими штанами“; „от русских порядков тошнехонько“; „думаешь только о том, как бы не провонять и не задохнуться“. Вот почему „выросло требование общества перед современными русийскими художниками!“ Это требование — „великое знамение страшного времени всеобщего недовольства\* („Письма и документы“, стр. 94, 232, 250, 340). На эти требования и стремится ответить великий, композитор: „Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоная; смелая, искренняя речь к людям а bout portant,

[38] вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться“. Не случайно на конверте этого письма адресат его Стасов написал: „Современные задачи искусства“ (там же, стр. 322).

В области музыкального творчества гениальный композитор пошел вслед за Даргомыжским — „великим учителем музыкальной правды“, по пути, проложенному Глинкой, которого Мусоргский признавал за „великого учителя-создателя... великой школы русской музыки“ (там же, стр. 309). „Глинка и Даргомыжский, Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Гоголь и опять-таки Гоголь... — все большие генералы и вели свои художественные армии к завоеванию хороших стран“, — пишет Мусоргский Стасову в 1872 году.

Продолжать их путь, развивать их реалистические традиции в музыке, открыть на этом пути новые „страны“ — такова исходная творческая задача и цель деятельности Мусоргского.

Прокладывая новые пути русской реалистической музыки, отвечающей передовым требованиям времени, Мусоргский стремится

итти не только от лучших достижений Глинки и современных ему композиторов, не только от достижений русской реалистической литературы, на что было указано выше, но и от самых передовых образцов живописи того времени. Репина он называет „коренником“ русского искусства, а себя „пристяжной“. Восхищаясь картиной „Бурлаки на Волге“, он в письме к Репину отмечает: „А мусиканты только разнообразием гармонии пробавляются, да техническими особенностями промышляют «меня типы творить». Меня все-таки пытается мысль, — пишет он Стасову, — отчего «бурлаки» Репина..., «золотушный мальчишка в Птицелове» Перова и «первая пара» его же «Охотниках», а также... «Крестный ход в деревне» живут, так живут, что познакомишься и покажется, — «вас-то мне и хотелось видеть». Отчего же все, что сделано в новейшей музыке, при превосходных качествах сделанного, не живет так... — ставит вопрос Мусоргский (там же, стр. 223, 251). Вот это «равнение» в композиторских устремлениях на лучшие достижения других искусств является характернейшей чертой творческого

мышления Мусоргского. Она во многом объясняет яркую, можно сказать, «живописно-скульптурную» выразительность созданных им средствами музыки характеров и образов. Подобный метод художественного мышления и критического анализа был свойственен и Стасову. В этом отношении исключительно характерной является его статья «Перов и Мусоргский» (т. 2).

Жизнь, действительность, народ, масса, глубокая содержительность, яркость и реалистическая образность — таковы характерные черты творчества Мусоргского, отмечаемые Стасовым. Закончив свое первое крупное произведение «Ночь на Лысой горе» (1867), Мусоргский писал: «Форма и характер моего сочинения российски и самобытны... для меня важная статья, — верное воспроизведение народной фантазии, в чем бы она ни проявилась... Вне этой художественной верности я не признаю сочинение достойным...» «Народ хочется сделать, — писал он в 1873 году Репину, восхищаясь картиной „Бурлаки на Волге“: — сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цель-

ный, большой, неподкрашенный и без сусального». «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника» (там же, стр. 125, 251, 233). Говоря словами Пушкина: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная» — такова задача искусства, такова цель, которую ставит перед композиторами Мусоргский. Решение этой главной задачи невозможно на основе старых эстетических канонов, и потому Мусоргский в своих теоретических воззрениях и творческой практике выступает как смелый художник-новатор.....Границы искусства в сторону — я им верю только очень относительно, — заявляет он; «границы искусства в религии художника равняются застою»; «...пока музыкант-художник не отрешится от пеленок, подтяжек, штрипок, до той поры будут царить симфонические попы, поставляющие свой талмуд „1-го и 2-го издания“, как альфу и омегу в жизни искусства», так как «где люди, жизнь — там нет места предвзятым параграфам и статьям». Вот почему он страстно при-

зывает: «К новым берегам»! бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, «к новым берегам»! (там же, стр. 223, 233). Этот призыв гениального композитора-новатора сыграл большую роль в дальнейшем развитии русской реалистической музыки. Он не только нашел свой отклик в балакиревском кружке, но и в среде передовой консерваторской молодежи. Вместе с тем он далеко выходил за область музыкального мира, так как отвечал самым лучшим порывам передовых русских художников вообще, в частности объединенным в Товариществе. Если свой призыв Мусоргский сопровождал красноречивым примечанием: «Репин — „Бурлаки“, Антокольский — „Инквизиция“ — пионеры в новые страны „к новым берегам“, то Репин повторял вслед за Мусоргским: „К новым берегам!“ Золотыми словами надо записать эти дорогие слова!» (там же, стр. 233, III, 66). Если Мусоргский считал Репина «коренником» русского искусства, то создатель картины «Бурлаки на Волге» определял произведения Мусоргского как «экстракт русской музыки» (II, 81).

В своем движении «к новым берегам», идя по пути Глинки и Даргомыжского, Мусоргский неустанно совершенствует себя как композитор-драматург. Прежде чем приступить к решению титанической творческой задачи — средствами оперной драматургии воплотить в музыкальных образах народную драму Пушкина «Борис Годунов», — задачи, решение которой было невозможно на основе канонизированных принципов музыкальной драматургии, Мусоргский упорно работает над оперой «Женитьба» по тексту Гоголя. Бесконечно восхищаясь произведением драматурга-новатора («И что за капризный, тонкий Гоголь»), он стремится найти новые приемы музыкальной характеристики героев, не отступая от текста комедии. Он хочет, чтобы «действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но притом так, чтобы характер и сила интонаций действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели». «...Моя музыка, — заявляет он, — должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех

тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной... высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь». «Женитьба» для Мусоргского «Рубикон», который он должен во что бы то ни стало перейти на пути к достижению этого идеала: «...после „Женитьбы“ Рубикон перейден...» (письмо Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года. М. П. Мусоргский. «Письма и документы». 1932, стр. 142).

В своем устремлении к народности, к яркой и правдивой художественной выразительности характеров и образов, к достижению полного музыкального и сценического ансамбля Мусоргский идет от жизни, от окружающей действительности. «Сколько свежих, не тронутых искусством сторон кишит в русской натуре, — пишет он в период работы над „Женитьбой“, — ох, сколько! и каких сочных, славных». «Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие», «...не даром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться

изволил» (там же, стр. 142, 168).

Мусоргский глубоко уважал Стасова как своего наставника и соратника. Стасов для него мощный борец «за самостоятельность мысли и задач в искусстве, за вечность искусства». Ему автор оперы «Борис Годунов» писал: «Я посвящаю Вам весь тот период моей жизни, когда будет создаваться Хованщина; не будет смешно, если я скажу: „посвящаю Вам себя самого и жизнь свою за этот период...“ („Материалы и документы“, стр. 340, 228). Следует, между прочим, отметить, что в комментируемой работе в письме Мусоргского о портрете человека, „энергический и вдаль Смотрящий лик“ которого „подталкивал“ композитора „на всякие хорошие дела“, речь идет о портрете самого Стасова работы Репина („Письма и документы“, 1932, стр. 326).»... Никто проще и, следовательно, глубже не заглядывал в мое нутро; никто яснее не указывал мне путь-дороженьку, — писал композитор Стасову. И свои творческие устремления он не отделял от устремлений «большого музыковеда» и критика. «Если наши обоюдные попытки сделать живого человека в

живой музыке будут поняты живущими людьми, — писал великий композитор Стасову, — если прозябающие люди кинут в нас хорошим комом грязи; если музыкальные фари-сеи распнут нас — наше дело начнет делаться и будет делаться тем шибче, чем жирнее будут комья грязи, чем яростнее будут хрипеть о пропятии». И работая над «Хованщиной», автор еще не признанной оперы «Борис Годунов» восклицал: «Да, скоро на суд! Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место, думающие и живущие о „Хованщине“ в то время, когда нас судят за „Бориса“; бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкаль-ную даль, что нас манит к себе и не страшен суд» (там же, стр. 238–239).

Творчество Мусоргского сыграло исключи-тельно большую роль в развитии русской и западноевропейской музыки. Правильно ха-рактеризуя Мусоргского с позиций современ-ника, Стасов не ошибся и в своем историче-ском прогнозе, заявив, что оценка всего зна-чения творчества гениального композито-ра — «задача поколений». (О творчестве Му-соргского и «могучей кучки» см. также соот-

ветствующие разделы очерков «Двадцать пять лет русского искусства», т. 2, «Искусство XIX века» и статью «Памяти Мусоргского», т. 3. В этом же томе работы Стасова о соратниках композитора — «Александр Порфирьевич Бородин» и «Николай Андреевич Римский-Корсаков».)

# Примечания

Немецкому языку он хорошо выучился еще в Петропавловской школе, где также довольно изрядно учился и латинскому языку. — В. С.

[^^^]

Раньше этой фортепианной пьесы Мусоргским было предпринято, впрочем неудачно, сочинение целой оперы. Он говорит в списке своих сочинений: «1856 г. Попытка оперы на сюжет Виктора Гюго: Nan d'Islande. Ничего не вышло, потому что и не могло выйти. Автору было 17 лет». — В. С.

[^^^]

Ф. А. Ванлярский.

[^^^]

А. П. Бородину было тогда 22 года, М. П. Му-  
соргскому — 17 лет.

[^^^]

Люб. Ив. Кармалиной.

[^^^]

Аполлон Селиверстович Гусаковский, ученик М. А. Балакирева, умер в довольно молодых годах, но успел выказать значительный талант. Им сочинено много небольших скерцо для фортепиано, 1-я часть фортепианной сонаты (h-moll,) симфония (Es-dur), исполненная в одном из тогдашних концертов театральной дирекции под управлением Карла Шуберта, отрывки из «Фауста» и т. д.

[^^^]

Мусоргскому было в это время 20 лет с небольшим.

[^^^]

Здесь кстати будет заметить, что М. А. Балакирев первый у нас восстал против повальной моды на Мендельсона, безраздельно царствовавшей у нас в то время, с голоса наших немцев и всей Германии, и первый повел поход против большинства Произведений Мендельсона, манерных, безвкусных или рутинных. — В. С.

[^^^]

## 9

Как уже сказано выше, эта пьеса наинструментована гораздо позже, летом 1867 года.

[^^^]

Мусоргский говорит здесь о певице Валентине Бианки, исполнявшей роль Юдифи в опере Серова этого имени, поставленной на Мариинском театре весной 1863 года.

[^^^]

ТАСОВА

[^^^]

Речь идет о моей статье по поводу лондонской всемирной выставки 1862 года, напечатанной в «Современнике» за апрель и май 1863 года. — В. С.

[^^^]

Кроме трех картин, вполне dokonченньх, в бумагах Мусоргского нашелся еще маленький отрывок для оперы «Саламбо», озаглавленный так: «Молоденький балеарец поет, сидя на бочке, с металлическими тарелочками в руках, и покачивается»; к сожалению, на этом листке написано всего только 16 тактов для одного фортепиано, потом написано: «и т. д.». — В. С.

[^^^]

Последняя болезнь Даргомыжского — аневризм сердца.

[^^^]

Можно подивиться, как это романс «Желание» совсем не удался Мусоргскому. Он писан в минуты особенного возбуждения, ночью с 15 на 16 апреля 1866 года, как сказано в приписке на оригинальной рукописи, и посвящен Над. Петр. Опочининой «в память ее суда надо мной». Впрочем, подобное же случилось с Мусоргским за несколько лет перед тем. Под сильным впечатлением романа «Кто виноват» Мусоргский сочинил небольшую пьесу для фортепиано, озаглавленную так: «Impromptu passioné (Воспоминание о Бельтове и Любе), 1 октября 1859 года». Но несмотря на все одушевление от сильно увлекшей, по видимому, Мусоргского сцены «поцелуя», сочинение его вышло очень незначительно и никогда не было им напечатано. — В. С.

[^^^]

В оригинальной рукописи (помеченной «27 сентября 1866 года») есть отличия в сравнении с печатным экземпляром; так, например, сказано: «У попа Семена девка знатная такая», между тем как в печатном: «У попа Семена дочка знатная такая», — разница, очень существенная и прибавляющая новую юмористическую черту. «Семинарист» напечатан Мусоргским в Лейпциге в 1870 году, а здесь, будучи задержан в Цензурном ведомстве, раздавался по особым разрешениям этого ведомства вследствие представлений автора. В последние годы этот романс довольно часто исполнялся в концертах певцом-любителем Влад. Никан. Ильинским и с таким талантом, с таким юмором, которые глубоко восхищали самого Мусоргского. — В. С.

[^^^]

Одна из самых способных и даровитых между ними, М. В. Шиловская (урожд. Вердеревская) была близкая знакомая Мусоргского. Во времена Глинки и Даргомыжского она отличалась очень одушевленным исполнением романсов с ухарским и немного цыганским пошибом. В начале 1860-х годов Мусоргский не раз гостил у нее летом, в подмосковном имении ее, селе Глебове. Там иногда, на довольно большом театре, исполняли целые оперы, например «Жизнь за царя» под управлением друга дома капельмейстера К. Н. Лядова. Оркестр и хор привозили тогда из Москвы, а сама хозяйка исполняла (впрочем, очень посредственно) роль Вани. — В. С.

[^^^]

А. П. Бородин не раз говаривал: «Мы с Александрой Николаевной точно будто вдвоем сочиняли романс „Отравой полны мои песни“.

[^^^]

К числу самых первоначальных проб Мусоргского по части инструментовки надо отнести пьесу «Alla Marcia notturno» с надписью наверху: «Опыт инструментовки — урок к среде. 14 марта 1861». С кем он проделывал эти уроки инструментовки — неизвестно, только не с М. А. Балакиревым, которому это сочинение вовсе неизвестно. Сомнительно, чтобы такие уроки происходили у Мусоргского с Даргомыжским: тот и сам был не слишком силен по этой части. Во всяком случае, в этой пьесе и сочинение, и оркестровка очень посредственны.

[^^^]

Н. А. Римский-Корсаков, кончивший в то время свою превосходную программную симфонию: «Антар».

[^^^]

Одно время тогда Ц. А. Кюи колебался, и, конечно, совершенно понапрасну, насчет оркестрования своей оперы.

[^^^]

На заглавном листе рукописного оригинала стоит: «Опыт драматической музыки в прозе», а наверху первого листа музыки: «Начал писать во вторник, 11 июня 1868 года в Петрограде. Окончил действие во вторник, 8 июля 1868 года в Тульской деревне Шилово». — В. С.

[^^^]

С августа 1868 по конец мая 1871 года.

[^^^]

Я не могу забыть, как, по желанию Мусоргского, я должен был приискивать для иезуитов латинские возгласы с преобладанием букв і и и (чтобы вернее и ближе выразить низко-трусливый испуг иезуитов); для этого я предложил возгласы «Sanctis-si-ma Vir-go-Ju-va servos tu-os!» — В. С.

[^^^]

Я помню радость Мусоргского, когда я ему принес этот отысканный, наконец, текст зимой 1868–1869 года в один из концертов Бесплатной школы в залу дворянского собрания, и с какой жадностью он стал пробегать его тут же, сейчас же в зале во время музыки. Он был от него в восхищении. — В. С.

[^^^]

Не могу не указать здесь того, как мало смыслящие в народном духе и в новых стремлениях капельмейстеры распоряжаются иногда с тем материалом, который стоит выше их понимания. В народных сценах у Мусоргского среди хоровых масс нередко выделяются разговоры отдельных лиц. В первом акте: «Митюх, а Митюх, чего орем? — Вона, почем я знаю! — Царя на Руси хотим поставити! — Ой, лихонько! совсем охрипла) Голубка, соседушка, не припасала ль водицы? — Вишь боярыня какая! Орала пуще всех, сама б и припасала!» В последнем акте: «Что ж, братцы, аль так без почету боярина оставим? — Так без почету! Чтой-то за невидаль! Аль николи боярин наш зазнобушки не ведал? — Вали, красавица (100-летняя старуха), к боярину...» и т. д. Все эти характерно-единичные возгласы, представляющие такое «новое слово» в оперном деле, г. капельмейстер (Направник) заблагорассудил исполнять на сцене все сплошь хоровыми группами! Все было искажено, перевернуто вверх дном. И, что всего

обиднее, под влиянием человека, от которого слишком многое зависело при постановке оперы, Мусоргский, иногда слишком мягкий и податливый в практической жизни, отказался от своего почина, согласился на это искажение (точь-в-точь как было за 30 лет раньше с Глинкой по поводу лучших мест его «Руслана») и в этом искаленном же виде напечатал свою оперу (опять как Глинка). О, непостижимая русская бесхарактерность! — В. С.

[^^^]

Намек на письмо знаменитого нашего И. С. Тургенева, писавшего мне незадолго перед тем, что вся новая русская школа, никуда негодная, будет скоро забыта как египетские Рампсиниты XLIV-е. — В. С.

[^^^]

В. В. Стасов.

[^^^]

Пол. Степ. Стасова.

[^^^]

Н. П. Дютур, Н. Ф. Пивоварова, З. М. Чарухина,  
А. В. Никольская.

[^^^]

Намек на музыкальный процесс г. Фаминцына с В. В. Стасовым в 1870–1871 годах.

[^^^]

В письме 10 августа 1871 года Мусоргский шутивно писал мне, что «Попинька», сочиненный им в «Борисе Годунове», есть «седьмой зверь, мною любезно воспеваемый. В исторической последовательности выскакивали: 1) Сорока, 2) Козел, 3) Жук, 4) Селезень, 5) Комар с Клопом, 6) Сыч с Воробьем, 7) Оный Попка». — В. С.

[^^^]

Деревня в живописной местности близ Парголова.

[^^^]

После смерти Мусоргского он издан под редакцией Н. А. Римского-Корсакова.

[^^^]

Балакирев.

[^^^]

После смерти В. Гартмана мною была устроена весной 1874 года в залах Академии художеств выставка всех его рисунков и акварелей. Мусоргский, страстно любивший Гартмана и глубоко пораженный его смертью, задумал «нарисовать в музыке» лучшие картинки покойного своего друга, представив тут и самого себя, прогуливающимся по выставке, радостно или грустно вспоминаящим о покойном высокоталантливом художнике (promenade). Картинки следующие: 1) Гном (фантастическая хромая Фигурка на кривых ножках); 2) Старый замок (Трубадур); 3) Дети с молодой няней (играющие в Тюльерийском саду); 4) Польская телега; 5) Балет птичек; 6) Два еврея: богатый и бедный; 7) Спор баб на рынке в Лиможе; 8) Парижские катакомбы (приписка: «Творческий дух Гартмана ведет меня к черепам, взывает к ним, черепа тихо засветились»); 9) Избушка Бабы-яги на курьих ножках; 10) Богатырские ворота (ворота, сочиненные Гартманом на конкурс для Киева). — В. С.

[^^^]

Положено на ноты это сочинение гораздо позже. На полях помета: 2 июля 1877 года. — В. С.

[^^^]

В упор.

[^^^]