

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

3

ИЗДАТЕЛЬСТВО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952

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

UUID: 702937AF-577D-42EB-B928-283B857ECF42

PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Памяти Мусоргского
(Музыкальная критика)



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

Содержание

#1	0005
КОММЕНТАРИИ	0042

В. В. Стасов
Памяти Мусоргского

Марта 16-го исполнится пять лет со дня смерти Мусоргского, и мне хочется дать отчет друзьям и почитателям этого великого композитора нашего в том, что в эти пять лет сделано для его произведений.

Мусоргский умер 42 лет, далеко не дожив всего того, что у него было задумано. Многие остались после него не доведенными до конца; иное, если и было кончено, то не было еще напечатано, оставалось никому неизвестным, а назначенное для театра не достигало еще сцены.

Теперь все, что оставалось сделать, сделано. Мне хочется обозреть и рассказать это.

Я приведу сначала главные черты из жизни нашего автора.

Модест Петрович Мусоргский родился 16 марта 1839 года в Псковской губернии, в имении своих родителей, селе Кареве (Торопецкого уезда), и прожил там до десятилетнего возраста. Тогда его привезли в Петербург и отдали в Петропавловскую немецкую школу. В 1853 году он поступил в школу гвардейских подпрапорщиков и, по окончании полного учебного курса, выпущен оттуда в 1856 году,

офицером, в Преображенский полк. Но в военной службе он пробыл недолго: весной 1859 года он вышел в отставку, чтобы посвятить все свое время музыке и музыкальному сочинению. Но он не в состоянии был жить одними своими средствами, и через четыре года вынужден был снова пойти на службу. С 1863 по 1868 год он прослужил чиновником в инженерном департаменте, потом, с 1868 по 1879 год, чиновником в лесном департаменте министерства государственных имуществ, наконец, с 1879 по 1880 год, чиновником в департаменте государственного контроля. Последний год своей жизни Мусоргский провел вне службы и в великой нужде, так как до сих пор в России музыка (кроме плохой) не составляет еще значительного спроса ни со стороны публики, ни издателей и не может кормить талантливых композиторов. Постоянный недостаток, неудачи, наконец, снятие с театрального репертуара лучшего его создания, оперы «Борис Годунов», — сломили его силы, потрясли здоровье. Мусоргский тяжело заболел и, недолго прохворав, умер 16 марта 1881 года, в Николаевском военном госпита-

ле.

Вот и все главные события жизни Мусоргского. Биография коротка, печальна, безотраднa, как почти у всех лучших наших талантов. Умер рано. Далекo не свершил всего, к чему был, повидимому, назначен своими богатыми силами, богатою своею природою. Почти всю лучшую пору жизни своей принужден был провести на службе, за чиновничьим столом. А когда, несмотря на все беспощадные трудности жизни, все-таки создавал крупные, великие произведения, которыми, конечно, будет гордиться будущая Россия, всякий раз, со стороны власть имущих в музыкальных делах наших, употребляемы были всевозможные усилия для того, чтобы задавить эти произведения, не дать им выглянуть на свет.

Немногие, даже из ближайших друзей и почитателей Мусоргского, знают настоящую историю его «Бориса Годунова», — историю о том, как эта опера была принята на нашу театральную сцену.

Одна из самых горячих поклонниц и ценительниц Мусоргского, талантливая Ю. Ф. Пла-

тонова, писала мне: «Когда, осенью 1870 года, Мусоргский представил в театрально-музыкальный комитет своего „Бориса“, он получил отказ. Режиссер русской оперы, Г. П. Кондратьев, дал в свой бенефис, в начале 1873 года, три сцены из этой оперы (к тому времени значительно пополненной многими новыми вставками). Эти сцены имели громадный успех в публике, но все-таки дирекция отказывалась ставить оперу. Но я уже давно задумалась мыслью поставить „Бориса“ во что бы то ни стало и решилась на крайний шаг. Летом 1873 года, когда директор театров Гедеонов был в Париже, я, по случаю возобновления моего контракта, писала ему о моих условиях, из которых первым номером было: я требую себе в бенефис „Бориса Годунова“ — иначе контракта не подписываю и ухожу. Ответа от него не было, но я хорошо знала, что будет по моему, так как дирекция не могла обойтись без меня. В половине августа Гедеонов приехал, и первое его слово, обращенное к Н. А. Лукашевичу (собственно начальнику костюмной и декораторской части, а на самом деле — фактотуму директора, хорошему тогда

приятелю и моему, и Мусоргского), было: „Платонова требует непременно „Бориса“ в бенефис, что мне теперь делать? Она знает, что я не имею права поставить эту оперу, так как она забракована. Что же остается нам? Разве вот что: соберем вторично комитет, пусть опять рассмотрят оперу (в новом ее виде), для формы; может быть, они теперь и согласятся пропустить „Бориса“. — Сказано — сделано. Комитет, по приказанию директора, вторично собирается и вторично бракует оперу. Получив злополучный этот ответ, Гедеонов посылает за Ферреро (бывшим контрабасистом), председателем комитета. Ферреро является. Гедеонов встречает его в передней, бледным от злости.

— Почему вы забраковали оперу?

— Помилуйте, ваше превосходительство, эта опера совсем никуда не годится.

— Почему не годится? Я слышал много хорошего о ней!

— Помилуйте, ваше превосходительство, его друг, Кюи, нас постоянно ругает в „Петербургских ведомостях“, еще третьего дня... — при этом он из кармана вытаскивает номер

газеты.

— Так я вашего комитета знать не хочу, слышите ли! Я поставлю оперу без вашего одобрения! — кричит Гедеонов вне себя.

И опера была разрешена самим Гедеоновым для постановки, первый пример, чтобы директор превышал свою власть в этом отношении. На другой день Гедеонов прислал за мною. Сердитый, взволнованный, он подошел ко мне и закричал.

— Ну, вот, сударыня, до чего вы меня довели! Я теперь рискую, что меня выгонят из службы из-за вас и вашего „Бориса“. И что вы только нашли в нем хорошего, я не понимаю! Я вовсе не сочувствую вашим новаторам и теперь из-за них должен, может быть, пострадать!

— Тем больше чести вашему превосходительству, — отвечала я, — что, не сочувствуя лично этой опере, вы так энергично защищаете интересы русских композиторов.

Казалось, теперь все благополучно. Да нет, новое препятствие: г. **, ежась и внутренно злясь, представил директору, что некогда делать репетиции, так как много другой рабо-

ты. Тогда мы сговорились делать репетиции частные, у меня на дому, под управлением самого Мусоргского. Хоры, по приказанию директора, должен был учить Помазанский. Так и сделали. Ревностно мы принялись за дело, с любовью разучивали восхищавшую нас музыку, и в один месяц были готовы. Явились к капельмейстеру нашему Направнику, требуя оркестровой репетиции. Морщась, он принялся и, конечно, с обычной своей добросовестностью, исполнил свое дело на славу. Вот, наконец, и состоялось представление „Бориса“ в мой бенефис (24 января 1874 года). Успех был громадный. Но на втором представлении, после „сцены у фонтана“, г. **** искренно преданный мне как друг, но по наговору консерватории заклятый противник Мусоргского, подошел ко мне в антракте со словами:

— И вам нравится эта музыка? И вы взяли эту оперу в свой бенефис?

— Нравится, — отвечала я.

— Так я вам скажу, что это позор на всю Россию, эта опера!! — крикнул мой собеседник чуть не с пеною у рта, повернулся и отошел от меня...”

Вместе с тем, повально вся наша музыкальная критика (в том числе даже критик „С.-Петербургских ведомостей“ [1], долгое время глашатай, пропагандист и защитник новой русской школы) не уставала нападать на „Бориса“ как на произведение „незрелое“, „спешное“, создание „недоучившегося музыканта“, „дилетанта“, „безграмотно, грубо и дерзко попирающего все традиции, все привычки...“

При таком отношении музыкального начальства и критики „Борис“ продержался на сцене недолго. После смерти великого нашего певца, О. А. Петрова, с необычайной талантливостью исполнявшего роль монаха Варлаама, опера просуществовала еще несколько времени, тем более, что место Петрова занял г. Стравинский, достойный наследник Петрова, и очень талантливо и типично выполнял роль знаменитого пушкинского монаха. Ф. П. Комиссаржевский, превосходный в роли Дмитрия Самозванца, И. А. Мельников — в роли Бориса, тоже оставались на сцене; а Ю. Ф. Платоновой, талантливой незаменимой Марины Мнишек, хотя и не было уже более на

нашей сцене, — ее вытеснили оттуда бог знает по каким нелепым соображениям (которые однажды будут рассказаны в печати), но все-таки опера смело могла держаться. Однако это не случилось. Не взирая на все симпатии к ней публики, особенно молодежи, ее сверзили и запретили, ее забраковали и сняли с репертуара. И вот уже сколько теперь лет о ней нет ни слуху, ни духу! Вот как музыкальное начальство твердо знает, что эта опера — „позор на всю Россию“! Но, мало того, даже пока опера еще терпима была на сцене, ее уродовали и коверкали с полнейшим произволом. Начальство уничтожило всю последнюю картину пятого акта, сцену народа с боярином Хрущевым, приход двух монахов, Варлаама и Мисаила, а потом двух иезуитов, въезд Самозванца с отрядом войска, славление его народом, пожар города, наконец, „плач юродивого“: эти господа считали, что это все нехорошо и неприлично по сюжету, да и плохо по музыке. Иначе думали люди, понимающие новую музыку и новый гениальный почин Мусоргского: они признавали все, что так храбро вычеркивала дирекция,

высшими перлами русской музыкальной школы и нашими правами на крупную строку в истории музыки. В то же время историк Костомаров, так талантливо и пристально изучавший смутную эпоху междуцарствия, в восхищении говорил, увидав „Бориса“ Мусоргского на сцене: „Да, вот эта опера — так настоящая страница истории!“ Но этого у нас не понимали, да и понимать не хотели власть в опере имущие, и невежественный капельмейстер не только урезывал в опере все, что не имело чести нравиться его рутинному вкусу (например, сцену Пимена, множество вещей в третьем и пятом акте), но искажал самые коренные и характерные намерения автора: он заставлял целый хор или целую группу хора произносить то, что назначено было для одного отдельного, индивидуального действующего лица. Этим он превращал реформаторские нововведения Мусоргского, эти маленькие отдельные сценки в среде массы хора, в обыкновенные рутинные приемы общепринятой оперы. Не больно ли было в то время каждому понимающему истинную музыку быть бессильным свидетелем такого само-

управства? Не омерзительно ли было вспоминать, что ничего подобного не посмел бы сделать в Германии с операми Вагнера ни один самый враждебный этому композитору капельмейстер, потому что с него строго взыскала бы публика и сказала бы: „Вы все там с вашими личными вкусами как хотите, а нам подавайте оперу точь-в-точь так, как ее сочинил автор!“ Но у нас было иначе, и ремесленник-капельмейстер уродовал великое недоступное его узкому умишке создание, как хотел, а в заключение всего — опера и вовсе была выброшена вон из репертуара, чего никогда не случалось ни с одной из несчастных опер Верди, ни с одной из столько же несчастных отечественных опер, каковы „Демон“, „Рогнеда“ и иные.

Но когда, после смерти Мусоргского, в театральную дирекцию было представлено другое крупное создание Мусоргского, его посмертная опера „Хованщина“, музыкальный комитет почти единогласно решил, что эту оперу принимать на сцену не должно. Тот самый капельмейстер, который так безобразно, по-свойски распоряжался с „Борисом Годуно-

вым“, громогласно объявлял теперь, что „довольно, дескать, нам и одной радикальной оперы“. Члены комитета, товарищи и приятели капельмейстера или подчиненные ему во всем певцы и певицы, придакивали своему запевале и подавали голос против Мусоргского и его недоступного для них создания. Чего же и ожидать было от людей мало сведущих, вовсе не музыкальных и музыкально необразованных, а только практиков и рутинеров! Дело идет о новом роде и стиле музыки, а вопрос о том, чтоб „быть“ или „не быть“, вручен для решения людям, которые и в старом-то еще ничего не уразумеют, не то что в новом, вновь нарождающемся, еще не утвержденном привычкой и школой! Два члена комитета, настоящие музыканты, Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи, незадолго перед тем приглашенные в этот комитет, тотчас же вышли оттуда вон, говоря, что в таком собрании „им нечего делать“. И действительно, это была напрасная и странная попытка. Глубоко понимающих, истинно талантливых художников мудрено привести к одному взгляду, к одному образу мыслей, к одному понятию с низмен-

ными рутинерами и ординарными „практиками“. Телегу им не свезти вместе: „лебедь рвется в облака, рак пятится назад!“ Истинным музыкантам оставалось отряхнуть прах с ног своих — и уйти. Они так и сделали.

С тех пор прошло целых пять лет. Никто на казенной сцене и не подумал, что есть у нас крупное талантливое создание, против которого мы виноваты, которому надо же когда-нибудь оказать справедливость, которое надо же вывести из позорной тюрьмы, приговоренной ему невежеством и неразумием. Где, в каком краю Европы, опять-таки спрошу я, мыслимо что-нибудь подобное? Везде жаждут, ищут, просят новых созданий, жалуются на их недостаток, а то бы сейчас вывели их с радостью и торжеством на свет божий, — а у нас они и есть, да их душат и запирают на замок, им не дают выглянуть из позорных цепей и безумного изгнания. Мыслимо ли, например, чтоб в Германии утаивали и упорно запрещали бы давать на сцене которую-нибудь еще неигранную оперу Вагнера? У нас это вполне мыслимо, и никто не возмущен, никто не приходит в негодование. Все в по-

рядке. Капельмейстеры и бессмысленные антихудожественные комитеты могут делать, что хотят.

Лишь с великим трудом и усилием удалось друзьям и почитателям Мусоргского поставить вторую оперу его на сцену, но и то только на маленькую, частную, где действующие лица — все только любители, еще не владеют, конечно, всеми художественными силами и средствами и не имеют возможности выполнить оперу много раз, постоянно, для всей массы публики, для всех сословий, для всего народа.

Но великая слава и честь этим благородным и великодушным любителям, поднявшим громадный труд, решившимся положить столько усилий, забот, даровитости на выполнение такого создания, которое вовсе не признано еще массами, которое есть попытка на новые задачи и на новое их выполнение, которое, значит, представляется чем-то еще рискованным, проблематичным.

Опера „Хованщина“ осталась после смерти Мусоргского отчасти неконченной, отчасти неприведенною в порядок. Товарищ и друг

Мусоргского Н. А. Римский-Корсаков в первые же минуты после кончины его объявил всем остальным товарищам своим, что приготовит к изданию все сочинения Мусоргского, оставшиеся еще неизданными, а „Хованщину“ приведет в порядок, докончит и оркеструет. Это был труд громадный, это было самопожертвование истинно великодушное: надобно было оставлять в стороне собственные свои сочинения, прекратить на время собственную свою музыкальную деятельность, чтобы посвятить себя созданиям покойного своего друга. Но что значит великодушная решимость, когда она соединяется с талантливостью, знанием и умением! Римский-Корсаков написал, скоро после смерти Мусоргского, целую оперу, „Снегурочку“, одно из величайших созданий русской музыкальной школы, но это не помешало ему издать в то же время, в 1882 и 1883 году, целый ряд романсов, хоров и инструментальных сочинений покойного своего друга. И что же! В числе произведений Мусоргского, требовавших пересмотра, приведения в порядок, наинструментования для большого хора, солистов и оркестра, — была

тоже и целая опера. Но Римский-Корсаков все это выполнил, и вот теперь все кончено, все издано в печати, все передано в руки публики.

Но не забыта была и биография Мусоргского. Мне удалось немедленно после смерти Мусоргского собрать от родных, друзей и близких ему людей весь потребный для того материал. В „Вестнике Европы“ 1881 года (май и июнь) я напечатал подробную биографию Мусоргского, на основании краткой собственноручной его автобиографической записки, его многочисленных писем, а также воспоминаний как моих собственных, так и многих других личностей, и после того навряд ли можно многое фактическое прибавить к сообщенным тут фактам. При этом я старался изобразить всю особенность таланта Мусоргского, его художественную физиономию, новость его почина и оригинальность созданных им новых оперных форм, его глубину и народность, правду его типов и характеров, и, наконец, изобразить и весь тот музыкальный кружок новой русской школы, среди которого вырос, возмужал и расцвел талант Мусоргского.

го.

Первый заговорил о монументе Мусоргскому, если не всенародном, на площади, то хотя надгробном — Репин, великий приятель и поклонник Мусоргского. За немного дней до его смерти Репин написал с тяжело больного Мусоргского, у самой кровати его, в Николаевском военном госпитале, тот чудно выразительный, тот глубоко талантливый портрет, который есть теперь один из драгоценнейших перлов Третьяковской галереи в Москве. Предложив возвести Мусоргскому, над его могилой, на кладбище Александро-Невской лавры, памятник, Репин первый же внес самую крупную лепту на это: весь тот гонорар, который ему назначен был за портрет.

Друзья и поклонники Мусоргского тотчас же приняли предложение Репина, сложились между собою и поставили тот памятник, который, вместе с надгробным памятником Глинки (на том же кладбище, в нескольких шагах от могилы Мусоргского), есть, конечно, наш талантливейший и художественнейший надгробный памятник.

Между всеми ревностными почитателями

Мусоргского, участвовавшими в сооружении ему монумента, талантливые художники приняли самое живое участие.

Римский-Корсаков отдал на памятник весь тот гонорар, который следовал ему от музыкального театрального комитета, где он заседал вплоть до забракования там „Хованщины“.

Лядов, стоявший в начале 80-х годов во главе петербургского музыкального кружка и управлявший его оркестром и хорами, дал от имени этого кружка концерт в память Мусоргского, весь составленный из его произведений, и сбор с него внес на памятник Мусоргского.

Глазунов внес в капитал на постройку памятника назначенную ему „неизвестным“ значительную премию за 1-ю его симфонию.

Богомолов, один из лучших наших архитекторов, отказался от всякого вознаграждения за сочиненный им с великою талантливостью и оригинальностью проект памятника.

Гинцбург, молодой скульптор (ученик Антокольского), отказался от всякого вознаграждения.

дения за вылепленный им, в натуральную величину, портрет-горельеф Мусоргского, высеченный потом из камня, вверху памятника. Так как Гинцбург не знал Мусоргского и работал с фотографии, то недостававшее в сходстве пополнено было, еще на модели, Репиным и Антокольским, друзьями Мусоргского.

Даровитейший из наших граверов, Матэ, отказался от всякого вознаграждения за награвированные им вид памятника и портрет Мусоргского (первый — офорт, второй — на дереве).

Гг. Ботта и Винклер, с великою художественностью и старанием исполнившие, первый — каменную, второй — железную работу для памятника, сами предложили взять, как вознаграждение, лишь ту сумму, которая следовала за материал и на уплату рабочим.

Наконец, гг. певчие хора Александро-Невской лавры, с г. Львовским во главе, отказались от вознаграждения за пение свое при панихиде во время открытия памятника, подобно тому, как они отказались от вознаграждения за пение обедни и панихиды при погребении Мусоргского в 1881 году.

Памятник сочинен в русском стиле. Медальон с портретом, окруженный лавровыми ветвями, и с широкой надписью вверху:

МУСОРГСКОМУ

увенчан очень оригинальным и изящным фронтоном в виде русского кокошника, упирающегося на маленькие русские колонки.

Под портретом выделана из камня клавиатура фортепиано. Этот инструмент, всегдашний товарищ композиторов, в первый раз является не только на надгробном, но и вообще на архитектурном и скульптурном памятнике. Над клавиатурой вырезан на камне великолепный стих Пушкина, вложенный в уста монаху Пимену и воспроизведенный Мусоргским в его „Борисе Годунове“:

*Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу!*

По сторонам памятника вырезаны на каменных досках, как бы на скрижалях (по образцу старинных русских памятников), названия всех главнейших созданий Мусоргского, его опер, хоров, романсов.

На задней стороне памятника написано выпуклыми буквами:

**МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ
МУСОРГСКИЙ**

**Род. 16 марта 1839.
Сконч. 16 марта 1881.**

Наконец, на необыкновенно оригинальной и изящной решетке, окружающей памятник и сочиненной архитектором Богомоловым, верхний фриз составлен из нотных линеек, на которых золотыми нотами написано несколько тем из сочинений Мусоргского.

Ноты на надгробном памятнике в первый раз употреблены — для Глинки. В 1857 году, когда архитектор И. И. Горностаев сочинял проект того памятника, я ему присоветовал вырезать на камне, вверху памятника, строчку нот из великого хора Глинки: „Славься, славься, святая Русь“. Эти же ноты повторены, впоследствии, на пьедестале мраморного бюста Глинки, стоящего в фойе Большого театра.

Из железа же ноты выкованы, в первый раз, на решетке памятника Мусоргского, по

моему же предложению.

Первая тема (налево от зрителя) есть тема хора „Иисус Навин“:

*Веленьем Иеговы
Сокрушить Израиль должен
Аммореев нечестивых...*

Вторая тема взята из речитатива Пимена, в „Борисе Годунове“:

*Помысли, сын, ты о царях вели-
ких!*

Третья тема есть начало песни монаха Варлаама, там же:

Как во городе было во Казани...

Четвертая тема принадлежит хору „Калик перехожих“, там же:

*Ангел господен миру рек:
Поднимайтесь, тучи грозныя!..*

При выборе тем требовалось не только выбрать такие, которые были бы значительны в музыкальном отношении, характерны и монументальны по тексту и музыке, но которые, сверх того, удовлетворяли бы особым

требованиям железной работы: так, например, чтоб ноты не выходили ни кверху, ни книзу из пределов пяти нотных линейек, чтоб тут не было вовсе, или мало, точек и т. д. Это представило немало затруднений.

Памятник Мусоргскому был открыт его друзьями и почитателями в 1885 году в тот день, который играет особенно великую роль в истории русской музыки:

27 НОЯБРЯ.

В 1836 году, 27 ноября, в первый раз на сцене дана была „Жизнь за царя“, положившая основу русской музыке и русской музыкальной школе. Шесть лет спустя, в 1842 году, 27 же ноября, в первый раз дана опера „Руслан и Людмила“, одно из величайших созданий XIX века и, вместе, гениальнейшее создание всей русской музыки.

После открытия и освящения памятника произнесено было несколько речей: профессор А. П. Бородин, один из ближайших друзей Мусоргского, говорил о великом значении покойного композитора в новой русской школе и указывал на ту оригинальность, новизну,

самостоятельность и глубокую национальность, которыми Мусоргский превзошел всех остальных товарищей своих последнего 25-летия; Пол. Степ. Стасова указала на то, как Мусоргский всю жизнь выполнял, при помощи могучего и своеобразного таланта, свой великий девиз: К новым берегам!»; Над. Ник. Римская-Корсакова возобновила в памяти присутствующих воспоминание о поэтической, неотразимо привлекательной для всех его знавших натуре Мусоргского. Наконец, я роздал присутствующим брошюру мою (отпечатанную в 150 экземплярах), под названием «Памяти Мусоргского»: к ней были приложены портрет его и вид памятника, прекрасно награвированные гравером Матэ.

В 1873 году, незадолго перед постановкой «Бориса» на сцене, Мусоргский писал мне: «Скоро на суд! 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!“ Мы ответим: „Non,

non et non, madame!“ Глубоко верую в эти слова Мусоргского. Не век же наши соотечественники все будут не понимать и чуждаться своих лучших талантов! Мусоргский один из тех людей, которым потомство ставит монументы на площади.

Еще раньше Мусоргский писал мне, в 1872 году: „Художественное изображение одной красоты — грубое ребячество, детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, вызывание их — вот настоящее призвание художника. К новым берегам! Бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, к новым берегам! В человеческих массах, как и отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, никем не тронутые: подмечать и изучать их, в чтении, наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать их и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, — вот задача-то, восторг и присно восторг!“ Когда могучий, талантливый художник берет себе такие задачи для жизни, он рано или поздно окажется — одним из бессмертных. [2]

1886 г.

Мусоргский принадлежит к числу тех людей, которым потомство ставит монументы.

Но признание великости таланта и исторического значения нередко происходит у нас спустя долгое-долгое время после смерти значительного деятеля. О памятниках, поставленных на публичной площади тем, кто их заслуживает, — особенно художникам, — лишь очень поздно приходит в голову большинству русских людей. Примеров тому слишком много налицо. Давно ли воздвигнуты памятники Пушкину и Глинке. Да и то с какими остановками, как медленно, как вяло, как поздно! Другие крупные наши таланты наверное долго еще прождут своей очереди. Конечно, Мусоргскому предстоит та же участь. Между тем, друзья и почитатели Мусоргского решились не ждать, и теперь же выразить то глубокое чувство уважения и любви к его таланту и созданиям, которое всегда одушевляло их при жизни Мусоргского. Они сделали между собою подписку и поставили над его могилой памятник, который,

вместе с памятником над могилой Глинки, без сомнения, есть самый художественный и талантливый из всех русских надгробных памятников...

Мне кажется, был, на добрую половину, прав живописец Перов, — тоже достаточно на своем веку замученный обстоятельствами и современниками, — когда писал мне, в 1874 году: „Мое мнение таково, что искусство — совершенно лишнее украшение для матушки-России, а может быть, еще и не пришло то время, когда любовь к нему будет заметнее“.

Но все-таки в первую пору молодости и в первые годы зрелого своего возраста наши талантливые художники успевают сделать многое, значительное, иногда великое, раньше, чем наступают для них потеря бодрости и энергии, горькое убеждение в равнодушии или враждебности массы, понижение творческих сил, замирание или, иногда, и полная остановка создания. Наши талантливые художники, не взирая на все помехи, на все враждебные внешние условия, по крайней мере хоть первую половину своей жизни идут бодро, смело и энергично вперед, про-

кладывают новые пути и создают произведения, которых красота, сила и поэзия на веки потом остаются драгоценными перлами для людских поколений.

Так было и с Мусоргским. Почти всю лучшую пору жизни своей он принужден был провести на службе, за чиновничьим столом, в беседе с казенными бумагами и с толстыми грудями дел, но это не помешало ему создать много глубоко прекрасных и среди них несколько истинно великих художественных произведений. Он успел высказать все главное содержание своей натуры, он успел выразить все главные стороны своего таланта, а талант его был самобытен, национален, оригинален, свеж и могуч. Поэтому-то все лучшие его музыкальные создания навсегда останутся одним из величайших вкладов в достояние нашей музыки.

Решительную склонность к музыке Мусоргский выказал с детских лет. Но сначала вся музыка ограничивалась для него, как и для большинства людей, игрой на фортепиано. Он сделал в короткое время огромные успехи, развился необыкновенно быстро, и

можно было думать, что он будет только пианистом. Но его влекло дальше, глубже. Он чувствовал потребность быть композитором — и сделался им.

Первое время он занимался музыкой с Балакиревым, который, знакомя его со всеми лучшими созданиями русской и других европейских школ, вместе с тем учил его музыкальным формам и инструментовке: в это время Мусоргский помышлял единственно только об инструментальной музыке, о сочинениях для оркестра. Но скоро он увидел, что настоящее его назначение — сочинения для голоса. И тут он примкнул к Даргомыжскому, в то время стоявшему уже на высшей точке своего таланта и создавшему уже (кроме одного „Каменного гостя“) все совершеннейшие свои произведения. Мусоргский был пленен тою правдою и реальностью выражения, которая составляет главную основу творчества Даргомыжского. Он оставил в стороне сочинения инструментальные, мало соответствовавшие потребностям его натуры, и навсегда предался сочинению для голосов. На двух из числа лучших своих романсов 60-х годов („Ко-

лыбельная Еремушке“ и „С няней“) Мусоргский написал под посвящением их Даргомыжскому:

„ВЕЛИКОМУ УЧИТЕЛЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАВДЫ“.

Здесь он высказывал все, чем был для него Даргомыжский, — гениальным предшественником и указателем новых неиспробованных еще путей. Но Мусоргский никогда не был ни подражателем, ни повторителем Даргомыжского: он всегда остался самостоятелен и оригинален. Все его сочинения выражают его лишь собственную натуру, и в формах, исключительно ему самому свойственных. Незадолго до смерти, в короткой автобиографии он писал: „Ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззрениям, Мусоргский не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков. Формула его художественного символа веры: «Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель». Этим руководящим принципом определяется вся его творческая деятельность. Исходя из убеждения, что речь че-

ловека регулируется строго музыкальными законами, Мусоргский 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. Эта краткая биография назначалась для одного иностранного издания (по просьбе заграничного издателя), и потому Мусоргский пропустил Глинку и Даргомыжского, мало знакомых иностранцам и потому таких, в громадное «реформаторское» значение которых иностранный читатель наверное мало поверил бы. Но Мусоргский (мы это знаем достоверно), конечно, признавал их не только великими музыкантами, но и одними из могущественнейших «реформаторов». Он и сам сделался таким же. Вся его роль состоит в том, что он внес в музыку такие новые элементы, такое

новое содержание, такие новые способы выражения, которые до него были неизвестны в музыке. Во многом он пошел еще дальше своего «великого учителя по музыкальной правде», Даргомыжского, и развернул новые горизонты перед русским, а значит, и перед всем европейским искусством. «К новым берегам!» восклицал он в одном из писем к другу своему, — и мощно осуществлял во всех созданиях своих эту глубоко лежавшую в натуре его задачу.

Мусоргский создал такие две оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», которые, конечно, не превосходят колоссальных созданий Глинки и Даргомыжского, «Руслана» и «Каменного гостя», но которые прокладывают свою особенную, самостоятельную дорогу в музыке, и по национальному элементу, выраженному с небывалой реальностью, и по музыкальной декламации, никогда еще не бывшей до такой невообразимой степени правдиво русской. Разнообразные типы и характеры действующих лиц, разнообразные сцены и положения в жизни, то обыденные, то комические, то трагические, разнообразные измене-

ния духа и настроения — все это Мусоргский живописал с необычайною правдой и мастерством, с изумительною реальностью, с такою близостью интонаций голоса к человеческой речи, каких до него почти никто еще не достигал, даже из числа самых гениальных музыкантов. Бояре и придворные, мужики и бабы, попы и монахи, солдаты и полицейские, дети и няньки, православные и раскольники, сытые и голодные, богачи и бедные, наконец, множество других еще характернейших типов из русской жизни старого и нового времени нашли себе в Мусоргском необычайного живописца-музыканта, и все это в формах, совершенно вновь им созданных. Множество романсов, своеобразных в высшей степени и по содержанию, и по музыкальному выражению, стоят достойными товарищами оперных его созданий: это все точно отдельные сцены из несочиненных во всем их полном объеме опер. Одни из этих романсов глубоко трагические, как, напр., «Трепак» в его «Песнях и плясках смерти», как и его «Сиротка», как и его «Савишна», как и его «Спи, усни, крестьянский сын», и т. д.;— другие комические, как,

напр., «Козел», «Семинарист», «Озорник», «Рак», и т. д.; третьи, наконец, — взяли себе задачей детский мир и нарисовали его с необычайной еще в музыке грацией, со всей его капризностью, шаловливостью, светлым и теплым чувством, со всею его свежестью («Детская»).

Но именно вся эта новизна, поэтичность, сила и правда выражения, которыми все русские, от одного конца нашего отечества и до другого, должны были бы гордиться, как высшим и несравненным проявлением оригинальнейшего и талантливейшего творчества, всего более отталкивали от Мусоргского толпы людей, до макушки головы утонувших в старинных музыкальных преданиях, в закостенелых привычках и, главное, лишенных истинной музыкальности и правдивого художественного понимания. У него оказывалось повсюду много врагов. Одни высокомерно смотрели на него с вышины школьного своего педантства и закорюзлых предрассудков; другие прямо насмехались над ним, как над недочувствующимся невеждой и неучем (что мудреного, когда и Берлиоз, и Глюк, и сам даже Бетхо-

вен в свое время величались «невеждами» и «неучами» из уст высокомерных и надутых шульмейстеров); наконец, еще иные преследовали Мусоргского практическим оружием ненависти и художественной отупелости. «Борису Годунову» сразу оказано было все нужное препятствие, чтоб он не мог попасть на сцену, и понадобились необычайные усилия для того, чтоб эта архиталантливая опера могла быть принята на театр и там являться перед публикой. Впрочем, дело истинной музыки и великой талантливости недолго торжествовало: скоро опера была снята с репертуара и брошена в темный угол, вероятно, на много лет. Вслед за тем, другая опера, «Хованщина», была забракована целым музыкально-театральным комитетом, как негодная — не взирая на то, что постоянно проникали на наш театр и парадировали там во всей славе создания тех убогих композиторов, которые со всеми своими великими талантами не стоят одного мизинца на ноге у Мусоргского. И, по всей вероятности, на долго-долго, бог знает, на сколько лет бедные оперы Мусоргского будут тщательно скрыты от глаз и ушей рус-

ской публики. Романсов Мусоргского, этих истинных оперных осколков, масса нашей публики не знает, потому что и музыканты, и певцы наши их глубоко презирают или ненавидят, и, значит, никогда не дают их узнать остальной массе. Музыкальная критика, стоящая у нас, в большинстве случаев, еще на более низменном уровне, еще более невежественная и безвкусная, чем темная, серая толпа, не только никогда не стала на сторону Мусоргского, не только никогда не выяснила его великого истинного значения, но глумилась над ним наравне с цеховыми музыкантами и виртуозами.

Единственное сочувствие находил Мусоргский, в продолжение жизни своей, в кружке товарищей-музыкантов новой русской школы. В их талантливой среде он был один из талантливейших и оригинальнейших, он занимал между ними большое место, он брал сильную и значительную ноту в их общем хоре, и потому был окружен глубоким сочувствием и уважением этих товарищей. Они видели в нем оригинальную и могучую силу. Но он разделял с ними нелюбовь и равнодушие

массы. К этим товарищам присоединялся иногда небольшой кружок образованных людей из разных слоев общества, искренно любивших сочинения Мусоргского и понимавших всю их правду и глубокую жизненность. Только среди этих людей Мусоргский находил утешение и отраду.

И так прошла вся его жизнь. Какая печальная участь лучших художников в нашем отечестве! Все они должны бесчеловечно страдать пока живы. Исключений почти нет.

Может быть, когда-нибудь придет лучшая участь и для Мусоргского, как она иногда приходила для крупнейших талантов наших. Но пока это еще не случилось, пускай поставленный нынче над его могилой памятник служит выражением любви и искреннего уважения немногих людей, даже еще при жизни Мусоргского полюбивших его, — доказательством того, что даже и в минуты создания великолепных произведений Мусоргского было несколько людей, ему сочувствовавших и его понимавших.

КОММЕНТАРИИ

«ПАМЯТИ МУСОРГСКОГО». Статья впервые опубликована в 1886 году («Исторический вестник», март). Во второй ее части дан отрывок из отдельной брошюры В. В. Стасова «Памяти Мусоргского» (1885, стр. 1–2 и 8–15).

Написана в ознаменование пятилетия со дня смерти М. П. Мусоргского. К вопросам о творчестве Мусоргского, к анализу его произведений и разъяснению значения деятельности великого композитора Стасов возвращается во многих своих статьях. При жизни Мусоргского Стасов, являясь подлинным идейным вдохновителем и помощником, оказал своему гениальному соратнику по искусству неоценимые услуги, значение которых даже наиболее приближенным к Стасову и к Мусоргскому деятелям русского искусства раскрывалось постепенно. Так, например, Репин, кажется, прекрасно знавший о заботах Стасова о Мусоргском, прочитав опубликованные после смерти В. В. Стасова письма Мусоргского («Русская музыкальная газета»,

1911, № 10), писал Д. В. Стасову: «С каким упоением я читаю письма Мусорянина в Музыкальной газете. Какое Вам спасибо за их обнародование! И опять Владимир Васильевич растет и растет!» («И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. III, «Искусство», 1950, стр. 154 [3]) «Так живо воскресло все время начала 70-х годов, — пишет Репин. — Ах, какое поэтическое, творческое время! И Владимир Стасов — какая это созидательная, любвеобильная сила! Как он обожал и жил только художественным миром! Ночей не спал, работал, искал, опекал, помогал, направлял всех и радовался больше всех за все и вся... О, этот вождь хорошо знал своих сподвижников и имел огромные нравственные средства обеспечивать их в трудные минуты. И никто, кажется, из всей плеяды не нуждался так в Стасове, как „наш бедный Мусорянин“, как частенько говорил о нем Владимир Васильевич с потрясенным сердцем... Да, любил он его больше всех нас и ценил его гениальный талант, как никто тогда... А сам Модестище!.. Я только догадывался тогда об этой его гениальности...» (IV, 274).

После смерти Мусоргского Стасов отдал

много сил и творческой энергии на то, чтобы всячески пропагандировать наследие великого композитора. Для него борьба за укрепление и развитие традиций русской национальной музыки была борьбой за наследие Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, за торжество творческих принципов «могучей кучки» (см. работу «Александр Порфирьевич Бородин», т. 3). Развернутое описание жизни и творческой деятельности Мусоргского Стасов дал в 1881 году в работе «Модест Петрович Мусоргский» (см. т. 2). После этого имя Мусоргского не сходит со страниц его статей о музыке и о задачах композиторов. Очень значительное место уделяет Стасов творчеству Мусоргского в своих больших обобщающих очерках по истории русского и мирового искусства (см. «Двадцать пять лет русского искусства», т. 2; «Искусство XIX века», т. 3). В комментируемой статье Стасов сосредоточивает внимание общественности на трагической судьбе «Бориса Годунова» и «Хованщины» в условиях господства рутинерских, консервативных взглядов, стремясь мобилизовать мнение прогрессивной части общества и

пробить произведениям Мусоргского дорогу на сцену. Несмотря на заявления реакционной клики, что «Борис Годунов» — «позор на всю Россию», Стасов говорит о величии и силе созданий Мусоргского, «которыми, конечно, будет гордиться будущая Россия». Вместе с тем, статья Стасова направлена против теории «искусство для искусства» в области музыки, которой по самой своей сути, по глубоко народному характеру произведений, по кровной связи с народным творчеством противостоит творчество Мусоргского. «Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель» — такова «формула его художественного символа веры». Стасов разделяет и утверждает этот творческий принцип Мусоргского, получивший свое бессмертное воплощение в «Борисе Годунове» и «Хованщине».

Композиторские позиции Мусоргского тесно связаны с искусствоведческими воззрениями Стасова и по своему характеру совпадали с устремлениями передвижников в области изобразительного искусства. Если Мусоргский в 1872 году писал Стасову: «Не потому вы мне дороги, что нужны мне, а потому, что

много требуете, а я еще больше требую, так „заманчиво, увлекательно“, то Стасов, переднимники, в свою очередь, получали огромное эстетическое наслаждение от произведений великого композитора и воодушевлялись его музыкой. „Высочайший экстаз души маститого критика так искренно и громко лился через край, — вспоминал Репин о переживаниях Стасова, — с таким торжеством смаковал он каждую нотку и каждую строчку этого самородка-гиганта...“ (IV, 274). Но и сам Репин с неменьшим восхищением воспринимал произведения „Мусорянина“. — „Быть может, теперь Вы уже наслаждаетесь оперой Модеста Петровича, — писал он Стасову из-за границы в 1873 году, — счастливеец! А мне теперь так хотелось бы послушать русской музыки и особенно музыку М. П. Мусоргского, как экстракт русской музыки...“ („И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка“, т. 1, „Искусство“, 1948, стр. 81 [4]). Таким для Стасова и Репина остается творчество Мусоргского до конца их жизни.

Убедительную картину содружества и взаимного воодушевления художников в „стасовской“ среде последних лет жизни критика

(1903–1906) дал в своих воспоминаниях Игорь Глебов (Б. Асафьев): „Помню, в „Пенатах“ Репин рисовал на террасе сидевшего перед ним Владимира Васильевича в яркой малиновой рубаше, синих блестящих шелковых пышных шароварах и высоких сапогах. Могучий старик сиял молодостью, явно гордился этим и радовался прекрасному дню, удачно прошедшему сеансу и присутствию Горького, на которого он в ту пору едва не молился. Горький стоял на пороге у открытой двери, ведущей в сад, и, улыбаясь, слушал обращенные к нему оды Стасова. Репин бросил кисть. „Не могу рисовать больше. Вы, Владимир Васильевич, в этом окружении так прекрасны и фигурой, и речью, и богатырски красочным нарядом, что я могу лишь созерцать, а действовать не в состоянии“. Стасов захохотал и крикнул мне в репинскую большую комнату... где я стоял у рояля и наблюдал за всем, что происходило на террасе. „Я знаю, чем вас заставить вновь взяться за работу, Илья Ефимович! Возьмите-ка как следует звон из «Бориса», — крикнул он мне в салон, — или, еще лучше, хор, боевой гимн раскольников из

«Хованщины», когда они двинулись на прю... Горький, в свою очередь, закричал: «Нет уж, и то и другое», а Репин с еще более расцветшим обликом добавил: «Непременно играйте, тотчас рисую, и ансамбль будет полный»... (Игорь Глебов. «Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки». «В. В. Стасов. К 125-летию со дня рождения». «Искусство», 1949, стр. 49). Эта картина, хотя и в более поздних условиях, но все же прекрасно передает ту творческую дружескую атмосферу, которую создавал Стасов и в которой великие произведения отдельных, уже умерших соратников в борьбе за национальное реалистическое искусство жили полнокровной, воодушевляющей на творческие труды жизнью. Народным достоянием, в полном смысле слова, наследие Мусоргского стало только после Великой Октябрьской социалистической революции.

Примечания

Ц. А. Кюи.

[^^^]

Ниже же идет текст, который в „Собрании сочинений“ сопровождался следующим 1885 примечанием редакции: „Приводим из брошюры В. В. Стасова „Памяти Мусоргского“ 1885 года (о которой сказано выше) те места, которые не вошли в статью о Мусоргском „Исторического вестника“ 1886 года (см. т. III, 1894, стр. 811).

[^^^]

3

В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — «IV».

[^^^]

4

В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением — „II“.

[^^^]