



М. П. МУСОРГСКИЙ

Истоки. Истина. Искусство

Выпуск 2/2

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
АДМИНИСТРАЦИЯ г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ
МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЦЕНТР ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ» г. ВЕЛИКИЕ ЛУКИ
МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-УСАДЬБА М. П. МУСОРГСКОГО

М. П. Мусоргский

Истоки. Истина. Искусство

Коллективное исследование
Выпуск 2

По материалам Международной научно-практической конференции,
посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского
(г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.)

Часть вторая

Санкт-Петербург • Великие Луки
2024

УДК 92:785
ББК 85.313(2)1-8

Редакционная коллегия:

О. В. Колганова (редактор-составитель),
И. В. Мацевский (ответственный редактор)

Рецензенты:

Г. В. Петрова, кандидат искусствоведения,
А. Б. Никаноров, кандидат искусствоведения

М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацевский. — Санкт-Петербург; Великие Луки: РИИИ, 2024. — Вып. 2. Ч. 2. — 382 с.

Редактор английских текстов М. И. Карпец
Дизайн обложки: А. И. Прищепа, В. Б. Корин

ISBN 978-5-86845-291-8

© О. В. Колганова, составление, 2024
© Коллектив авторов, 2024
© РИИИ, 2024

Содержание

От редактора-составителя 5

ЭСТЕТИКО-СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

- Лариса Березовчук.* Становление оперы
как музыкально-драматического жанра:
Когнитивные предпосылки оперного синтеза
(от мадригалов К. Монтеверди
до «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского) 10
- Анна Порфирьева.* Вагнер и Мусоргский:
пересекающиеся орбиты 49
- Наталья Бекетова.* «Прошлое в настоящем»:
Исторические мистерии М. П. Мусоргского 71
- Аркадий Климовицкий.* Бетховен — Мусоргского (часть 2) 90

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА И ПРОБЛЕМЫ КАМПАНОЛОГИИ

- Людмила Жуйкова. Исторические
и религиозно-нравственные аспекты
«Хованщины» М. П. Мусоргского 118
- Татьяна Голлербах, Александр Зеленин.* Отголоски
протестантского хора
в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского 129
- Татьяна Самсонова. Философема «русская душа»
в проекции творчества М. П. Мусоргского 139
- Олеся Ростовская.* Ростовские колокола в музыке Мусоргского.
Опыт симфонизации 146

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ

- Наталья Мещерякова.* Гений у истоков
вокально-эстетической реформы 158
- Татьяна Лаптева.* Традиции обращения к вокальному циклу
М. П. Мусоргского «Детская» в учебной практике 178
- Алиса Габдулина.* Вокальный цикл
«Без солнца» М. П. Мусоргского как предмет
изучения в общеобразовательной школе 185

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ДОКУМЕНТЫ

- Александр Никаноров.** «Борис Годунов»
в редакции Эмилиса Мелнгайлса: Дискуссия 1924 года
о предстоящей постановке в театре
Латвийская национальная опера
на страницах рижской газеты «Сегодня» 194
- Василиса Александрова.** «Величайшее достижение с 1917 года»
О. Даунс об опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов»
в редакции П. А. Ламма 271
- Николай Виноградов-Мамонт.** Режиссерская разработка оперы
М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1925).
Публикация, предисловие
и комментарии В. А. Александровой 286
- Владимир Мельников.** «Большой был талант и чудесная душа»
(Память о М. П. Мусоргском и его матери
в семейном окружении Рерихов и Митусовых.
К 180-летию со дня рождения) 314

ПРИЛОЖЕНИЕ

- Программа Международной научно-практической
конференции «Истоки. Истина. Искусство»,
посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского 358
- Сведения об авторах 369
- SUMMARY** 371

От редактора-составителя

Настоящее издание продолжает серию публикаций под общим названием «М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство»¹, посвященных юбилейным датам со дня рождения композитора. Материалы книги представлены авторами из различных городов России (Москва, Санкт-Петербург, Псков, Изборск, Ростов-на-Дону), а также Казахстана (Алматы) и Польши (Варшава, Быдгощ).

В отличие от двух предыдущих выпусков серии, включающих в себя публикации статей этномузыкологов, киноведов, филологов, историков, психологов, краеведов, театроведов, большинство исследований настоящего издания имеют музыковедческую направленность.

Исключение составляет статья кандидата культурологии **В. Л. Мельникова** «“Большой был талант и чудесная душа” (Память о М. П. Мусоргском и его матери в семейном окружении Рерихов и Митусовых. К 180-летию со дня рождения)», где речь идет «о родственных связях Рерихов, Митусовых и Мусоргских, о глубоком интересе Рерихов и Митусовых к творчеству Модеста Петровича, о контактах Мусоргского с ними через многочисленный род Голенищевых-Кутузовых». Материалы статьи почерпнуты от основательницы Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов Л. С. Митусовой (1910–2004). В. Л. Мельников на протяжении ряда лет был личным секретарем Л. С. Митусовой, а также состоял в переписке с уроженцем Великих Лук Николаем Степановичем Новиковым (1933–2013), членом Союза писателей СССР, автором уникальных источниковедческих исследований о жизни и творчестве А. С. Пушкина и М. П. Мусоргского.

В 1989 г., к 150-летию со дня рождения композитора, отмечавшегося как в нашей стране, так и за рубежом², Н. С. Новиков выпу-

¹ М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Сб. статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (Великие Луки — пос. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств. СПб.; Великие Луки, 2015. Вып. 1; М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.). СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2. Ч. 1.

² Юбилейные мероприятия на родине композитора к его 150-летию прошли с большим размахом. 1989 г. был объявлен ЮНЕСКО годом Мусоргского, и недалеко от села Карево был установлен памятник композитору. Как

стил книгу «У истоков великой музыки: Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского». К 170-летию юбилею композитора, в 2009 г., книга была дополнена и переиздана под названием «Молитва Мусоргского: поиски и находки». Традиции исследований, заложенные Н. С. Новиковым, продолжены и в созвучных названиям его книг серии «М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство»³.

Ряд статей коллективного исследования посвящены одному из центральных сочинений композитора — опере «Борис Годунов». На ее примере киновед и музыковед **Л. Н. Березовчук** раскрывает «когнитивно-психологические предпосылки оперного синтеза». **А. Б. Никаноров** представляет малоизвестные материалы о «Борисе Годунове» в редакции латышского композитора Эмилиса Мелнгайлиса. В поле зрения автора попала дискуссия 1924 г. о ее предстоящей постановке в театре Латвийская национальная опера, развернувшаяся на страницах рижской газеты «Сегодня». Участница проекта «Полное академическое собрание сочинений М. П. Мусоргского» **В. А. Александрова** анализирует статьи известного аме-

пишет Н. С. Новиков, «21 марта 1989 г., к 150-летию рождения Модеста Петровича, памятник на каревском холме был открыт при многочисленном стечении народа. Приехали именитые гости: два министра культуры, СССР и России, ведущие исполнители, музыковеды, зарубежные поклонники Мусоргского <...>. Английская студия БИ-БИ-СИ сняла прекрасный фильм о празднике. Торжества продолжились в Наумове, в заново отреставрированной усадьбе-музее М. Мусоргского. Состоялся большой концерт мастеров искусств, в котором главное участие принял Е. Е. Нестеренко» (*Новиков Н. С. Молитва Мусоргского: поиски и находки / Изд. 2-е, доп. Великие Луки: [б. и.], 2009. С. 97).*

³ По словам В. Л. Мельникова, «единственная личная встреча с ним (Новиковым. — О. К.) в Великих Луках в 2013 г. также укрепила автора в необходимости написать о памяти, передававшейся в семьях Рерихов и Митусовых из поколения в поколение весь XX в.: памяти о своем великом соотечественнике композиторе Мусоргском». См. также опубликованные в нашей серии работы В. С. Карпицкой «Корни и крона (Псковские авторы о М. П. Мусоргском)» (М. П. Мусоргский. Истоки. Истина. Искусство. Вып. 1. [Редкол.: И. В. Мацневский (отв. ред.), О. В. Колганова (ред.-сост.), Ю. Е. Бойко и др.]. СПб.; Великие Луки, 2015) и статью Г. Т. Трофимовой «"Борис Годунов" М. П. Мусоргского в репертуаре Коллектива оперы и драмы в Великих Луках (1918 г.)» (М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.). СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2. Ч. 1. С. 136–143).

риканского музыкального критика О. Даунса о «Борисе Годунове» в редакции П. А. Ламма, опубликованные в 1928–1929 гг. в газете *New York Times*. Автор показывает процесс распространения в Америке музыкально-художественного явления, вошедшего в историю под названием «Восстановление подлинного Мусоргского». В статье **Н. В. Бекетовой** «“Прошлое в настоящем”: Исторические мистерии Мусоргского» оперное творчество композитора и, в частности, «Борис Годунов» рассматриваются сквозь призму «русского национального самосознания». **А. Н. Зеленин** и **Т. В. Голлербах** исследуют отголоски протестантского хора в опере.

Сквозная тема издания — параллели и пересечения, «унисоны и контрапункты» в творчестве Мусоргского и Монтеверди (**Л. Н. Березовчук**), Мусоргского и Бетховена (**А. И. Климовицкий**), Мусоргского и Вагнера (**А. Л. Порфирьева**) (раздел «*Эстетико-стилевые параллели и пересечения*»). Статья **А. И. Климовицкого** «Бетховен — Мусоргского» является продолжением уже опубликованной в предыдущем выпуске работы, посвященной представлениям Мусоргского о Бетховене, а также роли бетховенского наследия в творчестве композитора. В широком музыковедческом контексте рассказывается о переложениях Мусоргским бетховенских квартетов для фортепиано, рукописи которых хранятся в Российской национальной библиотеке и Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

В очередном выпуске серии, как и в двух предыдущих, продолжается кампанологическая тематика (раздел «*Философско-культурологические аспекты творчества и проблемы кампанологии*»). В 2015 г. в рамках проекта была опубликована статья О. А. Щербатовой (Нижний Новгород) «Пространство и динамика колокольного звона: Открытия Мусоргского и современная фортепианная музыка». В выпуске 2019 г. помещена статья кампанолога из Новосибирска Л. Д. Благовещенской «Колокола в драматургии М. П. Мусоргского». В данном издании **О. В. Ростовская** рассказывает об уникальном опыте включения соборной звонницы Ростовского кремля в исполнение музыки Мусоргского⁴. Концерт, в котором автор вместе с группой других звонарей принимала участие, был проведен в августе 2018 г. в Ростове Великом в рамках фестиваля «Ро-

⁴ В концерте принимал участие оркестр театра «Новая опера» под руководством Д. Волосникова.

стовское действо». Подобное исполнение музыки Мусоргского с не имитированными, а «живыми» колоколами состоялось впервые.

В том же разделе представлена статья автора монографии «Музыкальная эстетика М. П. Мусоргского»⁵ **Л. А. Жуйковой** об исторических и религиозно-нравственных аспектах «Хованщины». Философская категория «русская душа» применительно к музыке М. П. Мусоргского стала главной темой работы **Т. П. Самсоновой**.

Проблемы исполнительства-концертмейстерства, а также опыт использования произведений М. П. Мусоргского в педагогической практике рассматриваются в статьях **Н. А. Мецзярковой** (Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова), **Т. А. Лантевой** (Псковский областной колледж искусств им. Н. А. Римского-Корсакова), **А. Х. Габдулиной** (Новосветовская детская школа искусств Гатчинского района Ленинградской области) (раздел «Проблемы исполнительства и педагогики»).

В завершающем сборник разделе «Новые материалы и документы» помимо упомянутых выше статей А. Б. Никанорова, В. А. Александровой и В. Л. Мельникова публикуется и комментируется режиссерская разработка оперы «Борис Годунов», выполненная предположительно в 1925 г. Н. Г. Виноградовым-Мамонтом для «Мастерской монументального театра» при Государственном академическом театре оперы и балета (в настоящее время — Мариинский театр). Эти уникальные материалы обнаружены В. А. Александровой в Российском государственном архиве литературы и искусства.

Пока книга готовилась к печати, ушли из жизни два наших автора — Людмила Антоновна Жуйкова (1941–2023) и Татьяна Петровна Самсонова (1943–2024). Светлая память!

О. Колганова

⁵ Жуйкова Л. А. Музыкальная эстетика М. П. Мусоргского. СПб.: Композитор, 2015.

ЭСТЕТИКО-СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

Лариса Березовчук
(Санкт-Петербург)

**Становление оперы
как музыкально-драматического жанра:
Когнитивные предпосылки оперного синтеза**

*(от мадригалов К. Монтеверди
до «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского)*

Наше исследование преследует весьма скромные — на самом деле — цели, не соответствующие определенной «грандиозности» его названия. Мы стремимся пунктиром проследить этапы, которыми прошли теоретические представления о принципах, базовых для оперного жанра. И лишь затем наметить возможность иного взгляда на его природу, на художественные задачи, которыми руководствовались в своем творчестве великие оперные композиторы, и на факторы, инспирировавшие эволюцию оперы. Оперы как типа произведения; как сферы творческой деятельности, требующей особой психологической и профессиональной предрасположенности у композиторов; как условия для воплощения в музыкальном театре образов человека и реальности.

1. Теория

Утверждение о том, что опера (как и другие области музыкального театра) представляет собой пример исторически наиболее раннего и в то же время развитого, сложно организованного, многокомпонентного *синтетического жанра* в искусстве музыки, сегодня является банальностью. Для всех очевидно, что в оперных спектаклях органично, но при этом непонятно как и на каком основании объединяются музыкальный, изобразительный, литературно-драматургический и актерский компоненты, генетически восходящие к разным видам искусства. Подобное до рубежа XIX–XX вв., когда возник кинематограф, можно было наблюдать только в музыкальном театре (опере, балете), до сих пор завораживающем своих ценителей поразительной эмоциональной правдой и разнообразием человеческих характеров. Однако музыковедением до сих пор не установлены предпосылки, на основании которых в произведениях искусства возникает неразрывное единство различных видов искусств, которые до того были самостоятельными, и даже субстанционально — как языковые, звуковые и визуальные феномены — не могли иметь чего-

либо общего. Приходится признать, что для теории музыки проблема оперного синтеза — то ли не по силам, то ли невезучая...

Быть может, причиной тому существование категории «синтеза» в объяснительных моделях очень разных областей знания: от логики и методологии науки до органической химии, от фундаментальных проблем теоретической физики до общественных и гуманитарных дисциплин. И в каждой из этих областей у понятия «синтез» свое значение. Принадлежность эстетики дисциплинам философского цикла допускает (и даже предполагает) крайне обобщенное, точнее умозрительно-схоластическое, понимание природы синтеза в искусстве: «Органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Понятие “синтез искусств” подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов» [14].

Приведенная цитата, на наш взгляд, вполне объясняет гневную филиппику русского философа Г. Г. Шпета в адрес всего «намысленного» с середины XIX в. и в течение всего XX столетия по поводу синтеза искусств. Мыслитель именует его одной из «химер искусствознания»: «Самая вздорная во всемирной культуре идея. <...> Лишь теософия, синтез религий есть пошлый вздор, равный этому» [24: 349].

Сегодня приведенная выше дефиниция (и производные от нее) художественного синтеза цитируется, без преувеличения, в десятках тысяч научных трудов и статей по разным гуманитарным дисциплинам, не говоря уже об интернете. Так становится очевидным, насколько ограничены и приблизительны познания искусствоведов в том, что является для всех очевидным, — эмпирически воспринимаемым существом фильма и оперы, балета и кукольного театра. А именно: *взаимодействием различных видов искусств* в этих и многих других художественных явлениях.

Тогда откуда же берет свое начало понимание синтеза искусств как их *объединения, единства*, к которому относятся столь резкие слова Шпета?

Во второй половине XIX в. подлинно всеевропейскую популярность обрела вагнеровская идея Gesamtkunstwerk¹ — единения искусств, разработанная великим оперным композитором, в даль-

¹ Gesamtkunstwerk — «совокупное произведение искусства». Так перевел это понятие Н. А. Римский-Корсаков, стремясь на русском языке обозна-

нейшем, уже в веке XX, оплодотворявшая собственно философско-эстетическое представление о синтезе искусств. В понимании Р. Вагнера включение произведений одного вида искусства в более широкое целое, например поэзии и музыки в драму, создает предпосылки в возникновении их «единения». Идеи подобного «единения» различных видов художеств, благодаря общественному темпераменту великого композитора, обрели резонанс в немецкой мысли об искусстве. Так, выдающийся немецкий архитектор и теоретик искусства Готфрид Земпер под воздействием учения о музыкальной драме Вагнера (с ним его связывали и увлечение общими эстетическими идеями, и многолетняя дружба семьями, и революционная практика) в середине XIX в. полагал, что в пространстве христианского собора вступают в «единство» такие искусства, как архитектура, орнамент, храмовые ремесла. И оба они считали, что исток такого синтетического «единения» сложился в античном театре, в целостности спектаклей которого наличествовали (т. е. объединялись) литература, театр, музыка, танец, архитектура и пластические искусства.

Что же касается понимания самим Вагнером Gesamtkunstwerk'овской природы оперы, его собственной концепции музыкальной драмы, — то здесь все оказывается неспоставимо сложнее. Концепция эта изложена в трактате 1851 г. «Опера и драма» [2]. Мы не вправе вторгаться на проблемное поле вагнероведения, поскольку эта область музыкознания, как и творчество великого маэстро, обладает особой специфичностью, предполагающей, прежде всего, владение навыком «перевода» языка вагнеровских трактатов в общенаучную понятийно-терминологическую систему. Поэтому доверим А. Ф. Лосеву высказать его понимание существа музыкальной драмы, теоретически разработанной и воплощенной в практике оперного театра великим композитором: «Музыкальная драма есть полная нерасчленимость поэзии и музыки. Это их подлинное детище, которое создается в результате акта их взаимной любви и которое есть уже нечто новое, не сводимое ни к поэзии, ни к музыке» [13].

Разумеется, следующим шагом в понимании подобной «нерасчленимости» будет объяснение «акта взаимной любви» поэзии и музыки мифом. Но такая трактовка — лишь попытка вскрыть специфику именно вагнеровского понимания природы оперно-

чить его точный смысл, связанный с участием разных видов художеств при создании оперы.

сти, разрабатываемой в его собственном композиторском творчестве и в театральном-постановочной деятельности. А. Лихтенберже приводит отзыв А. Шопенгауэра, посетившего оперные спектакли Вагнера, глубинная мифотворческая суть которых во многом связана с переосмыслением идей этого философа-современника. Отметим курсивом положения текста, указывающие (в отличие от трактата Вагнера) на такие аспекты оперы, которые выходят за рамки пресловутого «единения искусств»: «...музыка, как самое могущественное из всех искусств, одна может наполнять открытую для нее душу. <...> Сложная оперная музыка этого не допускает. Тут внимание раздваивается, так как она *действует на зрение*, ослепляя блеском декораций, фантастическими картинами и яркими световыми и цветовыми впечатлениями, кроме того, *внимание развлекается еще и фабулой пьесы*. Строго говоря, оперу можно было бы назвать *немузыкальным изобретением*, сделанным в угоду немужественным людям, для которых музыка должна быть введена контрабандой» (курсив наш. — Л. Б.) [11: 329–330].

Шопенгауэр, в отличие от самого Вагнера, проакцентировал некоторые результаты его оперной реформы, резко усложнившей и оперное произведение (то, что создано Маэстро — композитором и либреттистом в одном лице), и его театральную постановку. Философ выделил визуальный компонент спектакля, содержательную сторону пьесы (а не поэзии), лежащей в основе оперного произведения, а также немужественную природу того, что воспринимает посетитель оперы. И поскольку она — по мысли Шопенгауэра — является «немузыкальным изобретением», то остается предположить, что в вагнеровской версии оперы для философа на первом плане оказалось театральное начало (а может, ритуально-мистериальное) как более сильнодействующее для слушателей, для общественного сознания того времени в целом. Высказывание Шопенгауэра для нас интересно и ценно тем, что он выдвинул на передний план при восприятии оперного спектакля не отдельные виды искусств, а *слух, зрение, внимание, а также структурно-содержательные аспекты драматургической основы оперы*.

Похоже, именно трактаты Рихарда Вагнера с педалированием в них понятия Gesamtkunstwerk задали эстетической мысли на полтора столетия вперед и траекторию развития (в сторону «единения»), и силу инерции в познании природы принципов, на основании которых в художественной целостности оперного произведения объединялись разные виды искусств. Десятки же других

крупных (и не очень) оперных композиторов до Вагнера и после него пользовались иными мыслительными (да и практическими тоже) координатами, уясняя художественные особенности жанра оперы. Обходились, разумеется, без «любви» одного искусства к другому. При этом на первый план ставили попеременно то музыку, то драму.

Понятие «драмы» (также попеременно и зачастую без теоретических констатаций) мыслилось то как свойство литературной драматургии (система принципов, создающих действие), то как атрибут текста либретто, то как специфическое качество театрального спектакля, то как сугубо музыкальная специфика различных разделов оперного произведения. Исследователям позднейших времен приходилось самим разбираться, как каждый из композиторов и либреттистов по-своему понимал понятия «драма», «драматическое начало», «драматургия», «драматизм» и т. п. У практиков оперного жанра проблема синтеза искусств как проблема сугубо теоретическая — не вставала.

Нельзя не заметить, что вопрос синтеза искусств возникает тогда, когда музыковедам при осмыслении тех или иных сторон музыкального театра приходится отдавать себе отчет и постоянно помнить о нескольких вещах. Во-первых, о том, что опера предназначена для сценической *театральной постановки*, подобно пьесе в драматическом театре. Во-вторых, что не только в пропеваемых словах вокальных партий персонажей, но и в оркестровом сопровождении ряда опер возникает *фактор действия*, и он — театральный, а не музыкальный по происхождению. В-третьих, что любая опера является *музыкальной драмой*, при этом драматическое начало может быть выражено с разной степенью интенсивности и очевидности для слушателя. Ну и в-четвертых, что в опере, как и в пьесе для драматического театра, в центре оказывается условный образ человека, воплощаемый в этом музыкально-театральном жанре посредством *поющего персонажа* (нескольких поющих персонажей вплоть до «массовки» хора, создающего образ «людей»). Получается, что «драмой», «драматическим началом» в опере оказывается что-то иное, нежели ее музыкальная природа и театральный способ преподнесения. Иначе нам никогда не понять, что имел в виду создатель оперы Клаудио Монтеверди на рубеже Ренессанса и Барокко, называя свое творение «*dramma per musica*».

А ведь еще Гегель, развивая аристотелевскую традицию в понимании драматического модуса в искусстве, писал: «Драматиче-

ское в собственном смысле есть высказывание индивидов в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов» [4: 341].

В наши дни даже театроведы осознали, насколько опасно для их же области знания и легкомысленно, опираясь на идентичность корня «драм-» в соответствующих понятиях, считать драму и драматургию чем-то родственным, если не одним и тем же вообще. И. Н. Чистюхин так и назвал свой труд «О драме и драматургии», и начинается он с дифференциации этих понятий: «Драма, по нашему мнению, во-первых, категория чисто эстетическая (подобно понятиям “трагическое”, “комическое”, “прекрасное”, “безобразное” и т. д.), раскрывающая определенную степень напряженной борьбы в существовании индивида. <...> Сущность драмы в конфликте, в борьбе, которая происходит на наших глазах и переходит в иное качество. Драма подчеркивает напряженность и конфликтность человеческого существования» [23: 8].

Из этого положения следует, что «драма», «драматизм», «драматическое начало» в опере не имеют никакого отношения к феномену «единения искусств». Эти понятия также не связаны с театральносценическим аспектом в опере. Не случайно так противоречивы переводы первого музыкально-теоретического труда об опере — трактата Монтеверди «*Dramma per musica*»: это и «пьеса для музыки», это и «драма на музыку», это и «драма в музыке».

Даже если ограничиться пониманием музыкально-драматической природы оперы как ее важнейшего эстетического свойства, речь может идти о содержательной стороне оперного произведения — ***о каких-то аспектах жизни человека-персонажа в его сложном и проблемном взаимодействии с окружающим по действию внешним миром, другими людьми.*** Представляется, что «драма» обнаружится даже в комической опере, потому что явление драматичности в самой жизни, понимаемое на уровне здравого смысла, всегда связано, как метко сказано в известном фильме, с «несовпадением желаний и возможностей» у человека. Ситуация несовпадения вызывает у людей эмоциональные реакции: «Эмоции — это состояния, связанные с оценкой значимости для индивида действующих на него факторов и выражающиеся прежде всего в форме непосредственных переживаний удовлетворения или неудовлетворения его актуальных потребностей (курсив наш. — Л. Б.). Аффекты — очень сильные эмоциональные переживания, связанные с активным поведением по разрешению экстремальной ситуации» [19].

Подобная рассогласованность желаемого и достижимого во все времена порождала сильнейшие эмоции. Не случайно В. Д. Конен пронизательно отметила: «Монтеверди первый осознал, что смысл и сущность музыкального театра — в раскрытии драматизма человеческих переживаний. <...> Отобразить в музыке контрастные чувства — “войну, мольбу и смерть”, которые, по его представлениям, соответствовали господствующим страстям или состояниям человеческой души, а именно — гневу и смирению» [9: 158].

Проакцентируем, музыка (вокальная и инструментальная), пропеваемый текст, все, что зритель видит на сцене, литературная основа и театральнo-актерский аспект оперного представления — все это, в первую очередь, служит для выявления *драматической природы эмоций человека*. Получается, что драма в музыке, подобным образом понимаемая, и сценическое искусство театра мыслились как вещи разные еще на этапе первых опытов с новым жанром оперы. О том, что Монтеверди в своем оперном творчестве использовал музыкальные достижения мадригала, сложившиеся в традиции этого, преимущественно лирического, жанра для детализированной передачи эмоциональных состояний человека, также пишет В. Д. Конен: «Красочные диссонансы в момент обостренного переживания; нисходящие хроматизмы как характеристика образов страдания и смерти; “ломаная” мелодика на крупноинтервальных скачках в моменты возбуждения; псалмодическая речитация для более нейтральных моментов; тонкая мелизматика для музыкальной живописи; аккордово-фанфарная структура как выражение душевного подъема и рыцарски-военных ассоциаций; <...> остигатный бас для впечатления душевной скованности» [9: 193].

Мы видим, что спектр эмоций, которые может воплотить гомофонная мелодия с инструментальным сопровождением, как в мадригале, так затем в *Dramma per musica*, — достаточно широк. Только при чем здесь «драма», «драматическое начало» в создаваемом Монтеверди новом жанре оперы? Ответ, на наш взгляд, коренится как в психофизиологической природе самих эмоций, испытываемых человеком, так и в той субъективной картине мира, которая вследствие этих переживаний формируется в его сознании.

Психологи полагают, что при переработке сенсорной — прежде всего, визуальной, слуховой информации — из четырех обнаруженных стратегий (эмоционально-оценочная, ассоциативная, когнитивная и метафорическая) наибольшей значимостью для человека обладает эмоционально-оценочная. Она способствует тому, что

«описание объекта производится на основании личностного отношения к нему» [12: 10].

А поскольку возникновение эмоций предшествует какой бы то ни было рационализации объекта восприятия, то нам следует помнить *о связи эмоций, испытываемых человеком, с его памятью и опытом*. «Эмоции — это нейронные пучки реакций на раздражители. <...> Они отражают генетическую и индивидуальную память, которая помогает нам рефлексивно и подсознательно правильно поступать (т. е. искать источник удовольствия и не трогать горячую конфорку). Они олицетворяют систему ценностей в лучшем смысле этого слова и, по Антонио Дамасио, неотделимо связаны с идеей добра и зла» [21].

В другом разделе своего труда Арндт Трайндл пишет: «Человек воспринимает раздражители окружающего мира выборочно, селективно. Нейропсихологически (биохимически и биоэлектрически) эти раздражители переводятся в язык мозга, приводя в действие нейронные сети, благодаря чему у человека появляется собственная, “сознательно” переживаемая картина действительности. Селекция “входящих” раздражителей происходит в лимбической системе, где они эмоционально оцениваются. Таким образом, *человек воспринимает только то, что ему эмоционально интересно, противопоставляя удовольствие боли, похвалу — наказанию, выигрыш — проигрышу, ощущение “нравится” — ощущению “не нравится”*» (курсив наш. — Л. Б.) [21]. Автор считает, что физиологической основой эмоций — одинаковой у всех людей — являются ощущения, различные и фиксируемые телесно, которые возникают как состояния церебральных напряжений под воздействием внешних или внутренних сигналов. Подобные напряжения могут длиться некоторое время.

Нельзя не заметить, что сам принцип возникновения эмоциональных реакций в связи с селекцией раздражителей, основанной на памяти и личном опыте, практически совпадает с идеями Джорджа Келли² о том, что система истолкования человеком внешнего мира состоит из определенного числа дихотомических конструкторов. Там, где нейропсихолог видит селекцию нейронных сигналов и лимбических напряжений, когнитолог обнаруживает предпосылки *личностно, смыслово и ценностно окрашенных репрезен-*

² См.: [8].

таций реальности и их истолкования. Когнитивисты (Стенли Шехтер [34], Ричард Лазарус [29], Магда Арнольд [26] и др.) предполагают, что **эмоции — это источники ценностных суждений (оценка), которые берут свое начало в познании человеком событий:** реальных, протекающих в повседневной жизни, вымышленных, являющихся плодом воображения и фантазии человека, а также абстрактных, выраженных, например, в музыке. Современные исследования когнитивных психологов (Соня Бишоп [27], Барбара Фредриксон [28] и др.) показывают значительную разницу между позитивными и отрицательными эмоциями. Экспериментально доказано, что первые расширяют возможный поведенческий репертуар действий и способствуют исследованию человеком окружающего его мира, а вторые, напротив, приводят к сужению ментального фокуса и ограниченному стилю обработки информации. При этом нейропсихолог Лаури Нумменмаа с коллегами [32] отмечают, что чем больше отрицательных эмоций совместно испытывают индивиды, тем более схожа их мозговая активация в эмоциональном контуре, в то время как переживание положительных эмоций способствует свободному исследованию действительности, в результате чего мозг обрабатывает сенсорную информацию более индивидуально.

В повседневной жизни человека они представляют собой «поток» стимулов, непрерывно воздействующих на его сознание и вызывающих ответные эмоциональные реакции. Эти реакции могут быть как отрицательными, так и положительными. Важнее для выживания индивида оказываются первые, поэтому в искусстве образы, связанные с воплощением базовых эмоций (по Кэроллу Изарду [7]) горя (страдания), гнева, страха, отвращения, стыда, получают намного более убедительными, нежели показ эмоций радости или интереса. Само существование человека погружено в непрекращающийся процесс чередования положительных и отрицательных воздействий внешнего мира на него с соответствующими эмоциональными «ответами» — реакциями на эти воздействия: «Эмоции — это нечто, что переживается как ощущение, которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действие» [7: 27].

Как следствие, эмоциональные реакции формируют поступки человека, линию его поведения, чтобы он смог добиться положительного результата в конфликте с неблагоприятными обстоятельствами — внутренними или внешними. За положительный исход конфликта и идет пресловутая «борьба», воплощающая «диалектику

человеческой души». Вот в чем заключается глубинное существо «драматизма» человеческих эмоций, переживаний, страстей!

Сразу становится понятным, как от контрастов эмоций, испытываемых по действию персонажами оперы в процессе их непрерывного изменения, зависит структура музыкально-театрального произведения — хоть на заре оперы у Монтеверди, хоть у Мусоргского после двух столетий развития этого жанра. Задержалось у персонажа какое-либо эмоциональное состояние, получился номер (типа знаменитого «Плача Ариадны» из несохранившейся оперы Монтеверди «Ариадна» или песен шинкарки «Поимала я сиза селезня», Варлаама «Как во городе было во Казани»). Если показано резкое изменение эмоционального состояния — возникают ария с речитативом, ария *da Capo*, если постепенное — возникают разновидности ариозо, имитирующие речь, примером чего являются знаменитые ариозо Щелкалова из Пролога или царя Бориса «Достиг я высшей власти».

Постепенные эмоциональные сдвиги композитор может представить и в песенных формах, примером чего является песня Юродивого «Месяц едет, котенок плачет». Если нужно оттенить основную линию действия в опере контрастным по эмоциональности переживанием, возникают дивертисментные — вставные — эпизоды, чаще всего хореографические. Таковы пасторальные танцы пастухов и пастушек в первом акте «Орфея», блестящий полонез в третьем, «польском», акте «Бориса». Они также «работают» на драматизм действия, связанный с судьбой и переживанием главных персонажей оперы, создавая все тот же контраст эмоций.

Ну и, наконец, ведущий по драматизму конструктивный элемент оперы — сцена. В сцене действие становится сквозным, несмотря на внутреннюю дифференциацию музыкально-текстового материала по степени эмоциональности. В «Орфее» — это диалог певца с перевозчиком (Хароном) через реку Стикс, которая ведет в подземное царство. Диалог чередуется с инструментальными «эпизодами чудищ», обитающих в мире мертвых. В опере Монтеверди (как и впоследствии в одноименном шедевре Х. В. Глюка) до сих пор потрясает слушателя умение композитора воплотить изменение эмоций у обоих участников диалога — Орфея и перевозчика (фурий у Глюка). В этой сцене драматическая (контрастная, реактивная, связанная с изменением жизненного тонуса человека, др.) природа эмоций, обуславливающих психологическое состояние оперных персонажей, становится просто наглядной.

У Мусоргского в «Борисе» есть два типа сцен. Первый, — который раскрывает внутренний мир конкретного человека, даже если в сцене действуют другие персонажи (4-й акт «Бориса Годунова», сцена царя Бориса с Шуйским при боярах, сцена царя Бориса с Юродивым). Здесь перед слушателем буквально проносится «поток» изменений одной эмоции на другую в связи с процессом мышления, основанного на вербальности (чего еще не было у Монтеверди, несмотря на феерическую технику речитатива в той же «Коронации Поппеи»).

Второй тип сцен — это гигантские фрески разнообразной народной жизни (сцена у Новодевичьего монастыря, сцена под Кромами и др.). И в обоих типах сцен действие, выраженное средствами музыки (в большей степени) и вокализируемого текста (в меньшей), становится крайне активным. Достаточно вспомнить логику эмоционального развития в сцене под Кромами. Входящие в нее хоровые эпизоды создают образ собравшейся толпы. В первом эпизоде демонстрируется угроза («Расходилась, разгулялась...»). Затем настроение меняется: являет себя отчаянно-веселая, при этом злая, народная удаль («Ой ты, сила-силушка»). Показ внутренних драматических (эмоциональных) сдвигов в толпе прерывается очень сложным по эмоциональности эпизодом пародийного «венчания на царство» Самозванца, которое проводят беглые монахи Варлаам и Мисаил в сопровождении вокального ансамбля бродяг.

Здесь нет ни подлинной радости народа, ни религиозной просветленности. В таком — кощунственном с религиозной точки зрения и незаконном (в плане политически-государственном) — обряде мужские голоса звучат надрывно и истерично (эмоция страха). Эта же эмоция, но многократно усиленная в хоровом звучании, перерастает в ужас («Рыщут-бродят слуги Бориса»). Потом стихия смуты объединяет людей в гневном требовании расправы над царем-детоубийцей («Смерть! Смерть!»). И, наконец, едва ли не глоссандирующий визг ярости («Смерть Борису!») на нисходящем мелодическом движении, ярости, способной смести на своем пути все — и человеческие жизни, и монархию, и государство. Действительно, народ в музыкальной драме Мусоргского, так же как и конкретный человек, может переживать широчайший спектр эмоций... Это подтверждает знаменитый тезис гениального художника: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей»³.

³ Первую часть этой фразы Мусоргский написал на титульном листе партитуры оперы «Борис Годунов» за несколько дней до премьеры в Мариинском театре.

Если осмыслять именно эмоционально-драматическую сторону сцены под Кромами, нельзя не заметить, насколько точно композитор воспроизводит психологию толпы — даже по современным социально-психологическим представлениям об этом феномене массового сознания. Сегодня, как и в историческом прошлом, ей присущ иррационализм и отсутствие критического мышления, а большие скопления людей почти на телесном уровне провоцируют возбуждение массовой истерии, в своей природе разрушительной. Именно об этом пишет А. Цукер, изучая исторические представления композитора о периоде «смуты» на Руси, воплощенные в сцене под Кромами: «Именно в ней Мусоргский с беспощадной откровенностью показал народ в его бесконечных метаниях. В поступках людской массы нет ни осознанности, ни последовательности, ни ясности цели. Слепая взбунтовавшаяся стихийная сила, выше которой, казалось бы, ничего быть не может, сама, добровольно, без какого-либо принуждения склоняет голову перед ничтожным авантюристом Самозванцем. <...> Ненависть к Годунову и идеал высшей моральной чистоты, воплощенный в массовом сознании в образе младенца-мученика, развязали в народе невидимую в своей мощи силу. Но эта сила лишена разума, и потому она страшна» [22: 6–7].

Но возвратимся к теории. Читателям могло показаться, что в контексте наших размышлений о существовании драмы в опере переход к пониманию природы эмоций человека, наличествующему сегодня в нейронауках, был алогичным, как бы неоправданно резким. Тем не менее, нейронауки действительно способны исследовать на уровне психофизиологии (преимущественно посредством сложнейших экспериментальных методик) глубинные аспекты внутренней жизни человека, в том числе его эмоциональные реакции на информацию, поступающую извне. На этом уровне еще не заметны непосредственные связи с тем, что так сильно воздействует на слушателей оперы — драматичные и многогранные образы человека, испытывающего различные эмоции. Возникшее ощущение «алогичности» аргументации связано с тем, что мы пропустили второй аспект, также порождающий драматизм эмоций во внутреннем мире человека, — собственно когнитивный уровень перехода драматизма как психофизиологического явления в сферу принятых в культуре условных форм его выражения. Т. е. *носителей, специфических для каждого из видов искусств, — вербальных, музыкальных, театральных, пластических и др., которыми в культуре принято «замещать» психофизиологические феномены, каковыми являются эмоции, воплощая их уже в художественной форме.*

На наш взгляд, именно когнитивный уровень — уровень высших психических функций — *объединяет разнородные зрительные, звуковые, кинестетические и др. ощущения, формируя кластеры субъективных психических образов реальности, человека, общества*. Затем в творчестве происходит их «перевод» (перекодирование) в условные формы, принятые на данном этапе развития культуры в конкретных видах искусства. Ясно, что речь идет об их синтезе, который оказывается неразрывно связан и с пресловутой «драмой», и с эмоциями человека, и с их психофизиологической основой. Вопрос в том, как этот синтез опознать в оперном произведении и как он осуществляется...

2. Практика

Изложим в самых общих чертах аспекты влияния когнитивного уровня эмоций на внутренний мир человека, на его способность этот уровень распознать и в каких-то опосредованных культурой формах донести до самого себя и, быть может, до других людей. Мы уже знаем, что природа эмоций — двухуровневая. Первый уровень, о котором речь шла выше, — *соматический (психофизиологический)*. Эмоции на этом уровне в виде разнообразных ощущений повторяются в жизненном опыте человека, который их фиксирует и запоминает, зачастую неосознаваемо отмечая ситуации, в которых они возникают, и, возможно, их причины.

Но когда он пытается для самого себя сформулировать вербальные клише типа «я чувствую, что сейчас мне страшно (что я страдаю, что мне радостно, что мне стыдно и т. п.)», формируется другой уровень эмоций, который связан с вербальностью и мышлением. Субъект пытается осознать, что он переживает, и этот уровень эмоций становится важнейшим для формирования личности, характера, а также социокультурных ее реализаций в поступках и стратегиях поведения. В психологии этот уровень эмоций принято называть *интроспективным*. «Что же такое непосредственное чувственное психическое отражение психического же явления? В свое время Дж. Локк обозначил его как внутренний опыт, в отличие от опыта внешнего. В психологии же такое непосредственное чувственное отображение психикой себя самой получило название интроспекции, внутреннего зрения или психологического самонаблюдения. <...> По отношению к когнитивным процессам нами было показано, <...> что в восприятии и мышлении субъекту непосредственно открываются не сами образы и мысли, *а их объек-*

ты и частично акты манипулирования с ними (курсив наш. — Л. Б.)» [3].

Мы не считаем подобные суждения слишком абстрактными и оторванными от насущных проблем опероведения. Вовсе нет. Вот текст первых строф в двух знаменитых ариях Джильды из оперы «Риголетто» Дж. Верди.

В храм я вошла смиренно
Богу принести моление.
Вдруг он предстал предо мной,
Как чудное виденье.

Я гибну,
Как роза,
От ветра
Дыханья.

Чтобы композитору создать эмоционально отчетливые музыкальные темы, в обеих ариях понадобилось по четыре стиховых строки: только в первой — это строки по семь слогов, а во второй — по три, в два раза короче. При этом в первой арии, когда Джильда вспоминает свою встречу с Ансельмом (Герцогом инкогнито), ее дыхание (длина фразы) — более наполненное, потому что ею движут три эмоции: радости, удивления (интереса) и опасения (слабое проявление страха). В арии она рассказывает не о том, что чувствует на самом деле (то, что происходит с ней, на соматическом уровне сегодня принято именовать «химией» по отношению к красивому незнакомцу), а интроспективно обрисовывает ситуацию, в которой произошла встреча, включая объекты, окружавшие молодых людей.

По действию ко второй арии все мыслимые для Джильды неприятности уже произошли: девица обесчещена, прогноз отношений с Герцогом и с жизнью во всех смыслах — неблагоприятный. Она испытывает невыносимые страдания и готовится к смерти. Текст арии косвенным образом об этих эмоциях свидетельствует, а музыка прямо их выражает. Причем Верди с помощью того же приема фразировки, указывающего в вокальной партии на необходимость певице взять дыхание, выражает и более значимые вещи драматического свойства — состояние жизненного тонуса девушки. Очень короткие фразы свидетельствуют о том, что она покорила своей судьбе и бороться за жизнь не будет.

А вот ее оскорбленный отец, шут Риголетто, явившись ко двору Герцога, кипя от ярости, буквально исторгает из себя обвинение:

«Куртизаны, исчадь порока!» Нисходящие патетические интонации, активная их ритмика и «бурлящие» пассажи оркестрового сопровождения — все это подчинено именно драматической задаче: попеременно создать музыкальный образ гнева и отчаяния, направленных в сторону придворных распутников, и выразить любовную скорбь по отношению к своей дочери. Но при этом в единстве содержания текста арии и его музыкального — вокально-инструментального — воплощения действует тот же принцип: **называются объекты, вызвавшие переживания, а музыка выражает эмоциональное отношение персонажа к ним.**

Нельзя не обратить внимание на то, что стиховой текст этих известнейших арий, по сути не является «высокой» поэзией как видом литературы. Текст либретто может быть написан также как прозаический, а может и чередовать оба эти способа записи — это зависит от стиля оперного произведения и конкретного эпизода музыкальной драмы. Либретто также не является, собственно говоря, и текстом пьесы, предназначенным для постановки в драматическом театре. Либреттисты, в том числе очень талантливые, будучи литераторами по профессии, создавая тексты для последующей вокализации в музыкальных драмах, не становятся благодаря им ни драматургами, ни поэтами. Как не стал прозаиком Мусоргский, а Вагнер — поэтом, хотя и писали либретто для своих опер в основном сами, тем более — вершинных сочинений.

Либретто «Дон-Жуана» или «Свадьбы Фигаро» великого Лоренцо да Понте нельзя поставить на сцене драматического театра, а тексты арий из этих великих опер Моцарта невозможно воспринять на слух как лирические стихи. У них — другая цель: создание образа человека, его характера в определенном эмоциональном состоянии. Вот, на наш взгляд, убедительнейший тому пример — текст⁴ арии Лепорелло:

Вот извольте!
Этот список красавиц
Я для вас, так и быть, уж открою.
Он заполнен моею рукою.
Вот смотрите, следите за мной.
Вот смотрите,
Следите за мной!

⁴ Как и в случае с текстом арий из «Риголетто», здесь стихоразделы (строки) также связаны с фразировкой в вокальной партии.

По действию — это косвенная характеристика самого Дон-Жуана, которую дает своему обожаемому господину его слуга Лепорелло. В этой строфе доминирует одна эмоция — абсолютная радость, упоение жизнью, устремленность к победам (над кем — объект из текста понятен), сила, самоуверенность и настойчивость человека, обладающего всеми этими качествами. Быстрый темп, «завоевание» в конце каждой фразы новой мелодической вершины, активное ритмическое биение (наполненность пульса) в оркестровом сопровождении, естественная по дыханию и в то же время разнообразная фразировка и др. создают убедительный «портрет» одной из ипостасей Дон-Жуана. Просто не перечислить все именно *музыкально-драматические откровения*, созданные оперным гением Моцарта, которые воплощают в этой арии и передают слушателям восторженное эмоциональное состояние мужчины-победителя и человека-гедониста!..

«Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» являются не просто шедеврами оперного жанра. В этих творениях Моцарту и да Понте удалось найти гармоничный баланс изменчивости в музыкальных драмах (состояния человека постоянно меняются) как целостности и стабильных драматических черт для их персонажей. Для произведения, образное существо которого в своей сути динамично, поскольку воспринимается преимущественно слухом, создать подобное равновесие очень сложно. А вот в комической опере «Так поступают все», в которой доминируют положительные эмоции радости и интереса, обеспечивающие этому произведению живость, легкость и искрометность, кому-то может показаться недостаточно психологических контрастов и эмоционального разнообразия: веселая путаница игровой природы — все-таки не конфликт, без которого нет подлинного драматизма.

Иначе складывалась судьба музыкальной драмы в творчестве другого великого оперного композитора — Рихарда Вагнера. В мире мегалитических музыкальных образов периода «Кольца» уже полностью доминировала стихия изменений, а характерологические особенности эмоциональных состояний фиксировались преимущественно на микроуровне мотивов и гармонических сдвигов, о чем свидетельствует вступление к «Тристану и Изольде», а также второй акт этой оперы. В результате — менее выпуклыми становились характеры персонажей, и, главное, слушателю было крайне сложно «узнать» эмоциональные состояния, переживаемые героями оперы, и тут же встречно отреагировать на них (как Шопенгауэру в про-

цитированном ранее высказывании). На восприятие воздействовала сугубо музыкальная стихия, потому что далеко не каждый мог вслушаться и идентифицировать рациональную по своей природе мотивно-тематическую работу, в которую и было перенесено драматическое начало в операх вагнеровской тетралогии, а также «Тристане», «Парсифале». Причиной тому, на наш взгляд, является специфика текста либретто, написанного самим композитором: оно **утратило смысловые связи с интроспективным аспектом эмоций человека.**

Даже в оперном наследии Моцарта есть произведение, в котором происходит то же самое. Это — «Волшебная флейта». Как только действие уходит от показа человека в различных жизненных ситуациях, порождающих спектр эмоций, а текст либретто утрачивает связь с интроспективным их аспектом, становясь более абстрактным, — драматизм оперы ослабляется. Именно по этой причине так замечательно «Волшебная флейта» воспринимается в концертной версии (исполнение под руководством Герберта фон Караяна), когда активизируется ее глубинная ораториальная природа.

Текст оратории **описывает** некие события, он преимущественно **дескриптивен**. Текст же оперного либретто в идеале всегда **действен, драматичен, выступая своеобразным вербальным «заменителем» интроспекции** — того, что персонаж чувствует (или думает) в конкретный момент музыкальной драмы. «По отношению к формам познания психическим субъектом своих собственных же психических состояний непосредственное чувственное отражение последних **есть реальность, которая воплощается именно в переживаемости эмоций** (курсив наш. — Л. Б.). Но это означает, что по отношению к этим важнейшим, хотя и частным, формам познания, непосредственный внутренний опыт или соответствующая ему форма интроспекции представляют собой не фикцию, а также психическую реальность. Отрицать это важнейшее положение, засвидетельствованное всем жизненным опытом человека, как и опытом многовекового развития различных форм и видов искусства, нет никаких ни эмпирических, ни теоретических оснований» [3].

Так мы подошли к самому главному в наших попытках понять природу и исток музыкальной драмы в опере. Нужны не просто «красивые мелодии» в ариях (они всегда были и в вокальных произведениях иных жанров) или музыкально внятные принципы объединения большого по хронометражу произведения в единое целое. Нужен еще и специфический именно для оперы текст либретто

(в т. ч. каждого номера, речитатива, хора или сцены конкретно), который бы выступил *вербальным аналогом интроспективного аспекта эмоций* по простейшему принципу: в тексте называются (обозначаются) основные объекты реальности во внешнем или внутреннем мире персонажа, вызвавшие ту или иную эмоцию, и его отношение к ним.

Музыкальный компонент создает миметическое подобие динамике, присущей уже психофизиологической природе эмоций. Так, по нашему предположению, на основании взаимодействия всего двух первичных, но базовых компонентов (текст и музыка) возникает музыкально-драматическая репрезентация эмоций в опере. С этого началось формирование оперного синтеза. Все остальные его компоненты, прежде всего воспринимаемые визуально (театрально-декорационный аспект оперного спектакля), добавлялись по мере уяснений композиторами того, что нужно зрителю, чтобы он поверил в «правдивость» музыкальной драмы, представленной на театральной сцене.

Получается, что даже при первом приближении теоретическая модель «взаимодействия искусств» представляется более уместимой, нежели какое-то механистическое «единение» их в Gesamtkunstwerke. Тем более что во взаимодействие вступают, как мы старались показать, не уже «готовые» искусства поэзии и музыки, а лишь некие вербальные и музыкальные принципы, позволяющие воссоздать драматичную природу интроспективного уровня эмоций. Разумеется, необходимо отчетливо представлять, как это взаимодействие субстанционально различных феноменов — вербально-семиотического и образно-звукового — происходит: «Взаимодействие — это *воздействие предметов, явлений действительности друг на друга, обуславливающее изменения в них*» (курсив наш. — Л. Б.) [6].

Так сквозь абстрактный характер дефиниции начинает просматриваться *когнитивно-психологическое существо* нашего понимания оперного синтеза. В его результате и возникает новое по эстетическим свойствам музыкальное явление — опера как *музыкальная драма*. Ясно, что для его формирования потребовалось не одно десятилетие. Ясно также, что появление оперы обязано именно художественным интуициям Клаудио Монтеверди, почувствовавшего драматическую природу жанра и связавшего ее с аффектами (сообразно теоретическим представлениям конца Ренессанса и раннего Барокко). Ясно также, что и современным

музыковедам нужно представлять, как велись поиски «нужных» музыкально-текстовых приемов для воплощения драматизма. Поэтому сейчас возвратимся к историческому аспекту формирования оперного синтеза.

Нельзя сказать, что на заре формирования оперного жанра взаимодействие искусств в оперном произведении не пытались осмыслить, а само понятие «оперный синтез» не применяли. Скорее наоборот. Собрания флорентийской Камераты были своего рода интеллектуально-художественным «бродильным котлом», в котором вызревали идеи синтеза искусств, результатом которых стало создание первых опер-пасторалей. По мнению Ю. Ф. Родиченкова, неоплатонизм, пифагорейская нумерология, герметизм и алхимия в эпоху позднего Ренессанса и раннего Барокко формировали теоретические представления об оперном синтезе [18]. Более того, некоторые историки оккультных «наук», в частности Алан Мур, зная об особых пристрастиях флорентийской «ренессансной интеллигенции» к разного рода мистериям и магическим практикам, открыто заявляют об алхимических истоках оперы — музыкально-драматического жанра: «Опера в целом является изобретением алхимии. Алхимики решили, что они хотят создать новую форму искусства, которая стала бы окончательной формой. Она включала бы в себя все другие: песни, музыку, костюм, изобразительное искусство, актерское мастерство, танец. Она была бы предельной формой искусства и использовалась бы для выражения алхимических идей. Монтеверди был алхимиком. Только посмотрите ранние оперы, и вы увидите, как много в них посвящено алхимической тематике» [31].

Но и серьезные музыковеды, такие как Д. Йерсли, не склонны скептически относиться к роли алхимических экспериментов, которыми, помимо музыки, увлекался создатель первой «настоящей» оперы. В новом музыкальном жанре оперы «старые» виды искусств должны были, как в реторте, вступить во взаимодействие, чтобы обрести новые качества в целостности музыкально-театрального «творения». Не будем забывать, что термин «опера» буквально означает «творение». Йерсли считает, что при становлении новой музыкальной эстетики, связанной с разработкой Монтеверди *stile concitato*, композитор использовал в качестве аналогии принцип «алхимической трансмутации»: «Интерес к алхимической и философской практикам, в основании которых лежит <...> “эпистемология подобия”, у итальянского композитора

наиболее ярко проявляется в 1620-е годы — именно тогда, когда Монтеверди интересуется *проблемами подобия и имитации* (реальности. — Л. Б.) *в музыке* (курсив наш; перевод наш. — Л. Б.)» [36].

Оставим в стороне (т. е. историкам оперного жанра) дискуссии о его связи с алхимией как с оккультной практикой. Для нас важно, что этот новый музыкально-театральный жанр еще на заре своего формирования опирался на четыре основополагающих феномена:

- 1) новую форму,
- 2) в которую бы входили элементы уже существующих видов искусств,
- 3) вступая в этой форме во взаимодействие,
- 4) ради имитации реальности (*stile rappresentativo*) и эмоций (*stile concitato*) в музыкально-словесных образах, способных вызывать у человека подобной имитацией.

Получается, что основополагающей предпосылкой для формирования принципов *Dramma per musica* в композиторской практике рубежа XVI–XVII вв. становилось нахождение музыкально-текстовых приемов, необходимых для возникновения подобной имитации⁵. Именно об этих аспектах драматизма оперы писал Б. А. Покровский — выдающийся режиссер оперного спектакля. В своей творческой практике он постоянно сталкивался со спецификой драматического начала в музыкальном театре — в его отличиях от театра драматического — и размышлял об этом: «Оперный композитор — в первую очередь драматург. <...> Он должен выразить музыкой созданный его воображением эмоционально-действенный образ будущего спектакля. Подлинный оперный композитор **пишет не музыку, а драму музыкой** (курсив наш. — Л. Б.). <...> Сочиняя сцену (именно сцену), он, как хороший актер, “влезает в шкуру” действующего лица. <...> Сочинитель оперы, как хороший режиссер-постановщик, решает сцены, изобретает театральные приемы. <...> Он — первый философ, драматург, музыкант и актер своей оперы» [16: 30–31, 42, 61].

⁵ Вот отсюда, как нам представляется, и возник в свое время интерес Монтеверди к алхимии, в которой «принцип подобия» был одним из важнейших для *возникновения взаимодействия разных элементов* и стихий.

3. Технологические аспекты взаимодействия вербального и музыкального компонентов как базиса оперного синтеза

Итак, нам нужно понять, как «изобретались» приемы композиторской техники для возникновения «*drama per musica*», а следовательно, и оперного синтеза — в относительно возможных сейчас деталях и подробностях — в музыкально-драматических сочинениях Монтеверди. Для анализа мы избрали не фрагмент из «Орфея» или «Коронации Поппеи», а мадригал «Жалоба Нимфы» (относящийся к позднему периоду творчества). Это произведение сегодня даже более известно, нежели сохранившиеся оперы композитора.

К 1638 г. все оперы этого автора — и утерянные, и «Орфей» — уже написаны. Лишь в 1642 г. появится последнее оперное произведение великого композитора — «Коронация Поппеи». К моменту создания Восьмой книги мадригалов «Мадригалы воинственные и любовные» Монтеверди — уже опытный мастер нового оперного жанра. И в поздних мадригалах не могут не проступить, на наш взгляд, сугубо драматические принципы взаимодействия музыки и текста. Конкретно в мадригале «Жалоба Нимфы» задаются также перспективы дальнейшего расширения оперного синтеза в сторону визуальных его компонентов. Напомню, образы драматического произведения как целостности связаны преимущественно с интроспективным аспектом эмоций. При этом текст чаще всего нацелен на фиксацию объектов, вызвавших переживание, в то время как музыка «отвечает» за оценочное отношение к ним и к ситуации, в которой оказался чувствующий человек.

Мадригал «Жалоба Нимфы» представляет собой, по сути, небольшую сцену, состоящую из трех частей. Крайние части I и III (для двух теноров и баса с *basso continuo*) написаны в *stile rappresentativo*⁶. Текст, исполняемый мужским трио, в приведенном ниже варианте обозначен курсивом. Средняя, самая развернутая часть II —

⁶ *Stile rappresentativo* (ит. «изображающий стиль», «представляющий стиль») — эстетически-стилевая тенденция в итальянской оперной и ораториальной музыке в конце XVI в., утвердившаяся в барочной музыкальной практике первой половины XVII в. Этот термин применялся по отношению к речитативам в сопровождении *basso continuo*, смысловая сторона которых (помимо описательной по характеру информации) была подчинена изложению драматического содержания, связанного с переживаниями оперного персонажа. Речитативы в *stile rappresentativo* были более распевны, нежели обычная разговорная речь, высотно и ритмически всегда фиксированы, они опирались на тонально-гармоническую логику уже гомофонического склада.

это, собственно, и есть «Жалоба Нимфы» (сопрано и мужское трио в сопровождении basso continuo⁷), написанная Монтеверди в *stile concitato*. В ней выражение драматического начала, присущего опере, уже очевидно. Очевиден и прототип, по образцу которого создан образ глубоко страдающей женщины, — знаменитый «Плач Ариадны». Но в «Жалобе», на наш взгляд, драматическое начало проявлено ярче, потому что композитор сумел воспроизвести эмоцию горя с разных сторон, тем самым сделав ее образ динамичным.

Как происходила кристаллизация драматических принципов в композиторской работе Монтеверди — т. е. формальная сторона воплощения в тексте и музыке драматического начала?

Стихотворение «Lamento della Ninfa» Оттавио Ринуччини, либреттиста и поэта⁸, сложно назвать шедевром лирической поэзии (не зря жанр этого сочинения обозначен как канцонетта — «песенка»). Она написана строфическим рифмованным стихом. При этом нельзя не заметить, что в тексте есть разделы, написанные как косвенной, так и прямой речью. Приводим оригинал Ринуччини для того, чтобы понять, что сделал композитор, добиваясь ради усиления драматизма в мадригале особого — синтетического — взаимодействия текста и музыки. Пронумеруем строки поэтического текста Ринуччини, чтобы стала очевидной работа над ним композитора и ее направленность.

Ottavio Rinuccini
Lamento della Ninfa⁹

1 Non avea Febo ancora
2 recato al mondo il di,
3 ch'una donzella fuora
4 del proprio albergo uscì.

23 «Non vo' piú ch'ei sospiri
24 Se non lontan da me,
25 No, no che i martiri
26 Piú non darammì, affè.

При этом они по метрическим и темповым признакам были гораздо свободнее, чем вокальные мелодии кантиленного — распевного — характера. Этот стиль противопоставлялся по образно-выразительным задачам и приемам *stile concitato* («взволнованный стиль»), который отличался развитой мелодикой (вокального или даже инструментального плана) и нескрываваемой яркой эмоциональностью.

⁷ Сегодня этот мадригал может исполняться и в сопровождении камерного инструментального ансамбля аутентичных инструментов (пишется аранжировка), которое добавляется к партии basso continuo.

⁸ Оттавио Ринуччини написал либретто к двум операм Монтеверди, в том числе к знаменитой «Ариадне». Текст к мадригалу «Жалоба Нимфы» Монтеверди, очевидно, нашел в одном из поэтических сборников Ринуччини. Мы сравнивали текст из партитуры с оригиналом Ринуччини по: [35].

⁹ См.: [33].

5 Sul pallidetto volto
6 scorgeasi il suo dolor,
7 spessogli venia sciolto
8 un gran sospir dal cor.

9 Si calpestando fiori
10 Errava hor qua hor lá,
11 I suoi perduti amori
12 Così piangendo va:

13 «Amor», dicea, il ciel
14 mirando, il piè fermo,
15 «dove, dov'è la fè
16 che'l traditor guiro?»

17 Miserella, ah, piú no, no,
18 tanto gel soffrir non può.

19 «Fa' che ritorni il mio
20 amor com'el pur fu,
21 o tu m'ancidi, ch'io
22 non mi tormenti piú!»

27 Perchè di lui mi struggo,
28 tutt'orgoglioso sta,
29 che si che si se'l fuggo
30 ancor mi preghera?

31 Se ciglio ha piú sereno
32 colei, che'l mio non è,
33 già non rinchiude in seno
34 Amor si bella fè.

35 Né mai si dolci baci
36 da quella bocca avrai,
37 né piú soavi, ah taci,
38 taci, che troppo il sai».

39 Si tra sdegnosi pianti
40 spargea le voci al ciel;
41 così ne' cori amanti
42 mesce Amor fiamma e gel.

Действительно, стиховой текст итальянской канцонетты начала эпохи Барокко даже сейчас воспринимается в полном соответствии с его жанром — именно как «песенка»... Казалось бы, какое «глубокое содержание» — психологически правдивое и драматичное — можно открыть в подобном пасторальном и насквозь эмблематичном опусе?

Монтеверди писал мадригалы Восьмой книги уже после смерти литератора. Мы предположили, что как оперный композитор он мог изменять структуру текста ради усиления динамики, большей музыкальной выразительности и драматизма (что обычно бывает при превращении текста либретто в вокальные партии), особенно в третьей строфе раздела I (имитационная работа). Мы предположили также, что наибольшие изменения поэтический оригинал Ринуччини претерпел в разделе II.

Так и оказалось. Ниже курсивом обозначен текст, исполняемый мужским трио; обычный шрифт — текст, исполняемый сопрано; жирный шрифт — добавления в текст мадригала, внесенные Монтеверди; косая прямая скобка (/) — указание на конец фразы по нотному тексту «Жалобы Нимфы». Разделы сцены пронумерованы римскими цифрами. Строки первого и третьего разделов текста в целом соответствуют строкам оригинала Ринуччини. Но с конца первого раздела

по партитуре (и для слуха) очевидны трансформации поэтического текста, предпринятые Монтеверди ради драматизации этой небольшой сцены. Музыкальный компонент синтеза начинает преобразовывать вербальный, вступая с ним во взаимодействие, что делает нумерацию строк в тексте мадригала нецелесообразной. Текст мадригала приводится по партитуре¹⁰ (в том числе и применение строчных и заглавных букв при написании стиховых строк и отдельных слов).

Клаудио Монтеверди. «Жалоба Нимфы»¹¹

Из Восьмой книги мадригалов «Мадригалы воинственные и любовные»

Lamento della Ninfa

Текст Оттавио Ринуччини
В мадригале Монтеверди

Перевод¹² на русский язык
Александра Кузьмина

I [Coro]
*Non avea Febo ancora
Recato al mondo il di,\
ch'una donzella fuora
del propio albergo usci.*

[Хор]
*Феб не явил еще
день миру,
как дева вышла
из жилища своего.*

*Sul pallidetto volto
Scorgea se il suo dolor,
Spesso gli venia sciolto\
Un gran sospir dal cor.*

*На ее бледном лице
читалась скорбь,
глубокие вздохи часто
вырывались из ее груди.*

*Si, calpestando fiori,\
Si, calpestando,\
si calpestando fiori \
Errava hor qua, hor lá,\
I suoi perduti amor ì\
I suoi perduti amori \
Cosi piandendo va...*

*Такой, ступая по цветам,
она бродила тут и там

и так оплакивала
свою утраченную любовь.*

II [La Ninfa]
«Amor»...\
[dicea,]\

[Нимфа]
Любовь...\
[сказала она]

¹⁰ Нотный текст Мадригала «Жалоба Нимфы» Клаудио Монтеверди см. по: [30].

¹¹ См.: [25].

¹² Если оригинал Ринуччини представляет собой стиховой текст — строфический и рифмованный, то русский перевод А. Кузьмина является прозаическим подстрочником.

Amor... \	Любовь...
<i>[il ciel mirando, il pié fermó.] \</i>	<i>[глядя в небо, не сходя с места]</i>
Amor, \ Amor, \	Любовь, любовь,
dov'è, dov'è la fé \	где же верность та,
che'l traditor,	в которой изменник
che'l traditor giuró? \	мне поклялся?
<i>[miserella...]</i> \	<i>[бедняжка...]</i>

Fa' che ritorni il mio	Сделай так, чтобы вернулся
Amor com'ei pur fù,	мой любимый таким, каким был когда-то,
o tu m'ancidi, ch'io	или убей меня, чтоб
non mi tormenti piú, \	

non mi tormenti \	
non mi tormenti \	
non mi tormenti piú \ no \ no \	Не страдать мне больше.
<i>[miserella, ah, piú, no, \ no \</i>	<i>[бедняжка, ах, она больше не в силах</i>
<i>tanto gel soffrir non può!]</i> \	<i>вынести такое бесчувствие.]</i>

<...>

<...>

Né mai si dolci baci, mai, mai, mai, mai, \	От ее уст ты не по-
	лучишь никогда

da quella bocca havrai \	столь сладких, нежных
né piú soavi... ah, taci, taci, taci, \	поцелуев... Ах, молчи,
taci, che troppo il sai! \	молчи, ты сам это прекрасно знаешь!
<i>[miserella! Miserella! Misererlla! Miserella!]</i> \	<i>[бедняжка!]</i>

III [Coro]	[Хор]
<i>Si, tra sdegnosi pianti,</i>	<i>Так сквозь гневные слезы</i>
<i>spargea le voci al ciel: \</i>	<i>обращала она свои призывы к небу:</i>
<i>così ne' cori amanti</i>	<i>так в любящих сердцах</i>
<i>mesce Amor fiamma e gel. \</i>	<i>Амур мешает лед и пламя.</i>

В оригинальном тексте стихотворения практически отсутствует трехчастность: Ринуччини ничем не выделяет строфы, написанные косвенной и прямой речью. В мадригале же трехчастность связана, в первую очередь, с **контрастом** исполнительского вокального состава (только мужское трио в I, III разделах и сопрано соло с мужским трио во II разделе). Композитор сохранил в неприкосновенности две первые и последнюю строфы. Он провел огромную работу во втором разделе для того, чтобы усилить его драматизм, но при этом не стремясь переделать поэтический текст в нечто, похожее на пьесу (драматургию). В строго строфическом тексте стихотворения Ринуччини всего один раз возникают «лишние» две строки «miserel-

la, ah, piu no, no, tanto gel soffrir non può», в то время как в мадригале они превращаются в расширяющийся рефрен, поразительный по своей эмоциональности.

Кроме того, Монтеверди для усиления драматизма практически выстроил вторую линию для мужского трио, основанную преимущественно на имитационной технике (пропущенная предпоследняя строфа второго раздела). В звуковом плане здесь важен не только тембровый контраст мужского ансамбля и сопрано. Нельзя не заметить, что именно в линии мужского трио происходит **динамизация эмоций**: мелодические линии каждого из голосов при полифоническом их изложении придают общему музыкальному образу усиление, масштабность.

Если применять понятия, характеризующие психологическое состояние Нимфы, то ее партию можно описать как «горестные стенания». Но благодаря развитию в партии мужского ансамбля, которая в начале второго раздела мадригала играла явно фоновую (а по действию — комментирующую) роль, то в двух последних строфах раздела II именно мужские голоса непосредственно выражают эмоцию горя, которая в предпоследней строфе обретает силу подлинного отчаяния. Первый раздел по смыслу текста задавал определенную пасторальность сцены, логично предполагавшуюся и в центральном разделе. Пасторальность во втором разделе изначально поддерживалась звукоподражательной ритмикой «шага» в партии basso continuo, создавая образ лирической героини, которая, переживая измену возлюбленного, сомнамбулически бродит «по цветам». Но по ходу развития сцены в арии Нимфы все средства — и музыкальные, и текстовые — переобрастают на раскрытие ее эмоционально-психологического состояния.

В отличие от «Плача Ариадны», в котором доминирует ариозность, опирающаяся на мелодизированный речитатив, чрезвычайно сложный по тонально-гармонической логике, «Жалоба Нимфы» уже содержит в себе прообраз классических для оперы-*seria* *apui lamento* с их завораживающим бельканто. Такие арии становились в целостности оперы своего рода «крупными планами» того или иного эмоционального состояния (преимущественно негативного), которое переживает персонаж в данный момент действия.

Но классические *lamento* с их широким дыханием появятся позже. А в 1637–1638 гг., когда у Монтеверди шла работа над сборником «Мадригалов воинственных и любовных», по образным задачам этого цикла композитор, похоже, действительно был сосредоточен

на том, как *воплотить в музыкальном произведении вещи реальные* — «войну, мольбу и смерть», *связав их с контрастными эмоциями гнева и горя*. Отметим, мы понимаем подобные цели не как эстетические, а как, с одной стороны, формально-технологические (композиторское письмо), а с другой — как задачи познавательные (когнитивные) по отношению к эмоциональным реакциям человека на негативные воздействия внешнего мира на него.

Итак, мы подошли к чрезвычайно сложному моменту нашего исследования — к описанию механизма того, как происходит взаимодействие вербального и музыкального компонентов оперного синтеза. Это его глубинное существо, обуславливающее специфику музыкальной драмы как таковой.

Как известно, в музыкознании проблемой «слово и музыка» охватываются, прежде всего, образно-смысловые аспекты вокальной музыки, связанные с воплощением содержания текста в произведении. Гораздо реже музыковеды обращаются к другой стороне вокальной музыки — к изучению звуковых аспектов интонируемых слов (какими бы они ни были по содержанию), связанных не столько с акустическими сторонами вокализации, сколько *с выражением в интонации субъективно-личностных характеристик человека (композитора-автора, певца, персонажа, др.) и его эмоционального состояния*. И действительно: в подобном ракурсе «слово» как таковое (как элемент языка или текста) не так важно в своих семантических и синтаксических особенностях. Гораздо значимее оказываются проявления в нем «человеческого фактора» — *создание средствами музыки звукового образа речевой деятельности*, часто спонтанной. Подобные аспекты интонирования оказываются едва ли не ведущими в очень разных художественных явлениях: от архаического интонационного синкретизма, в котором еще не дифференцированы речевой и собственно певческий режимы работы связок, до приоритета вербальности: как в феномене Sprechstimme, так и при ритмически заостренном, по сути, речевом интонировании рэп-певцов. «Сегодня все чаще можно встретить мнение, что лингвистика XXI века — это лингвистика речевой деятельности. С этим трудно не согласиться, если речевую деятельность рассматривать не вслед за Соссюром, а вслед за Г. Гийомом [5], как интеграл, объединяющий язык и речь» [10: 7].

Вербальный язык как порождающая система правил является *социальным* фактом, в то время как речь (письменная, в виде текста, или устная) — факт *индивидуальный*. Они составляют две стороны

иного явления — речевой деятельности. Это всегда наблюдаемый психофизиологический процесс — говорение, письмо, чтение, слушание.

Напомним, что речь бывает *косвенной*, когда пишущий или говорящий человек характеризует некую внешнюю реальность — природу, встречного прохожего или переживаемые чувства. Так создается повествовательный текст. В косвенной речи субъект говорит о чем-то внешнем по отношению к нему.

Речь также бывает *прямой* — от первого лица. Это основной прием в драматургии, позволяющий создавать диалоги и монологи. Прямая речь — своеобразный «портрет» говорящего человека (часто независимо от ее содержания). Все аспекты языка (семантический, синтаксический и, главное, прагматический) в прямой речи подчинены выражению внутреннего мира субъекта — его эмоционального состояния, его ценностей. Она способна создать вербальный образ неповторимой личности и ее характера в сиюминутном «здесь и сейчас». Прямая речь способна передать также развитие и изменения во внутреннем мире говорящего, свидетельствовать о его темпераменте, интеллекте, агрессивности или добронравии.

«В чем проявляется речевое творчество говорящего? Какие возможности выбора ему предоставляет язык? Вот некоторые из них:

- 1) мысль должна быть расчленена в соответствии с возможностями конкретного языка <...>;
- 2) прагматический выбор (речевой акт, тактика — каким способом выразить свое коммуникативное намерение;
- 3) языковой код (подсистема языка);
- 4) форма речи (диалог, монолог);
- 5) интонации, паузы;
- 6) эмоциональный и эстетический компонент;
- 7) использование готовых единиц или окказиональных.

Это и есть речевое творчество говорящего (курсив наш. — Л. Б.)» [17].

Речь бывает также и *внутренней* — это «беседа» с самим собой как с потенциальным собеседником или с воображаемым другим человеком, а также беззвучное проговаривание собственных мыслей — своеобразный внутренний монолог. Внутренняя речь, если ее записать по памяти, зачастую обнаруживает важнейшие признаки крайне сложно наблюдаемого психического процесса — мышления. Именно поэтому с конца XX столетия в когнитивной лингвистике

активно развивается новая область исследований — изучение *речемыслительной деятельности*.

Так у нас появляется теоретический аппарат, позволяющий понять, как в конкретном драматическом произведении происходит взаимодействие вербального и музыкального компонентов оперного синтеза, чтобы обнаружить его главную предпосылку и задачу — выражение в музыкальной драме интроспективного аспекта эмоций. Возвратимся к анализируемому мадригалу Монтеверди «Жалоба Нимфы».

Текст первого и третьего разделов мадригала написан косвенной речью. Но в третьей строфе раздела I, благодаря имитационной технике, возникает динамизация фактуры, готовящая переход к «главному» в мадригале — к показу эмоционального состояния лирической героини. В партии basso continuo появляется звукоподражательная остиная ритмика «шагов». На ее фоне и будут пропеваться фразы, одни из которых связаны по смыслу с объектами реальности, вызвавшими переживания, другие — с их оценкой.

Партия Нимфы — прямая речь. Но она прерывается вклинивающимися фразами косвенной речи, исполняемой мужским ансамблем: «сказала она», «глядя в небо, не сходя с места» и др. В двух строфах второго раздела мужской ансамбль постоянно «комментирует» ситуацию «горестных стенаний» Нимфы расширяющимся и мелодически варьируемым рефреном «miserella» (см. по тексту). В аспекте драматическом звучащее музыкально-тематическое единство второго раздела на самом деле двойственно. Оно распадается на позиции монолога с доминирующей одной эмоцией страдания (Нимфа) и — оценочных комментариев (мужской ансамбль), т. е. речи косвенной. Получается, что в аспекте создания драматического образа эмоций страдающая девушка оказывается «объектом», по отношению к которому партия ансамбля выносит «оценку».

Не случайно уже в первой строфе раздела II К. Монтеверди начинает радикально деформировать текст Ринуччини — фрагменты прямой речи Нимфы, повторяя наиболее эмоционально значимые лексемы: «изменник», «не страдать мне больше», «молчи» и др. При этом мелодический план партии Нимфы следует за строфическим строением текста. В целом, оставаясь неизменной в музыкальном аспекте, партия Нимфы развивается в вербально-текстовом. Характер ее тематизма едва ли не впрямую «иллюстрирует» строки из второй строфы первого раздела: «На ее бледном лице читалась скорбь, глубокие вздохи часто вырывались из ее груди». Об этом свидетель-

ствует фразировка во втором разделе: «видно» и слышно, разумеется, когда вздохи «глубокие», а когда — «частые». Это позволяет говорить о куплетной форме второго эпизода¹³ — форме достаточно простой и статичной. Партия же мужского ансамбля, наоборот, от коротких вставок-рефренов косвенной речи разрастается до в высшей степени экспрессивной имитационной кульминации в третьей строфе раздела II.

Получается парадоксальная ситуация: то, что должно быть выражено косвенной речью, повествовать об объектах, вызвавших эмоции, комментировать ситуацию в музыкальном плане, служит прямому выражению чувства — т. е. его «оценке». А партия Нимфы — ее прямая речь — по тексту «рассказывает» о себе и об измене возлюбленного как об объекте. Это — существо взаимодействия между вербальным и музыкальным компонентами синтеза в драме: ***прямая и косвенная речь как вербальные явления при музыкальном воплощении меняются функциями.***

Так на основании переменности функций между видами речи, а также между мелодико-тематическими характеристиками действующих лиц сцены в мадригале «Жалоба Нимфы» Монтеверди — как музыкальной драме в миниатюре — реализуется интроспективный аспект эмоций. Полагаем, что функциональная переменность различных видов речи при их преобразовании в опере в музыкальную речь персонажей является универсальной предпосылкой драматизма — основного признака этого жанра, — позволяющего создать в крупной форме разнообразный и психологически достоверный мир изменяющихся эмоций человека.

Рассмотрим, как реализуется их интроспективный аспект в великой музыкальной драме на материале отечественной истории — опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». С момента создания Монтеверди «Жалобы Нимфы» прошло более двух столетий...

Для анализа мы избрали ариозо Щелкалова из пролога, сцена у Новодевичьего монастыря (цифры 24–28 по клавиру). Думный дьяк (историческая персона) выходит к толпе, собравшейся у его стен. По драматургии оперы — это монолог. В плане жанровом этот конструктивный элемент крупной оперной формы является ариозо.

¹³ В соотношении с текстом Ринуччини — именно куплетной. Однако в стиховедении этот термин не употребляется. В музыкальном же плане, разумеется, — строфической, так как есть изменения в мелодике Нимфы и в партии мужского ансамбля.

Отметим, эмоционально-драматический характер ариозных эпизодов трудно осмыслить с позиций избранного нами подхода: в них эмоции ярко не проявлены, зачастую их несколько и они подаются композитором как нюансы в психологическом состоянии персонажа. Кроме того, в подавляющем большинстве ариозо интонационной их основой являются разные виды речитатива — т. е. музыкальные интонации, в наибольшей мере приближенные к речи. Персонаж в ариозо должен своим пением создать иллюзию «говорения». В истории оперы такая иллюзия создавалась различными способами — более мелодизированными (в смысле приближения к распеву и кантлене) или более речевыми (с имитацией музыкальной ритмикой ритма разговорной речи). Поэтому главной драматургической (не драматической!) задачей ариозно-речитативных эпизодов в опере считалось изложение нужной по действию информации: что, с кем, когда, где и как произошло. В традиционных ариозо в сравнении с «крупными планами» эмоций в ариях и номерах, не говоря уже о динамичных сценах, богатых событиями, психологизм и переживания были не на первом плане.

В ариозо Щелкалова все иначе. Задачей нашего анализа является определение приемов, посредством которых Мусоргский наделил этот эпизод поразительным драматизмом, при всем том, что монолог Щелкалова вполне вписывается в традицию «рассказа о чем-либо».

Ремарки Мусоргского определяют физические действия персонажа: «Щелкалов медленно и в задумчивости спускается с крыльца, выходит к народу, снимает шапку и отдает поясной поклон» [15: 30]. Медленное в низком регистре оркестровое вступление вполне соответствует степенному движению солидного человека в тяжелых одеждах. Но тематическое содержание его, как и всей оркестровой партии в этом небольшом ариозо, существенно превосходит задачи и простейшего звукоподражания, и создания «эмоциональной атмосферы» в эпизоде. Либретто композитор писал сам. Текст ариозо — прозаический, и мы можем представить строкоразделы в нем в соответствии с фразировкой.

Прям. речь	Православные!
	Неумолим боярин.
Косв. речь	На скорбный зов
	Боярской Думы
	и патриарха
	и слышать не хотел о троне царском.

Прям. речь	Печаль на Руси... печаль безысходная, православные!
Внутр. речь	Стонет земля в злом бесправье. Ко Господу сил припадите, да ниспошлет он скорбной Руси утешенье... И озарит небесным светом Бориса усталый дух!.. (Уходит в монастырь; народ в недоумении.)

Формально все «слова», которые в опере поются, — это речь (а не текст или язык), высказывание персонажа (или группы людей в ансамблях или хорах) на ту или иную тему по действию. Но чтобы разобраться в *драматической речи оперного персонажа как форме репрезентации его внутреннего мира* в данный момент, определим, какие виды речи — уже как лингвистического явления — применил Мусоргский в маленьком по масштабу ариозо Щелкалова.

«Православные!» — это обращение к собравшемуся народу, прямая речь. Она подается на доминантовом введении в основную тональность ариозо — мрачный *es-moll*. Дальше Щелкалову нужно оповестить народ о том, что происходит за стенами монастыря, в близком кругу боярина Годунова. Т. е. содержательно-коммуникативная сторона текста указывает на то, что персонажу нужно перейти на косвенный вид речи. Но в оркестровой партии с цифры 25 начинается последовательность гармонических фигур явно звукоподражательного характера: имитируется колокольный звон. К тому же до цифры 26 оркестровое сопровождение обретает характер остинатных «ударов» сфорцандо и следующих за ними резких спадов громкости. Отметим, что имитируется не набатный звон («на сполох»), означавший для людей Средневековья сигнал внезапной опасности, а традиционный богослужебный, который в этом эпизоде звучит монументально и траурно. К тому же композитор использует здесь интонационный комплекс из оркестрового вступления к «Борису» — «тему Руси и ее истории». Получается, что косвенная речь в ариозо начинается только с фразы «на скорбный зов...».

Так в эмоционально-смысловом плане проступает то, что в *интроспективном аспекте эмоций называется «объектом»* — это ситуация избрания Годунова на царствование. Сюда входят и дума, и патриарх, и трон царский, и сам Борис. А отношение ко всему этому, *оценка сложившейся ситуации субъектом говорения* — Щелкаловым — задается тематизмом и звукоподражательными элементами в оркестровой партии.

Мусоргский предельно точен при создании вербальной стороны ариозо как драматического в своем существе высказывании персонажа: «скорбный зов», «печаль на Руси». И мы, слушатели, начинаем представлять, что могли чувствовать и думать люди, ответственные перед Богом за государственность, за страну и ее народ, — такие как думный дьяк Щелкалов. В опере их внутренний мир, закрытый от посторонних наблюдателей и скрытый к тому же столетиями исторического процесса, в образной форме становится наглядным и доступным для сопереживания. Когда его речь из косвенной формы снова переходит в прямую, эмоциональность в цифрах 24–25 становится нескрываемой, сильной и понятной: скорбь, печаль как медленные и устойчивые состояния страдания, горя. Щелкалов (т. е. сам художник Мусоргский, знающий о том, какие ужасы развернутся в музыкальной драме далее) так и говорит: «Печаль на Руси, православные!» — вот и все «разумное», что он может сказать людям.

Эпизоды вокальных партий, опирающиеся в опере на косвенную речь, воспринимаются слушателями (при условии владения ими языком, на котором написано либретто) обычно легко: они понятны, поскольку излагают некую информацию, и эмоциональная их нагрузка заметно уменьшена. Прямая речь воспринимается, как ни странно, гораздо сложнее, особенно в операх великих композиторов второй половины XIX в., таких как поздний Верди, Чайковский, не говоря уже о Вагнере периода «Кольца» и, разумеется, Мусоргском.

Дело в драматической трактовке персонажа-человека в опере. Внутренний мир его личности, характер, круг эмоций, им переживаемых, их диапазон и интенсивность — все это априорно в музыкальной драме воплощается композиторами как неизбежное противоречие. *Субъект — персонаж музыкальной драмы всегда неоднозначен в своих личностно-эмоциональных проявлениях.* Даже у основоположника европейской оперы Клаудио Монтеверди, как мы видели, запечатление переживаемых эмоций средствами «омузыкаленной» прямой речи оказалось по композиторскому пись-

му чрезвычайно сложным. И это — всего лишь — девушка Нимфа, страдающая от измены ее возлюбленного! Что тогда говорить о персонажах монументальной музыкальной драмы Мусоргского, погруженных в стихию социально-исторического процесса и теряющих в ней себя...

С цифры 26 (в ней 13 тактов) эмоционально-психологическое состояние Щелкалова резко изменяется. В оркестровой партии исчезает «колокольность» (почему она исчезает, если думный дяк по-прежнему стоит на том же месте у крыльца монастыря — звонны ведь слышны везде?), появляются «пугающие», «угрожающие» тремоло в партиях низких струнных. В течение всей цифры 26 тремолируется доминантовый тон си-бемоль в *es-moll*. На его фоне отчетливо звучат два варианта «темы Руси» из вступления. И хотя ее мелодические очертания узнаваемы, гармонический план здесь резко усложняется. Нагнетание диссонансности сосредоточено в тактах 3–4 и 11–12. Оркестровая фактура из-за параллельно проводимых нескольких тем становится реально полифонической. В музыкальном материале, относящемся к этой цифре, можно говорить о четырех тематически значимых уровнях, включая вокальную партию. Более того, Мусоргский в тактах 6–10 постепенно подводит изложение к ладовому сдвигу — из мрачного *es-moll* в какой-то болезненно-просветленный *Es-dur*, в котором ариозо и заканчивается.

Что это за новая психологическая реальность, в которой оказался по воле творческих интуиций композитора Щелкалов, а вслед за ним должны оказаться и слушатели? То, что это так, подтверждает и ремарка автора: «народ в недоумении» — люди не поняли, о чем им «говорил» думный дяк.

Перед нами — одно из величайших открытий Мусоргского в области музыкальной драмы. Вокальная партия в цифре 26 — это редкий в оперном жанре пример не просто внутренней речи, но того, что в когнитивных исследованиях называется *речемыслительной деятельностью*. Она возникает на основании речи внутренней, которая практически недоступна для наблюдения со стороны — для исследований как лингвистов, так и психологов-когнитивистов (доступны разве что ее патологические проявления в психиатрическом стационаре). Все знают о существовании внутренней речи, используют ее творческие и интроспективно-познавательные возможности. Но при этом в сферу публичности (где и можно осуществить наблюдение за ней с последующим анализом) внутреннюю речь не

выводят, потому что она всегда носит крайне субъективный характер и может создать весьма нелицеприятную картину внутреннего мира человека. Для него самого это его родное «Я», его нужно принять!.. Но по отношению к нему действие интроспекции (самоанализа) может быть очень болезненным (см. монолог Бориса «О, совесть люта, как страшно ты караешь!»).

В ариозо Щелкалова подобной психологической болезненности нет. В этом эпизоде персонаж *пытается осмыслить* сложившуюся историко-политическую ситуацию на Руси в координатах представлений Средних веков. Эти координаты были просты: грех либо праведность — для каждого человека; смута, «бесправие» либо власть с законом — для государства. Для композитора-философа Мусоргского, хорошо знавшего историю, они были так же реальны, как и для нас. То, что в творческом процессе подобные аспекты создаваемой музыкальной драмы рационализировались композитором с трудом, — для нас сомнению не подлежит. Тем не менее, исследование Н. И. Тетериной подтверждает историософскую направленность концепции «Бориса Годунова»: «Версия Е (1874) («Бориса Годунова». — Л. Б.), запечатленная в изданном Бесселем клавире, подтвердила основательность принятого Мусоргским предложения Никольского окончить оперу картиной “Кромы” и дала возможность в жанровом отношении трактовать ее как “Драму совести народа”. О чем композитор, хотя и попутно, однако с нескрываемым удовлетворением высказался в письме Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 года. Переход от тенденции “микроисторической драмы совести царя Бориса” к тенденции “макроисторической концепции драмы совести русского народа” знаменует собой процесс грандиозной эволюции в мышлении композитора-драматурга» [20].

Закономерен вопрос: какими средствами композитор воплотил подобные сложнейшие идеи, создавая музыкально-вербальными средствами образы оперных персонажей — индивидов и различных социальных групп русского народа того времени? Ответ будет тем же, что и по итогам анализа мадригала Монтеверди: средствами музыкальной драмы. А именно: *создается образ интроспективного аспекта эмоций с переменностью функций между видами речи при воплощении «объектов» и их «оценки».*

В кульминационном для ариозо Щелкалова разделе (цифра 26) происходит **перенесение образно-смысловых функций косвенной речи** (повествование об объектах, вызывающих эмоции) **в ор-**

кестровую партию. На текст же **вокальной партии, воспроизводящей мышление персонажа** (о том, что он представляет даже себе с трудом), **ложится теперь задача оценки.** Оценочными координатами по тексту становятся, с одной стороны, «стон», «злое бесправье», «скорбная Русь», «усталый дух», т. е. — историческая трагедия «смуты». С другой стороны, выступают оценочные координаты, дающие надежду: «Господь сил», «утешенье», «озарение», «небесный свет». Но самым сложным для речемысли Щелкалова оказывается (если судить по ладогармоническому усложнению одного из тематических контрапунктов в нижнем регистре — он длится три (!) такта) обрести Бога в своей душе: «Ко Господу сил припадите».

Воспроизведение речемзыкальными средствами процесса мышления персонажа-человека, опирающегося на тотальную перемену функций между ними двумя — базисными и важнейшими — компонентами оперного синтеза, — вот главное открытие Модеста Петровича Мусоргского в области музыкальной драмы.

4. Вместо выводов

Разумеется, проблема оперного синтеза не исчерпывается возможностями, открытыми оперными композиторами при создании *психологически достоверного образа человека* в музыкальном театре. Есть еще и другая, не менее значимая, сторона синтеза — образ реальности в опере во всей полноте и многообразии мира, воспринимаемого зрением. Этой стороне оперного синтеза тридцать лет тому назад мы посвятили исследование «Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре)» [1]. Полиmodalные аспекты синтеза также изучались на материале оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

Литература

1. *Березовчук Л.* Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр: Сб. науч. тр. / [Отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева]. СПб.: РИИИ, 1991 (1992). (Серия «Проблемы музыкознания» / Рос. ин-т истории искусств; Вып. 6). С. 36–93.
2. *Вагнер Р.* Опера и драма // Вагнер Р. Избр. работы. М.: Искусство, 1978. С. 262–493.

3. *Веккер Л. М.* Психика и реальность: Единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998. URL: psylib.org.ua/books/vekker101/index.htm/ (дата обращения: 03.08.2022).
4. *Гегель Г.* Лекции по эстетике // Гегель Г. Собр. соч.: В 14 т. / Под ред. А. Деборина и Д. Рязанова; Пер. П. С. Попова. М.: Гос. изд-во, 1958. Т. 14, кн. 3.
5. *Гийом Г.* Принципы теоретической лингвистики. М.: Прогресс, 1992.
6. *Ефремова Г. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: <https://efremova.slovaronline.com/8740-VZAIMODEYSTVIE> (дата обращения: 03.08.2022).
7. *Изард К. Э.* Психология эмоций. СПб.: Питер, 2011.
8. *Келли Дж. А.* Психология личности: Теория личностных конструктов / Пер. с англ. и науч. ред. А. А. Алексеева. СПб.: Речь, 2000.
9. *Конен В.* Клаудио Монтеверди. М.: Сов. композитор, 1971.
10. *Костюшкина Г. М.* Концептуальная систематика языка, речи и речевой деятельности как объект лингвистики // Язык. Культура. Коммуникация / Вестник ИГЛУ. 2009. С. 6–12.
11. *Лихтернберже А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель / Пер. со 2-го фр. изд. С. Соловьева; [Предисл. С. Соловьева]. М.: Творческая мысль, 1905.
12. *Локосов Г. В.* Развитие визуального восприятия на уроках МКХ // Человек в мире культуры. 2013. № 2. С. 10–12.
13. *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избр. работы. URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-culture/381225-9-rihard-vagner-izbrannyye-raboty> (дата обращения: 03.08.2022).
14. *Макаров К. А.* Синтез искусств // Большая советская энциклопедия. М.: 2012. URL: <https://slovar.cc/enc/bse/2041339.html?> (дата обращения: 03.08.2022).
15. *Мусоргский М.* Борис Годунов: Опера в четырех действиях с прологом. Клавір. Сост. и ред. П. Ламма. М.: Изд-во «Музыка», Ленингр. отд-ние, 1974.
16. *Покровский Б. А.* Об оперной режиссуре. М.: [Б. и.], 1973.
17. Предмет языкознания. Язык, речь, дискурс // Myfilology.ru — информационный филологический ресурс: [сайт]. URL: <https://yazykoznanie/predmet-yazykoznanieya-yazyk-rech-diskurs> (дата обращения: 03.08.2022).

18. *Родиченков Ю.* Алхимическая гармония музыкального делания Клаудио Монтеверди // Приволжский научный вестник. 2015. № 12–1 (52). С. 80–83.
19. *Сигбаева Ф. Р.* Вербализация эмоций и чувств человека во фразеологии. URL: https://kpfu.ru/staff_files/1929895347/Verbalizaciya_emocij/i/chuvstv/cheloveka.pdf (дата обращения: 03.08.2022).
20. *Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского: (От источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории): Автореф. дис. <...> канд. иск. М., 2007. URL: cheloveknauka.com/istirizm-hudozhestvennogo-myshleniya-m-p-musorgskogo (дата обращения: 03.08.2022).
21. *Трайндл А.* Нейромаркетинг: Визуализация эмоций. URL: <https://www.libfox.ru/419433-arndt-trayndl-neuromarketing-vizualizatsiya-emotsiy.html> (дата обращения: 03.08.2022).
22. *Цукер А.* Историзм Мусоргского // Вселенная М. Мусоргского: Материалы открытой республиканской научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения композитора. Луганск: Изд-во ГЩУК ЛНР «ЛПАКИ им. М. Матусовского», 2019. С. 6–7.
23. *Чистюхин И. Н.* О драме и драматургии. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. С. 8.
24. *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты // *Шпет Г. Г.* Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 348–351.
25. *Arie d'Opera: Lamento della Ninfa (Monteverdi).* URL: <https://glaurungopera.blogspot.com/2013/01/lamento-della-ninfa> (дата обращения: 03.08.2022).
26. *Arnold M. B.* *Emotion and personality.* New York: Columbia University Press, 1960.
27. *Bishop S. J.* et al. Seeing the world through non rose-colored glasses: Anxiety and the amygdala response to blended expressions // *Frontiers in Human Neuroscience.* 2015. Vol. 9, is. 152. P. 1–9.
28. *Fredrickson B., Kiken L.* Cognitive aspects of positive emotions: A broader view for well-being // *The Happy Mind: Cognitive Contributions to Well-Being* [Eds. Robinson M., Eid M.]. Cham: Springer International Publishing AG, 2017. P. 157–175.
29. *Lazarus R. S.* *Emotion and adaptation.* New York: Oxford University Press, 1991.
30. *Lamento della Ninfa. Claudio Monteverdi (1567–1643).* URL: file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/01800015_Claudio_

Monteverdi - _Lamento_della_Ninfa.pdf (дата обращения: 03.08.2022).

31. Magic is Afoot: A Conversation with Alan Moor about the Arts and the Occult. URL: <http://artpurmag.com/2007/05/10/1815> (дата обращения: 03.08.2022).
32. *Nummenmaa L.* et al. Emotions promote social interaction by synchronizing brain activity across individuals // PNAS. 2012. Vol. 109, is. 24. P. 9599–9604.
33. Rinuccini Ottavio. Lamento della Ninfa. URL: <https://sites.google.com/site/laxeva/illamentodellaninfa> (дата обращения: 03.08.2022).
34. *Schachter S., Singer J.* Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State // Psychological Review. 1962. Vol. 69, is. 5. P. 379–399.
35. The LiederNet Archive. URL: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=13691 (дата обращения: 03.08.2022).
36. *Yearsley D.* Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason // American Musicological Society. 1998. Vol. 51, № 2. P. 201–243.

Анна Порфирьева
(Санкт-Петербург)

Вагнер и Мусоргский: пересекающиеся орбиты

Посвящается Е. М. Левашову

Художник верит в будущее, потому
что живет в нем.

М. П. Мусоргский

Тема этой небольшой работы возникла очень давно, лет сорок назад, и, казалось, была так очевидна, так благодатна для развития и выглаживания доводов, что могла бы столь же давно стать заголовком чьего-то увесистого тома. Но не случилось. И причин тому несколько.

Первая — национальная гордость, чтобы не сказать: гордыня. Каждый из художников занимает столь почетное место в своем национальном пантеоне, поставлен на такой высокий пьедестал выразителя национального духа, что сравнение по принципу сходства многим представляется нелепостью. Особенно, когда речь идет о музыке, о «чуянии» «тех звуков, которые, как воспоминание о родной матери...» заставляют «дрожать все живые струны человека»¹. Эмоциональная, почти бессознательная привязанность этого *чуяния* к своему и как минимум недоверчивая настороженность к иному, особенно когда это иное — *чужой напев*, не подлежат критике, они естественны, как дыхание, которого не замечаешь.

Второе обстоятельство — некоторая обидность сопоставления. Наследие Мусоргского, в отличие от наследия Вагнера, не поражает громадностью количества. Даже если иметь в виду только прямую речь каждого из композиторов — их изданные письма, мы видим, что послания русского Икара можно без труда одолеть за пару часов, а вот 15 + 5 томов Вагнера потребуют минимум года. Вместе с тем, внимательный читатель, пока что пытающийся понять, *какими они были*, по уловкам откровенностей и умолчаний, по характеру речи сразу же увидит определенное сходство: *вольность*. Несвязанность вольного бега руки веригами формального этикета. Свободу сочета-

¹ *Мусоргский М. П.* Письмо М. А. Балакиреву. Санкт-Петербург, 27 января 1867 г. [7: 80].

ния языковых стилей и стилизаций — от архаики до современного просторечия. Внутреннее ощущение податливости, пластичности языковой материи, выражающее себя в словотворчестве. Жар сердца. Склонность к проповедничеству. И вместе с тем — ироничное отношение к собственной персоне, ее жизненным и творческим мытарствам. Восторг от легкости и быстроты сочинения, которым невозможно не поделиться. Каллиграфический почерк.

«Обида» за то, что Мусоргский «произвел» на свет не очень много музыки и оставил ее в таком виде, что только ленивый не старался ее гармонизовать, оркестровать и редактировать, на самом деле, совершенно смехотворна. Вагнер прожил почти 70 лет, Мусоргский — всего 42. Вагнер занимался только своим делом, пусть в разнообразных формах. Мусоргский служил, и служба съела у него еще треть и так недлинного жизненного пути, который мог бы быть посвящен только музыке. Поэтому сопоставлять их наследие следует не в общем, а конкретно, и тогда оказывается, что *наши-то* определенно дает фору немецкому маэстро. В 30 с небольшим один отметил свою зрелость постановкой «Тангейзера», а другой — «Бориса Годунова», и любой непредвзятый человек констатирует, что «Тангейзер», конечно, замечательная опера, но «Годунов» по всем статьям — абсолютно новое слово в музыке и в музыкальном театре. Величие развернутой в нем *трагедии* невольно толкает к сравнению не в сопоставимых условиях (творческий этап, возраст и связанные с ним степень мастерства, смелость новаторства, уровень мировоззрения), а по хронологическому срезу: премьеры «Бориса» — премьеры «Кольца». Только в этом ракурсе мы видим появление некоторых аналогий. Но «Кольцо» — это вершина долгого подъема, в то время как русский гений, прекрасно понимая, что именно он создал, считал, что сделал только первый шаг: «Путь далек — еле выехал во чисто поле»².

Мусоргский пришел в этот мир на целых 26 лет позже, он считал Даргомыжского — ровесника Вагнера — обитателем другой эпохи, человеком 40-х гг., несшим груз совершенно иных условий формирования художественной личности. С Вагнером же, по крайней мере на наши глаза, его определенно сближают бунтарский дух и левые убеждения, вылившиеся в одни и те же требования к ново-

² Мусоргский М. П. Письмо В. В. Стасову. Санкт-Петербург, 16 и 22 июня 1872 г. [7: 132].

му искусству: Правды! Истины! Идеала! Пробуждения!!! Поэтому хронологическая арифметика в случае этой пары великанов ничего не проясняет. 40-е годы Вагнера совпали с 60-ми Мусоргского. Вспомним о том, что духовный климат России на протяжении XIX в. менялся совершенно не в такт с европейским³: пока николаевская эпоха усердно подмораживала подданных, Европа вскипела революциями, в которых, кстати, были замешаны и русские беженцы. Рядом с Вагнером в эпоху дрезденского восстания сияет имя Бакунина, позже, во время швейцарского изгнания, Вагнер подружился с Георгом Гервегом — одним из героев «Былого и дум» и семейной драмы Герцена. В революционной части вагнеровской биографии российские вольнодумцы постоянно были где-то рядом, но не очень близко⁴. Позднее, когда обсуждался приезд композитора в Санкт-Петербург, его репутация вызвала у компетентных органов большие сомнения, которые пришлось преодолевать всякого рода ручательствами, но на полицейский надзор он все же был обречен.

На весну вагнеровских гастролей в Петербурге и Москве (1863) Россия уже освоилась с реформами и культурная жизнь, как тогда казалось, вступила в фазу надежд и национального подъема: не по официальной формуле «Православие, Самодержавие, Народность», а по пылкому искреннему побуждению. «Не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!»⁵, — восклицает Мусоргский летом 1872 г., когда недолгое состояние общественного энтузиазма уже сменилось совершенно другими настроениями. После раздела с крестьянами (1863), который композитор красочно описал, понося при этом на чем свет стоит таких же, как он, помещиков и их новую форму организации — Дворянское собрание, пребывать в котором из-за скопления ущемленных и разозленных мерзко и просто опасно: «как бы не провонять или не задохнуться» [7: 80], — он вернулся в столицу, и жизнь потекла дальше без больших потрясений.

³ См. интересное интервью Михаила Ямпольского «Россия всегда по отношению к Западу находилась в положении несинхронности» [15].

⁴ Напомню, что Мальвида фон Мейзенбург — автор замечательных воспоминаний и об А. И. Герцене, и о Вагнере, была страстной поклонницей маэстро, постоянно присутствовала на его «утренниках» и в то же время воспитывала дочерей Герцена, с одной из которых, Ольгой, долгое время жила и путешествовала [6].

⁵ *Мусоргский М. П.* Письмо В. В. Стасову. Санкт-Петербург, 16 и 22 июня 1872 г. [7: 132].

Ее центром стал балакиревский кружок и Новая русская музыка — все то, что в нас механически заталкивали, начиная с детской музыкальной школы, при полном забвении историко-культурных реалий. Пока композитор был поглощен собственными музыкальными проблемами: как превратить русский говор в русскую же мелодию, как создать выразительный интонационный портрет, петербургский народ продолжал упорно ходить в итальянскую оперу (образованные любители и состоятельные консерваторы) и на французские водевили (весь «большой свет»). Концерты Бесплатной музыкальной школы в общей афише музыкальных развлечений занимали очень скромное место.

Так же своим чередом менялось и отношение к революционерам: поначалу им, хоть и с опаской, сочувствовали («Отцы и дети», 1862), но всего через десять лет будущая классическая литература выставила их преступниками («На ножах», 1870–1871), а потом и вовсе бесовским отродьем («Бесы», 1871–1872). Вешняя гроза пронеслась довольно быстро, и привычная хмурость вернулась. Атмосфера сгустилась. Уже к концу 60-х гг. Мусоргский начал жаловаться на то, что имперская военщина снова возобладала: везде маршировка и фузеи, а «небо застлано серо-синими жандармскими штанами»⁶. Когда он поднял голову от готовой партитуры и возжелал хорошо и страшно побрататься с народом, то просто не успел почуять, что ветер давно переменялся и что 70-е будут совсем другими.

Полоса войн и всплеск революционного национализма привели в Европе к объединению Италии и Германии (1871). Именно в странах, где победа совершилась, оперный Герой (полководец, рыцарь, победитель) будет еще долго сохранять свою позицию центра оперно-мифологической структуры, идеала, к которому стремятся сердца народа. Эйфорические военные марши «Аиды» и траурный — «Кольца» фиксируют градус восторга и ужаса, массовое переживание огромности деяния, именно в этот период вылившееся, например, в невероятно торжественные и многолюдные похороны «героев нации»⁷.

⁶ Мусоргский М. П. Письмо В. В. Стасову. Санкт-Петербург, 18 января 1872 г. [7: 140].

⁷ Чтобы проникнуться этим духом, можно посмотреть на фотографии залитых людьми улиц на похоронах Виктора Гюго (1885) или русского летчика Л. М. Мациевича (1910). Эти настроения в России сложились в долго сохранявшуюся культурную традицию: такую же картину видим на похоронах А. Блока и В. Маяковского.

В России национально-патриотический подъем, вызванный польским восстанием 1863–1864 гг.⁸, подобных «героических последствий» не имел. И даже победоносная Балканская война этого не изменила. Как считают многие историки искусства, очередное окостенение государственности породило не столько политическое противостояние, сколько волну поисков новых образов и свежих чувств в сфере религиозной. Знамение начала 1870-х — картина «Христос в пустыне» Крамского⁹.

И вот на рубеже 1870-х гг. появляется «Борис». Чтобы попробовать понять, насколько несопоставимым по отношению ко всему окружающему было это «явление Бориса народу», нужно вспомнить, что, за исключением самой первой постановки и трех недлительных попыток ее реанимировать, в СССР опера почти никогда

⁸ Следует заметить, что тема «самозванства» и «смутного времени», а точнее — «польской опасности» — всплывала в России на поверхность именно в связи с повторявшимися польскими восстаниями. «Борис Годунов» Пушкина был разрешен к печати в 1831 г., а впервые поставлен в 1866 г. Во второй половине 1860-х, как отметила Н. И. Тетерина, опера Мусоргского пишется на фоне появления множества разработок этого сюжета на русской драматической сцене: «Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева (1865), «Самозванец Луба» И. В. Самарина (1867), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского (1867), «Смута. 1608–1612 г.» Н. Бицына (псевд. Н. М. Павлова; 1867), «Царь Борис» А. К. Толстого (1870) [См.: 5: 318]. Стоит также вспомнить, что трагедия А. Н. Сумарокова «Дмитрий Самозванец» появилась в 1771 г., в разгар войны с Барской конфедерацией, а следовавшая за ней немецкая трагедия А. Коцебу «Demetrius Ivanovitch. Czar von Moskau» (написана в Санкт-Петербурге для местной немецкой труппы) — в 1782 г., между первым и вторым разделами Речи Посполитой, когда «польский вопрос» продолжали интенсивно обсуждать в обществе. Получается, что для российского театра тема «польской смуты» имела отчетливо выраженные политические стимулы, в то время как в европейском — это скорее был популярный исторический миф, получивший множество версий и толкований. В качестве доказательства сошлюсь на статью М. П. Алексеева «Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме» [1].

⁹ Подробнее см.: [12]. Настроения времени, которые мы приучены воспринимать как революционно-народовольческие, ярко описал Георгий Федотов. «За Лавровым, за Боклем, — говорил он, — стоит образ иного Учителя, зовущего на жертвенную смерть. Если от мира подпольных социалистов обратиться к искусству 70-х гг., мы поразимся, как в гражданской поэзии, в живописи передвижников — всюду возносится сорванная с кисти икона Иисуса Христа. Крамской, Поленов, Ге, Некрасов, К. Р., Надсон не устают ловить своей слабой кистью, лепечущими устами святые черты. Этот блед-

не звучала в авторской версии и вошла в культуру фактически переписанной и приспособленной к тому, чтобы не травмировать уши и эстетические понятия современников. И когда Гергиев впервые на моей памяти поставил «Бориса» «по Ллойд-Джонсу», слуховые привычки А. Гозенпуда воспротивились звучанию до такой степени, что в антракте он во всеулышание вещал, что это — оскорбление Мусоргского и совершенно невозможно и недопустимо¹⁰.

Не углубляясь в историю редакций и театральных образов, отмечу лишь самое очевидное: плач, рвущийся из глубины души (И. Глебов), неизбывность страдания, остающегося неутешным, каким-то образом перетекли в эстетику Очень Большого театра, Очень Народной драмы, Главного предмета в пантеоне Советской Национальной Классики. И хотя отношение к эстетике реализма русских 1860-х, а равно и ее философская интерпретация со времен классического советского музыкознания претерпели существенные изменения, фразеология и нарочито примитивизирующая интерпретация музыкального сознания Мусоргского и его творений все еще прочно сидят в умах, так что, употребляя слова «народный» или «революция», чувствуешь необходимость каждый раз объяснять их совсем не рабоче-крестьянское значение.

Затевая сравнение Мусоргского с Вагнером, я поначалу имела в виду вещи, внятные прежде всего музыкальному уху:

1. Намеренное разрушение или вуалирование метрической квадратности.

2. Стремление, как считали оба композитора, из слова и характеристической просодии вывести новую форму национальной мелодии — разной, поскольку различаются языки и национальные

ный Христос, слишком очеловеченный, слишком нежный, может раздражать людей консервативной традиции, но еще большой вопрос: чей Христос ближе к подлиннику» [14: 90].

¹⁰ В. Гергиев поставил «Бориса Годунова» в редакции Дэвида Ллойд-Джонса 26 апреля 1990 г. До этого в авторской редакции опера в Мариинке зазвучала в 1928 г., редакция Б. В. Асафьева — П. А. Ламма, дирижер В. Дранишников (подробно об этой постановке см.: [13]). Позднее эта версия ставилась в 1949 г. (дирижер Б. Хайкин) и в 1971 г. (дирижер В. Калентьев). Сердечно благодарю рецензента издания А. Б. Никанорова за приведенный перечень исполнений оперы в авторской версии. Тем не менее повторяю, что в основном в Мариинском театре опера шла в редакции Римского-Корсакова, к которой все привыкли. Новая постановка Гергиева воспринималась как совершенно недвусмысленный жест Свободы. Интересно, что же такого

вокальные традиции; сходной, поскольку посыл фактически один и тот же.

3. Общим является преобладание полифонического инстинкта над гармоническим, выражающее себя в приоритете голосоведения, но также очевидное в сочетаниях взаимоподвижных контрастных пластов. Если пойти дальше, оно выражается в полифонической переменности драматургических функций, обеспечивающей единство развития и текучесть крупных построений¹¹.

4. Есть и частности переживания внутреннего музыкального мира, например отношение к тональностям как ярко выраженным характеристикам: настолько, что какие-то важные слова пропеть «не в той» тональности абсолютно невозможно.

5. А есть и «крупности»: то, что субъективно расценивается обоими художниками как движение по совершенно новому пути, на деле оказывается дополнено то ли бессознательной проекцией давно устоявшихся форм, то ли сознательным использованием знаковых символических формул, как древних, так и новоизобретенных, и вытекающей из этого обстоятельства значительной роли музыкальной риторики. К этой области следует отнести и голоса инструментов, с их устоявшимися оперными амплуа.

6. Внимание к фонизму: вертикали, собранные так, как нужно в данный момент, а не по рецептам благозвучия; выписывание партитуры как полноценная фаза сочинения. Слово «оркестровка» тут просто не годится — это совершенно другой тип работы внутреннего слуха: не озвучивание ноты конкретным тембром, а *рождение специфического звучания*, со всеми его трудноописуемыми свойствами и выразительным характером.

7. Снова по мелочи: позднеромантическая гармония с пристрастием к определенным септаккордам, к модуляциям и подменам то через мажорную, то через минорную терцию, энгармония, модальность, диатоника.

8. Снова «по-крупному»: то, что мы воспринимаем, приходя в театр «на Вагнера» или «на Мусоргского» сегодня, это позднеромантическая опера со строго упорядоченной сменой эмоциональных посылов и состояний, с железной организацией единства и связности

«политического» усматривали консерваторы — любители большого патристического стиля эпохи социализма — в столь невинной вещи, как оркестровка.

¹¹ О полифонии драматургических функций и их переменности см.: [8].

драматургического движения, с очень красивым пением, прекрасными запоминающимися мелодиями, яркими привлекательными героями, чьи чувства мы всей душой разделяем, зараженные восторгом композитора, который и Пимена любит, и Шуйский ему интересен, а уж Борис!.. То же касается Вагнера, который в нашем образовательном контексте предстает даже бóльшим традиционалистом, чем Мусоргский, поскольку учат нас, танцуя от Баха и Бетховена, — так что симфоническая опера Вагнера интуитивно воспринимается как следующая фаза развития хороших старых идей, а симфоническая опера Мусоргского требует преодоления внушенных штампов и создания вокруг нее нового мира образно-звуковых ассоциаций.

После того как многолетние слуховые впечатления были разложены и примерно сформулированы, я естественно решила поинтересоваться, что думают об этом умные люди. Оказалось, что пионером аналогии по-крупному был Дальхауз, упоминавший ее не один раз. Например, в статье «Опера и Новая музыка» говорится следующее:

Периодичность музыкальной структуры, которая в течение полутора столетий образовывала основу форм, воспринимавшихся публикой как мелодичные, со времен вагнеровского «Золота Рейна» и «Бориса Годунова» Мусоргского сменилась «музыкальной прозой», где ритмически иррегулярные «поверхностные» вокальные структуры объединены лейтмотивной тканью «глубинных» инструментальных структур, так что проза театральных текстов, ранее пригодная разве для речитативов, теперь была применима в формах высокого искусства [4: 208].

По сути, понятно, при детальном рассмотрении согласиться можно не со всем. Если иметь в виду конкретно «Золото Рейна» и «Бориса», то «проза театральных текстов» — это не про них. В «Борисе» прозаическими можно назвать считанные реплики, в «Золоте» — сплошная вагнеровская версия *Stabreim*'а. Дело, видимо, в том, что ученый без пояснений переходит от «предыстории» к литературной опере, использовавшей в качестве либретто разговорную драму. А вот соотношение «поверхностных вокальных» и «глубинных инструментальных» структур, хотя и выглядит парадоксальным (ведь композиторы уверяли нас, что шли от слова), схвачено совершенно точно.

Дело в том, что, когда великий музыкант утверждает, что идет «от слова», «от поэзии», на самом деле, он находит в слове нечто близкое, способное совпасть с мощнейшим и первичным по отношению ко всему другому музыкальным импульсом, который заставляет его сочинять. В том, что и Мусоргский, и Вагнер сами писали себе

«слова», нет ничего удивительного. Их тексты выливались на поверхность из того же истока, проецируя «вовне» энергию музыкального напора, контрастов, пропорций, движения, чувства. Более того, конструируя свои мифологические структуры, Вагнер в какой-то момент понял, что они являют более простую форму его представлений о музыкальном целом и его развитии и отчасти поддаются тем же методам постоянного изменения, которыми владеет композитор. Без конца повторяя слова «целое», «единство», я имею в виду, что образ этого целого, его общий тон появляются у композитора с самого начала: Вагнер неоднократно пытался это описать, — а уж потом постепенно обретают черты и формы¹².

Нас не должно смущать, что Мусоргский, что бы мы теперь ни воображали, взял драму Пушкина и принялся за труд. Он счастливо нашел «свое», а то, что в нем не зазвучало, просто отодвинул. Или изменил так, чтобы зазвучало. Когда Дальхауз говорит о поверхностных и глубинных структурах, он лишь отчасти имеет в виду единство творческого импульса, который управляет музыкальным гением и заставляет его переосмысливать и перестраивать весь мир относительно музыки, скорее всего просто фиксирует тот непреложный и неоспоримый факт, что музыкальная связность и движение — это и есть несущий поток, управляющий в опере и формами, и слушателями, а слово — это то, что плавает на его поверхности, важное, но... Во времена Мусоргского и Вагнера, когда не было звукозаписи, люди играли эти же оперы в четыре руки. Или даже в две. У меня есть несколько таких клавиров для домашнего пользования. Для музыковедческих целей они непригодны, потому что их печатали без текста. Но слушатели первых постановок играли дома, как запомнили, поддерживая память упрощенным переложением и тем самым свидетельствуя о главенстве музыкального импульса, определявшего собою целостное впечатление.

Следующего союзника на вагнеро-мусоргском пути я нашла в лице любимейшего Александра Викторовича Михайлова. Ока-

¹² Когда в XIX в. индивидуальное потеснило риторическое и работу «по образцу», многие большие художники радостно влились в это движение. «Анна Каренина» ничем не похожа на «Войну и мир», если иметь в виду целостный образ, а не способы сделать его видимым и осязаемым. То же самое касается «Саламбо», «Мадам Бовари» и «Бувара и Пекюше». Ни одна опера Верди в этом плане нисколько не похожа на другую, хотя мы видим и слышим множество повторяющихся структур и приемов. Но при этом «Риголетто» — трагический шутовской гиньоль, а «Бал-маскарад» — именно бал-маскарад.

зывается, в мае 1989 г. в Великих Луках состоялась конференция в честь 150-летия Мусоргского¹³, и Александр Викторович прочел там совершенно потрясающий, особенно для тех лет, доклад, который был опубликован в сборнике музыкальных трудов ученого, вышедшем крохотным тиражом уже после его кончины [9].

Доклад называется «О мировоззрении М. П. Мусоргского» и начинается с того, что композитор тем и отличается от обычных людей, что у него мировоззрение дополняется *мировослушиванием*. Эти формы представления о мире более чем тесно взаимосвязаны, если не сказать — едины, и неизвестно еще, которая из них главенствует. Во всяком случае, мысль композитора, выражаемая словами, постоянно соопределяется с его музыкальной мыслью, и последняя — вовсе не метафора, как думают некоторые, а просто мысль. Музыкальная.

Как раз музыканты, которые ориентируются на слово и его ставят в центр своего искусства, доказывают нам, что музыка как мысль <...> служит для них основой всего творчества и собирает в себе все существенное для них. Один пример — это Рихард Вагнер. Вот композитор, который всю свою творческую жизнь занимается сюжетосложением, который создает мифологические сюжеты из готовых, притом разнородных материалов мифа. Но разве не ясно <...> что такие мифологические сюжеты удовлетворяли потребности композитора в таком слове, которое проясляло бы, то есть выводило наружу, в относительную ясность слова, мифологизирующий импульс самой музыки, то есть потребность самой музыки быть мифом, как мысль. Музыка именно становится мыслью в подчеркнутом значении этого слова, испытывает здесь потребность в своем наивозможном прояснении посредством слова; одно — противовес и поддержка другому, то есть слово — музыке. <...> Замысловатость, эклектичность и надсадность вагнерианского околмузыкального мировоззренческого сектанства объясняется тем, что для самого Вагнера он (мировоззренческий универсум) все же служил словесным контрфорсом имманентной ясности его музыкального мифа — такой внутримызыкальной отчетливости, которая словно рвется за свои рамки к некоей сверхьясности, что соединила бы уже и достоин-

¹³ Программа конференции к 150-летию М. П. Мусоргского, проводившейся в г. Великие Луки 18–21 мая 1989 г., опубликована в сборнике, вышедшем по итогам конференции, посвященной 175-летию композитора (см.: [10: 198–200]) — *примеч. ред.*

ства слова, и достоинства музыки как средств выражения мысли [9: 149].

Пространная цитата понадобилась автору настоящих строк не для того, чтобы переложить на Михайлова ответственность за столь противоречащее писанному Вагнером и внушаемому в консерватории отношению и к музыке Вагнера, и к музыке Мусоргского как резонатору, усилителю выражаемого словесно-речевыми средствами. Ответственность за подобное воззрение, идущее вразрез с длительным опытом наших словесных рассуждений об отношениях слова и мелоса, я готова взять на себя, оглядываясь на прекрасного мыслителя лишь из потребности не пребывать в таком уж безысходном одиночестве.

Дело в том, что чисто технологически любая форма интонирования слова переживается как именно его — слова — безоговорочный приоритет. Однако если мы посмотрим на развитие словесно-музыкальных форм непредвзято, то увидим две взаимозависимых тенденции: 1) слово «вливается» в систему сложившихся звуковысотноритмических формул, и это происходит и в мире богослужбной монодии, и в календарных песнях, и даже, о ужас, в оперном речитативе: разнообразные тексты и их варьирование на самом деле обеспечиваются сравнительно небольшим репертуаром жанровых «оборотов», часть которых к тому же относится к сфере риторического символизма; 2) слово ощущается как непосредственный импульс пения, порождая сферу правил выразительной декламации и систему требований к ее «естественности».

Первая тенденция считается сама собою разумеющейся и вообще не анализируется, второй посвящены основные усилия толкователей, и всякое изменение в этой сфере трактуется как очередное приближение к речи и к более реалистичному характеру музыкального интонирования. Сами композиторы в тот момент, когда формульная условность доходит до того состояния, когда сиюминутная выразительность оказывается полностью стертой бесконечными повторениями, объявляют о «реформе», о необходимости нового музыкального воплощения живой декламации; на самом же деле, они лишь несколько расширяют репертуар формул и правил их сочетания и уstraняют элементы, маркирующие устаревший музыкальный стиль.

Ни одна из известных нам форм вокальной музыки никогда не декларировала, что ставит своей целью игнорирование или разрушение «естественной» декламации, просто естественное в данном

контексте имеет исторически преходящую форму и некоторый национальный оттенок. Отстаивая эту — самую общую точку зрения, снова призыву в свидетели Михайлова, очень точно заметившего, что всякая попытка уяснить себе ситуацию отношений музыки и слова влечет за собой обращение (т. е. инверсию) этой ситуации, которую начинают рассматривать с помощью слова и со стороны слова, «потому что только так и можно что-то сказать о ней» [9: 150].

Переходя к Мусоргскому¹⁴, Михайлов концентрируется на высказывании композитора о том, что новому искусству нужны не музыка и слово, не палитра и резец, а «живые мысли, живой разговор», и заключает, что «живое» в сознании композитора с полной ясностью противопоставлено всему «художественному» (лживому), потому что то, что можно было бы назвать «искусственностью искусства», должно совершенно пропасть, «и каждое художество — каждое искусство — должно, в полнейшем овладении своими возможностями, превзойти себя и пролиться в самую жизнь как элемент реальности» [9: 152]. Можно констатировать, что подобная установка¹⁵ — одна из важнейших примет романтизма, активно обсуждавшаяся еще в эпоху братьев Шлегелей и временами всплывавшая как действенный императив новизны в разных умонастроениях XIX и начала XX вв., вплоть до призывов к подлинной мистерии и настоящей, а не только художественной теургии, которыми полны писания русских символистов. Мусоргский никогда не говорил о мистериальном плане содержания своих опер, но сегодня, в сравнении с другой оперной продукцией его современников, он — этот план — воспринимается вполне явственно, и это тоже роднит его с Вагнером.

Конечно, Мусоргский не собирался с помощью оперы основать новую церковь и не стремился придать своим детищам ритуальный статус «священных представлений», но уже одно то, какое место занимает в их музыке «литургическое»: и как жанрово-стилевой музыкальный пласт, и как цитирование фрагментов обрядов, и как

¹⁴ Через Л. Яначека как композитора, наиболее последовательно воплощавшего в опере идею «музыкальной прозы», ученый обращается к уже комментированному пассажию Дальхауза и подчеркивает то, что отметил и немецкий классик: Яначек критически относился к Мусоргскому, потому что считал «вагнеровским по духу» соотношение вокального письма и оркестровых партий, явленное в «Борисе Годунове» [9: 150].

¹⁵ Так же, как и установка на «родное народное».

сакральная формула безысходных мук героя-грешника, являющаяся осью драматического действия, — свидетельствует об их вполне сопоставимой с «Парсифалем» церковно-христианской ауре как естественной и главной составляющей творческого импульса.

И здесь пора перейти к моей третьей индульгенции и, одновременно, крепкому профессиональному костылю — книге Е. М. Левашова и Н. И. Тетериной «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского» [5]. Много лет работая над новым изданием полного собрания сочинений, что предполагает доскональное овладение такими материалами, которые не принимаются во внимание музыковедами, имеющими дело с готовой печатной продукцией, исследователи очень существенно обновили представления о художественном мире композитора и его творческой логике. Стадиально и неторопливо шаг за шагом, сравнивая примеры и восстанавливая контексты, авторы показали, что:

1. В историко-художественном сознании времени Мусоргского наряду с философским, социальным, нравственно-психологическим присутствует и мифологический аспект [5: 158].

2. «Многочисленное сопоставление повторяющихся проблемных ситуаций в эпохах античной Греции, библейской Иудеи, Карфагена, средневековой Московии объективно сообщало композиторскому творчеству Мусоргского тенденцию все большего приближения к религиозным и этническим историческим и мифологическим архетипам человеческого сознания»¹⁶ (Н. И. Тетерина оговаривает, что в данном случае имеется в виду не термин Юнга, хотя и он мог бы получить правомерное развитие, а скорее представление Филона Александрийского о первообразах и деяниях Логоса) [5: 311].

3. Христианское начало выражено Мусоргским не только посредством разделов православного богослужения, духовного стиха, обилия ладовых «церковных» оборотов в мелосе разных персонажей, но и такими общехристианскими музыкальными символами, как, например, «мотив креста» [5: 270 и далее].

4. Настойчивое сравнение музыкальных текстов выявляет четыре устойчивые группы мотивов, образующих собственную композиторскую риторическую систему. Замеченная еще П. Ламмом (предисловие к изданию авторского клавира оперы «Салам-

¹⁶ Это утверждение выведено из множества сопоставлений музыкальных примеров, где одни и те же приемы или даже целые музыкальные отрывки легко кочуют из одного исторического контекста в другой.

бо», М., 1939), эта система развита и уточнена музыкальными анализами Тетериной [5: 285–310]. Стоит обратить внимание на то, что «бесовской сфере» («Ночь на Лысой горе» — «Сцена под Кромами») противопоставит музыкальный образ мистической связи дольного и горного миров («Танита нежная» в «Саламбо» — «С горней неприступной высоты» — в «Борисе»)¹⁷.

5. «Осмысленная / оправданная мелодия» Мусоргского должна толковаться «не столько в плоскости дальнейшего усиления композитором выразительности речитативных интонаций, сколько в объемной сфере применения основополагающих законов человеческой речи к музыкальному искусству и прежде всего к мелосу», — утверждает Е. М. Левашов [5: 491].

6. И последнее в данном списке (но не в книге), весьма неожиданное: опираясь на замечание Асафьева об элементах древнегреческой трагедии как носителях «глубоких человеческих страданий и дум о жизни и смерти» [2: 148] в «Борисе Годунове», Тетерина показала, как конкретно софокловская схема воздействовала на композицию 1-й картины Пролога и что из этого вышло [5: 323–325]¹⁸.

Опираясь на эти положения, находящиеся в полном согласии с моей собственной точкой зрения и тщательно доказанные в книге Левашова и Тетериной, можем теперь вернуться к пересечению

¹⁷ Пункты 2, 3 и 4 свидетельствуют о том, что Мусоргский намеренно пользовался музыкально-риторическими формулами, как общепринятыми, так и собственными, появляющимися в разных исторических контекстах, когда требовалось выразить сходные душевные движения и состояния. Очень похожую картину мы видим у Вагнера. Еще Э. Курт говорил об архетипическом начале в принципах темообразования и тематического развития у Вагнера. Если идти дальше, мы находим у него стройную «авторскую» риторическую систему, в которой «простейшие, изначальные» и, таким образом, общие всем мотивы сочетаются с его собственными находками, повторяющимися в сходных драматических положениях. Наиболее заметны и общеизвестны, например, взывания героев к вышним в состоянии крайнего отчаяния: «Welse! Welse!» в «Валькирии» — «Erbarme! Erbarme!» — в «Парсифале». Еще один впечатляющий пример — музыкальный сюжет, основанный на последовательных трансформациях мотива «Reingold» на протяжении Тетралогии, которым сам композитор очень гордился.

¹⁸ Пункт 6, как мне кажется, даже не требует комментария, но все же напомним, что вагнеровская концепция нового оперного театра, как и глюковская, выводилась из греческой трагедии, а также о том, что Вагнер тоже был большим любителем Софокла и постоянно трансцендировал его приемы в собственные драматические положения.

орбит и посмотреть, какие выводы последуют из такого понимания открытий Мусоргского. О музыке, слове, импульсе и мелосе говорено уже достаточно, и я только радуюсь, что Евгений Михайлович подтвердил мое внутреннее ощущение (как, впрочем, и любого вокалиста, только почему-то мы не хотим учитывать их мнение). О том, что история и миф, деталь и символ с космической скоростью неслись навстречу друг другу именно в рассматриваемую эпоху, говорено тоже давно, но не у нас, где словосочетание «мифологический способ мышления» вообще долго находилось вне поля обсуждения. О том, как Вагнер реконструировал историю из мифа, можно прочитать в его же трактате «Вибелунги: [Всемирная история на основании сказания]» [3], а также в моей статье, написанной почти сорок лет назад [11]. А вот о том, какую роль традиционная оперно-историческая мифология играет в «Борисе Годунове», следует задуматься повнимательнее.

Борис «исторической хроники» Пушкина прежде всего злодей и тиран. В глазах Рюриковичей он низкая тварь из разряда неприкасаемых («зять палача и сам в душе палач»). Злодействам узурпатора поэт посвятил 34 строки обличительного монолога, вложенного в уста боярина Пушкина¹⁹. Борис Мусоргского — симпатичный страдающий грешник, никак не показанный в своих главных функциях воителя и правителя, зато развернуто представленный в роли любящего отца. Если обратиться к истории оперных воплощений царей — воинов — диктаторов, то барочная традиция прямо предписывала им не держаться за свою неограниченную власть, поощрять стремления новой поросли, быть заботливыми, обаятельными, вызывать любовь и почитание²⁰. Трагедия Бориса в музыкальной (в том числе и в композиционной, но прежде всего — в мелодической) трактовке Мусоргского в том и состоит, что он человечен, глубок, привлекателен и очень старается быть хорошим царем, но все равно безысходно одинок и почти всеми ненавидим. Трансмутация героя Пушкина

¹⁹ Причем каждый пункт этих обличений может быть документально подтвержден. Это не оппозиционная риторика, а фиксация действительно ужасного положения, описанного Карамзиным много подробнее и красочнее.

²⁰ Любопытно, что изначально сюжет «московской смуты» трактовался европейцами как свержение узурпатора и восстановление законного царя. Димитрий был солярным героем-победителем, который пресекал зло и способствовал возрождению «диких», возвращавшихся в лоно истинной церкви. Самозванец возник много позже, и появился он, как и следовало ожидать, именно в России.

в главное действующее лицо оперы в целом произошла по законам оперного жанра: один и тот же лицедей запросто сегодня споет вам Сусанина, завтра Бориса, а потом Филиппа II и Амонасро, и все они будут сущностно похожи по глубине, выразительности, но главное — по красоте вокала, которой никто в опере не отменял, и как бы Мусоргский ни метал резцы и палитры в лжецов от искусства, он очень постарался, чтобы эта красота продолжалась и «хватала за сердце».

Продвигаясь по этому пути в сторону архетипов, попробуем сравнить Годунова с Амфортасом. С точки зрения мифологических структур, они тождественны: непрощенные и неизлечимые страдальцы, чьи нечестивые муки — причина общей гибели и запустения: «больной царь — бесплодная земля» — это мифологическая структура, описанная еще Дж. Фрэзером. Один выход из положения — жертвоприношение больного правителя, и в общем смерть Бориса на прощениуме, данная крупным музыкальным планом на фоне преждевременного отпевания, — если не буквальное ритуальное убийство, то его явная тень, поскольку она хоть и «исторична», но драматургически совершенно беспричинна. Второй выход — явление Спасителя, излечение царя и восстановление гармонии мироздания — предъявлен Вагнером. Эта магия художественного пресуществования (которое и есть главная цель мистерии) с самого начала казалась сомнительной даже преданным адептам. Почти полтора столетия спустя мы вновь и вновь убеждаемся в том, что она срабатывает только в тех душах, где Идеал жив и способен время от времени пробуждаться. И конечно, трагическая жертва сегодня предстает более «реалистичной», потому что верить в хороший конец просто нет никаких оснований.

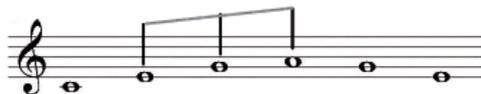
Продолжим аналогию в области слуха и музыкальной логики. Весь «Парсифаль» как «симфоническая опера» был спряден из одной — заглавной музыкальной темы. Мусоргский подобного формализма не терпел и таких задач себе никогда не ставил. Напротив, он скорее наслаждался наслоениями контрастных средств и состояний (Корчма), преобразованием ангельского в дурацкое (калики и повторение обрывков их пения «народом») и такими музыкальными пермутациями, которые на лету поймал бы Шуман, но не обычная аудитория композитора, которой ужасно нравилось подражание «выхваченным из жизни типам». Тем не менее, памятуя о запавшем мне в душу мотиве креста, я попыталась разобраться, почему, слушая того же «Парсифаля», я часто вспоминаю «Рассвет на Москве-реке». Через некоторое время в голове сложилась схема, которую я по мере

сил постараюсь оправдать. Ее суть в малом мажорном септаккорде, который А. И. Климовицкий со времен нашего почти детства называл трезвучием с секстой и указывал на него как на один из важнейших сегментов бетховенского тематизма.

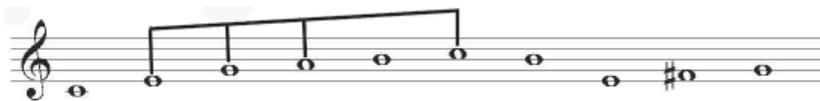
Например, так (я выписала все упоминаемые далее темы «картошками» в до-мажоре вне ритма, чтобы обратить внимание на сходство и знаковость, а не на их индивидуальные особенности): на первой строчке изображена схема главной темы увертюры «Леонора» № 3, это VI_{6/5} в тонической функции (пример № 1). Далее следует заглавная тема «Парсифаля», развитая из той же ячейки с отклонением в минор третьей ступени (пример № 2). Потом идет «Москва-река» Мусоргского, начинающаяся с тонической терции (VI_{3/4}) (пример № 3). Далее тема Граля — с тонической квинты (пример № 4) и тема Страстной Пятницы (пример № 5), точно повторяющая ячейку «e — g — e — a», отмеченную у Мусоргского. В конце еще раз повторен главный звуковысотный скелет, являющийся центральным запоминаемым элементом всех приведенных тем, и выведенный из него мотив «колокола Граля» (пример № 6).

Первое, что следует отметить: мы говорим не просто о схожем диатоническом последовании, но об аккорде, который обращается и превращается внутри поступательного мелодического движения, т. е. о равенстве в системе гармонической тональности. Повторяющийся элемент — ми-соль-ми-ля — с заходом на верхнюю тонику — можно описать как самый приметный и распевный, придающий всем не так уж похожим темам сходный колорит некоторой мечтательной неопределенности, воздуха большого и внешнего пространства, беспредельно раскрывающегося умиротворенному (колыбельное покачивание) взгляду. Мягкая диатоническая игра терцовых миноров (подразумеваемые трезвучия VI и III ступеней) при отсутствии доминанты тоже вносит свой оттенок, направляя впечатление в сторону чего-то пробуждающегося, нежного, только собирающегося раскрыться.

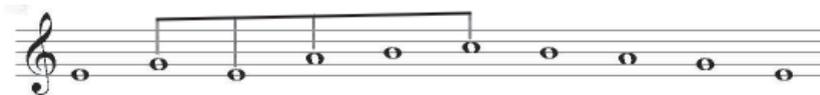
Тему Мусоргского мы привыкли квалифицировать как русскую протяжную, но вагнеровское «Чудо Страстной Пятницы» помимо всего прочего подразумевает известную цитату из Якоба Бёме (которого Вагнер читал в числе других немецких мистиков, готовясь к сочинению): «Лучшее доказательство бытия Божия — цветущий луг». Этот афоризм влечет за собой сонм не просто созерцательно-лирических, но религиозно-медитативных ассоциаций. Сам Вагнер трактовал «Страстную Пятницу» как тихий экстаз, ее тема появляется



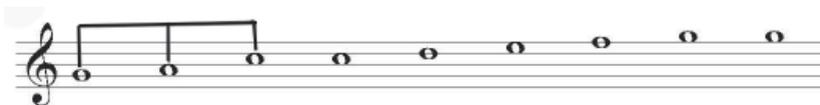
Пример № 1



Пример № 2



Пример № 3



Пример № 4



Пример № 5



Пример № 6

в полном виде как раз после того, как Парсифаль принял от Гурнеманца царское помазание и в качестве своего первого деяния крестил Кундри. «Дикая вестница» наконец плачет и видя, как ее слезы орошают расцветающую землю, Парсифаль завершает ритуальную сцену той же мелодической формулой, распетой на словах: «Ты плачешь, посмотри: смеется луг». Из нее и выливается главная тема.

Сходство мелодий Москвы-реки и цветущего луга как инструментального одноголосия, имеющего явно вокальную природу, их дальнейшее вариационное оркестровое развитие свидетельствуют о том, что музыкальному воображению обоих композиторов «предносилось» нечто подобное, условно выражаемое как «радование Божьему миру», к которому через радование становишься причастным и погружаешься в него как в мягко несущий поток. В нем все смешано и горнее не устраняет зримого. Парсифаль чувствует запах полевых цветов и вспоминает благоухающих *Blumenmädchen* в волшебных садах Клингзора. Однако тональность греховности и соблазна теперь отступает, остается лишь прозрачное, как вешний воздух, воспоминание. Вокальный ток ведущей мелодии можно почувствовать и как абрис пейзажа, и как хвалу Творцу пробуждающейся жизни. И у Мусоргского, если вдуматься, мы тоже не различаем, то ли это лирическая протяжная, то ли древняя монодия (опера ведь о раскольниках) или даже ее тень.

Приведенный пример неожиданного сходства кажется мне необыкновенно важным для понимания Мусоргского. То, что мы привыкли считать порождением эстетики реализма, обнаруживает романтические черты и смыслы, метафизику религиозного сознания, с его тончайшими нюансами, переходами и резонансами. То, что безоговорочно привыкли считать первичным, — слово — тоже являет неожиданные свойства, и важнейшее из них приоткрыл нам сам композитор, вопросивший: «Если допустить воспроизведение художественным путем человеческого говора со всеми его точнейшими и капризнейшими оттенками, изобразить естественно, как жизнь и склад человека велит, — будет ли это подходить к *обоготворению человеческого дара слова?*»²¹ Вот, что оказывается стоит за вышеприведенной цитатой Левашова об «оправданной мелодии»: вечная тяга художника к уловлению Божьего совершенства и животворного духа, текущего сквозь все формы и явления²².

В заключение необходимо немного сказать и о различиях. Вагнер четверть века выстраивал свой последний симфонический миф, ру-

²¹ *Мусоргский М. П.* Письмо В. В. Никольскому. Шилово, 15 августа 1868. [7: 102].

²² О параллелизме принципов риторики, о почерке голосоведения, о семантике тональностей поговорим в другой раз. Это требует сравнения про- странных партитурных примеров, которые очень усложнят издание.

ководствуясь логикой музыкального единства. Рациональное занимало в этом процессе очень важное место, хотя то, что получилось, это рациональное растворило. Логическая структура мифа исчезла из умопостигаемого пространства настолько, что новые и новые поколения бьются над ее «загадкой», предлагая разные решения, из которых ни одно не является и не может быть единственно верным. Непреложно только одно: сам процесс прорастания, проникновения, приобщения, развивающийся из единственной точки — той самой, из которой луч проливается в чашу. Все детали, мелкая проработка, бесчисленные удвоения и отражения служат этому образу в целях его «немыслимого усиления».

Мусоргский в этом плане диаметрально противоположен. Он идет от множественности и разнообразия, совершенно непостижимыми путями слагая их в целостный образ всего произведения. Конечно, и пути, и цель предносились его духу изначально, и мы это прекрасно ощущаем, но рациональные доказательства этого чувства, множась, только ослабляют его, вынося вперед массу второстепенного и просто ненужного. Мы рассуждаем о реализме — вслушайтесь, какие прекрасные, чистые и величественные пропорции, как тонко и убедительно сведены разнообразные контрапункты, как выразительна и символична музыкальная храмовая архитектура. Конечно, это тоже реализм, но совсем иного свойства и качества, пронизанный иными силовыми полями, не менее загадочный, чем тень вагнеровского мифа. Именно поэтому у каждого нового поколения музыкантов возникает потребность переобдумывания и перепонимания того, что им постарались разжевать еще в школе. «Настоящее истинно-художественное, — говорил Мусоргский, — не может не быть капризным, потому что самостоятельно и не может легко воплотиться в другую художественную форму, потому что самостоятельно и требует глубокого изучения со святой любовью». В этом и дело.

16.12.2020, Санкт-Петербург

Литература

1. *Алексеев М. П.* Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западно-европейской драме // «Борис Годунов» А. С. Пушкина: Сб. статей Б. П. Городецкого, А. Л. Слонимского, М. П. Алексеева, Г. О. Винокура и А. Н. Глумова / Под общ. ред. К. Н. Державина. Л.: Тип. им. Лоханкова, 1936. С. 6–57.

2. *Асафьев Б. В.* «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина (1945) // *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 3: Композиторы «Могучей кучки». М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 100–159.
3. *Вагнер Р.* Вибелунги: [всемирная история на основании сказания] / Пер. с нем. С. Шенрока. М.: Мусaget, 1913.
4. *Дальхаус К.* Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича; вступ. ст. Михаэля Хайнемана. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2019.
5. *Левашов Е. М., Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011.
6. *Мейзенбург М.* Воспоминания идеалистки. Л.: Academia, 1933.
7. Мусоргский Модест Петрович. Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. Ред. М. С. Пекелис. М.: Музыка. 1971.
8. *Мугинштейн М. Л.* Переменность драматургических функций. Мусоргский и опера XX века // М. Л. Мугинштейн. Этюды к истории оперы. М.: Digital Art. 2020. С. 47–53.
9. *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры: Избр. ст. / Редкол.: Е. И. Чигарева (ред.-сост.) и др. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1998.
10. М. П. Мусоргский: Истоки, Истина, Искусство: Сб. статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (Великие Луки — пос. Наумово, 5–6 апреля 2014 г.) / Российский институт истории искусств [Редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.), О. В. Колганова (ред.-сост.), Ю. Е. Бойко и др.]. СПб.; Великие Луки, 2015. Вып. 1.
11. *Порфирьева А. Л.* Вагнеровский миф и германский эпос. К вопросу о средневековых источниках «Кольца Нибелунгов» // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. *Problemata musicologica I* / Отв. ред. и сост. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМИК, 1988. С. 149–167.
12. *Стернин Г. Ю.* Между «идеями» и «почвой». К вопросу о русском художественном сознании 1870–80-х гг.; Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX в. // Г. Ю. Стернин. Два века: XIX–XX: Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. URL: <http://www.tphv-history.ru/>

- books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury.html (дата обращения: 29.08.2022).
13. *Тетерина Н. И.* Значение и роль Б. В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского» // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование: по материалам Международной научно-практической конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.) / Российский институт истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб; Великие Луки: РИИИ, 2019. Вып. 2. Ч. 1. С. 33–55.
 14. *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России: В 2 т. СПб.: София, 1991. Т. 1.
 15. *Ямпольский М.* Россия всегда по отношению к Западу находилась в положении несинхронности. Беседовал Г. Кацов. URL: <http://www.runyweb.com/articles/culture/literature/michael-yampolsky-interview.html> (дата обращения: 08.11.2022).

Наталья Бекетова
(Ростов-на-Дону)

«Прошлое в настоящем»: Исторические мистерии М. П. Мусоргского

М. П. Мусоргский — величайшая фигура не только русской музыки и русской культуры, но и русской истории. Хранитель родовых и национальных ценностей, Рюрикович в тридцать третьем поколении, он, подобно родословно близкому ему А. С. Пушкину, пришел в русское искусство «писать историю», понимая свой труд как «русское дело», как долг святого служения: «ведь “история принадлежит поэту!”». И притом поэту, понимавшему судьбу свою производной от судьбы Отечества, разделившему ее в своем великом творчестве и такой короткой биографии. Как писал Г. В. Свиридов, «из музыкантов только Мусоргский возвышался до откровения и может быть поставлен в один ряд с великими Русскими писателями по глубине и огромности задач и гениальности (силе) воплощения. Впрочем, он менее всего *музыкант*, вернее, музыка для него была средством поведать свои мысли по поводу очень серьезных вещей. Например, Россия, ее народ, властители (светские и духовные)» [22: 198]. Продолжим словами Георгия Васильевича: «крушение, падение царств» [22: 171], судьба нации, ее крестный путь [22: 371].

Отсюда экзистенциальное напряжение его музыкальных трагедий, которое ощущается нами как *боль истории*. «Время — боль истории», — пишет А. Ф. Лосев [15: 85]. Что для Мусоргского время? — способ *сказать главное* о судьбе человеческой как судьбе народной. Не случайно он повторяет эти слова Пушкина в своих письмах [20: 193]. «Прошлое в настоящем» — это ведь *уже осуществленное пророчество*, Настоящее прошлого и ключ к прозрению будущего. «Понимая пушкинскую формулировку *принципом исторической методологии* и самое *национальной Памяти*, мыслимой только в органической связи частей родового целого: “судьба человеческая = судьба народная”» [2: 202]¹, обратимся к лосевскому определению, проявляющему очевидно историософскую, экзистенциальную направленность: «Пророчество существует для того, чтобы установить *смысл* грядущих времен, а не их факты» [15: 176–177].

¹ Пророчество, осуществляемое в судьбе соборного Я = Мы.

Опознать историческую тенденцию с позиции *исторического закона*, увидеть, выработать его, выразить в музыкальном звуке — возможно только находясь в области музыкального мифа, который оперирует универсальными законами бытия, соотнося вечность и время в двунаправленном самоутверждающем усилии самой личности, что и является символом исторического бытия как такового [9: 45–46]. История, по Лосеву, «управляется и движется мифологическими силами», а *духовная* и *светская* стороны жизни — это лишь *видимость поверхностного разделения* мифологического айсберга. «Распознать закономерность появления на сцене истории тех или иных мифологических сил, увидеть их скрытую обоснованность и означает... — *проникнуть в тайну истории*» (курсив наш. — Н. Б.) [9: 45–46].

История для Мусоргского — главное действующее лицо его музыкальных трагедий, которые должны получить именование *исторических мистерий*, поскольку конкретика исторического факта является в них трансцендентной реалией Вечного Закона. Методология мыслимых сущностей, столь характерная для творческой работы Мусоргского, обязывает к пониманию уникального *синтеза знания и веры*², отличающего неповторимость его пророческой субъекции.

XIX век России — век самосознания, век истории (ибо история, бытие символическое, оперирует «так или иначе фактами сознания» [15: 131]). Возвращение в музыку Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова «храмовой темы истории, страданий и духовного подвига», возникновение в театре обновленного духовного «купола», объединившего «идеалы нового искусства и певческого искусства Древней Руси», на что указывает Н. С. Серёгина [23: 122], свидетельствует о появлении на русской оперной сцене своеобразной наследницы древних храмовых действ: музыкально-исторической мистерии — религиозно-исторического действия, воспроизводящего модели национальной Памяти — гармонические и кризисные. Их наличие констатируем в качестве мифологических моделей национального самосознания [2: 202–205] (ибо Память — и есть самосознание, равно как и музыка — есть миф)³.

² Качество, по Лосеву, характеризующее пророческий тип мироощущения [15: 177].

³ Еще раз укажем здесь на принципиальную разницу между исторической темой, сюжетом, даже исторической концепцией, воспринятой «извне», и «историей-изнутри», историей как экзистенциальным импульсом самопознания [2: 201–202].

Пластичное, живое тело музыкального мифа в историческом об-
лачении становится реальным овеществлением живой личностной
истории творца — с малой и большой букв. В диалоге с Творцом
художник получает шанс со-творить свою художественную Вселен-
ную, где царствует смысловая и структурная *Мера оформления* —
«по образу и подобию»... Так, в зависимости от замысла, призван-
ного отобразить гармоническую либо кризисную модель бытия,
и сотворяется огромный *исторический миф о России*. Обратившись
к определению Гения, который (в нашем измерении) есть «универ-
сальная способность воплощения универсума бытия», «равенство
высоты и глубины» [1: 218], констатируем: универсумом Мусорг-
ского является *социум* на историческом *Переходе*⁴. Эта пушкин-
ская традиция требовала адекватного музыкального решения. Пе-
ред композитором Мусоргским предстала невероятной трудности
задача: *целостно* воплотить *кризисную* модель русского историче-
ского бытия. Для этого должна быть «точка отсчета», художествен-
ная «норма», которой для русской музыки стала «Жизнь за царя»
М. Глинки.

Идеальная музыкальная модель русского мира Глинки распола-
гает всеми принципами мифа музыкального Всеединства. Иерархи-
ческая структура мироздания выражена принципом «двойного бы-
тия» (зеркала): небесного и земного, связуемых Вестью (для всех =
Со-вестью). Система связей русского мифа обеспечивается интона-
ционным универсумом темы «Славься» — темы русского соборного
Рода (имеющей текстовое сходство с «Яко да царя», «Херувимской»
Глинки, см.: [14: 49]), из которой «сзади наперед» (принцип обрат-
ной перспективы) проистекает вся опера Глинки, отмеченная беско-
нечными инвариантами темы-Вести⁵.

Принципиальным открытием Глинки в области музыкальной
драматургии полагаем тотально примененный им литургический
принцип центона, который представляется символическим эквива-
лентом соборного Я = Мы⁶, единящим множественные проявления

⁴ О мифоконцепте Перехода как важнейшей категории смыслопостигающей
методологии см: [3: 36].

⁵ Подробнее см.: [4].

⁶ Об этом принципе попевочного построения знаменной монодии (от лат.
centon — лоскут) говорят многие исследователи (см., например: [13; 17]).
Мы же говорим о символической трактовке этого принципа М. Глинкой «на
оперный лад» [5: 16].

индивидуального в разнообразных сочетаниях своих инвариантов — по принципу концентрического единства композиционно образующих интонационное целое типа «ярусного раздвижения небес»⁷ — что обеспечило слаженность, слитость музыкального процесса «Жизни за царя», кругово-спирально устремленного к светоносному гимну финального «Слався». «Хвала Творцу» — как итог лестницы восхождения достигается жертвой Крестного пути героя — жертвой Любви. В экзистенциальном центре «сцены в лесу» осуществляется главный узел сакрального Перехода (внешнего — во внутреннее: от драматической сферы страданий — к молитве героя на теме «Вести»). И тем утверждается разрешение всех мифологических оппозиций: торжество света над тьмой, добра над злом, мира над войной, Бога над дьяволом...

Кратко зафиксированный здесь принцип преодоления профанного сакральным (как принцип духовного Пути = идеального исторического пути русского рода-народа) является основополагающим символическим принципом отечественной концепции Преображения, как она впервые «задана» в музыкальном шедевре Глинки⁸. Нетрудно заметить следование композитора летописному принципу: итогового совпадения планов истории земной и Священной истории Духа (как «должно быть», и «как есть»), полной вписанности земного «исторического вектора» в вечное пространство-время Истины.

Задача Мусоргского — освоив принципы глинкинской исторической концепции, представить *разлом* русского мира, обратив миф соборного Всеединства в свою противоположность — миф русской Смуты, что потребовало от композитора виртуозного владения музыкальной спецификой дерзновенной идеи. Как известно, задача эта была решена блестяще, и уже третье столетие от рождения «Бориса» глубина его пророчеств потрясает слушателей. Чего нельзя сказать о современниках Мусоргского, не готовых к адекватной оценке открытий оперного «Бориса». Немудрено, ибо родилось нечто новое, никогда не бывшее на русской оперной сцене, требующее колоссального охвата тех символических «мыслимых сущностей», которыми «переполнен» «Борис». Мусоргский-историк, далекий от понимания музыки как «обособленного ремесла», поставивший свое искусство

⁷ Это выражение Евг. Трубецкого из работы о русской иконе взято для уточнения смысловой сущности процесса Преображения.

⁸ Подробнее см.: [4].

на службу «общей духовной жизни нации», излил в партитуру всю боль от открывшихся ему «каиновых» путей исторической жизни его страны и всего человеческого рода: «В кризисе христианской веры Мусоргский видел *несчастье мира*» [22: 474] (курсив наш. — Н. Б.). Увы, именно эта проблема снедала творца, а не «революционная» идея агрессивной оппозиции «народ — царь», доставшаяся нам в наследство от «коммунистических» времен.

Присущий художнику-христианину «универсальный историзм»⁹ устремляет его к точному «различению духов» — «от Бога ли они» [Ин: 1:4:1]. Со-вестное устремление к истине побуждает обратиться к Истории, сакральному хранилищу национальной памяти, которая содержит От-вет на вопросы времени, и вглядываясь, вслушиваясь, вдумываясь в нее, напряженно живя в ней (и с ней: «история — моя ночная подруга», — вслед за Пушкиным изрекает Мусоргский [18: 174]), только и можно решить взятую на себя грандиозную задачу — «всем нутром <...> кормить человечество <...> здоровым блюдом, которого еще не пробовали» [18: 138] — Правдой-Истиной и Идеалом. «Глаголом вещей правды (Божьим) прожигай сердца людей», — неоднократно звучит у Мусоргского пушкинский императив [18: 150, 151]. Знаменитые декларации Мусоргского указывают на честную решимость гениальной натуры до конца изведать трагические пути русского духа: «*Жизнь*, где бы она ни сказалась, *правда*, как бы ни была она солона» [18: 208]. Обостренная субъективность побуждает его погрузиться в конкретику русской истории для установления «точного смысла» событий¹⁰, каковым является летописная фиксация несовпадения того, «как должно быть», с тем, «как есть». Лосевское определение музыки как *числа, символа и мифа* помогает нам осмыслить уровень новаций Мусоргского на пути создания музыкально-драматургического облика русской Смуты, равно как и выявить специфику русской религиозной оперной мистерии как таковой.

Четкое, классичное структурное целое мифа Глинки (точное соблюдение «золотого сечения», где всегда находится главная музыкальная мысль раздела, последовательный рост *центонной формы*¹¹: размыкание «кругов» в «спираль» восхождения к гимну фи-

⁹ Термин А. Ф. Лосева [9: 132].

¹⁰ См.: [15: 177].

¹¹ Детально разъясняя молитвенный смысл и устройство русского осьмогласия, В. Мартынов указывает на спирально-круговой принцип обиходного потока богослужебных песнопений, цитируя текст «Ареопагитик» Дионисия:

нала, все пространственно-временное устройство мифа, нацеленное на гармонизацию всех уровней исторического и природного бытия), глобальное значение интонационного символа Вести, инвариантно утверждающего непрерываемую связь земли и неба (т. е. органику жизни русского соборного рода относительно Вести¹²), а также символическое торжество сакрального над профанным — все это сообщает выверенной глинкинской музыкальной структуре невероятную устойчивость. Окольцевав оперу мощными хоровыми сценами Интродукции и Финала, Глинка утверждает непрерываемость русского соборного Я = Мы, существующего только в сакральном пространстве Вести, — что и составляет незыблемую основу русской религиозной «оперы спасения».

Именно ее, соборную Весть, прежде всего надлежало «разрушить» Мусоргскому, тем уничтожив связь земли и неба и самое существование триединства «Бог-Царь-Отечество». По сравнению со структурной архитектоничностью Глинки форма Мусоргского очень динамична. Вторжение социума, а с ним многих рядов разрыва, разрушения целостности создает драматургию «открытого типа», характерную пространственно-временной незавершенностью («ни начала, ни конца»).

Главной Вестью «катастрофальной» оперной концепции оказывается ситуация царубийства (детей — наследников престола)¹³, многозначительно вынесенная за пределы художественной структуры и окольцовывающая оперу в качестве своеобразного «фактора объединения» (мифологического повтора трансцендентной ситуации «нераскаянного греха», и как следствие — неизбежного «наказания преступления»).

«Идеал должен воплотиться в духе времени, избранного художником <...>, художественное обличие духа времени требует *«ис-*

«Души же движение бывает кругообразным, когда она, отвращаясь от внешнего мира, уходит внутрь себя и, сосредоточивая воедино свои разумные силы, пребывает как бы в некотором постоянном круговращении, <...> собирается в себе самой, <...> чтобы направиться к все превышающему Прекрасному и благому, <...> безначальному и бесконечному» [17: 59].

¹² В работе автора [3: 39] показано, как тремя первыми нотами Интродукции осуществляется «договор земли и неба», сменяемый в такте 3 («золотом сечении») темой «Славься» в уменьшении (как заданной «цели» Пути) и далее — «бетховенским» утверждением этой идеи — «Да будет так!») — на «непререкаемой» большой терции четвертого такта.

¹³ Здесь неизбежно вспоминается «слезинка ребеночка» Достоевского..

тинного, а не видимого только горизонта» [18: 184]: убеждение Мусоргского коренится в пушкинских принципах исторического мышления. Если учесть, что титаническая работа Пушкина-историка опирается не только на «Историю» Карамзина, но и на летописные подлинники, а также тексты церковных служб по убиенному царевичу Димитрию, Владимирской иконе Богоматери, трем Святителям Московским и древние тексты памяти младенцев, «убиенных от царя Ирода»¹⁴, становится яснее, почему центром ее является Весть: «Нельзя молиться за царя-ирода!» И относительно этой весты — «только в одном отношении: в отношении к последствиям царевубийства» развивается все, — констатирует И. Киреевский, вскрывая телеологический смысл пушкинского детища¹⁵. «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет всем ходом событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает общий тон, один кровавый оттенок» [6: 279].

И именно эта истина вызывает к жизни оперный шедевр Мусоргского — музыкальную трагедию «преступления и наказания», которая (продолжаем цитировать Киреевского) «развивает последствия дела уже совершенного, и преступление Бориса является не как действие, но *как сила, как мысль*, которая обнаруживается мало-помалу, то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, <...> то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении несправедно царствовавшего дома» (курсив наш. — Н. Б.) [5: 279]. Так же действует в музыкальной трагедии Мусоргского — наследника Пушкина — древнерусский принцип «обратной перспективы».

Подобная телеологическая направленность сюжета предполагала принципиально новаторское музыкальное решение, что и осуществляет композитор Мусоргский, для начала умело и доскональ-

¹⁴ Н. С. Серёгина доказала не только лексическое и текстуальное, но и концептуальное их проявление в пушкинской трагедии [24: 34].

¹⁵ О «телеологической логике» «верхнего сюжета» «Бориса Годунова» говорит известный исследователь пушкинского творчества В. С. Непомнящий, поясняя: «телеологически — на основе высших целей» [19: 290]. О принципиальной телеологичности истории говорит также русский философ Б. П. Вышеславцев [8: 314]. О производности данного слова от греч. telos (цель), logos — учение (т. е. телеология — учение о целеполагании) см.: [25: 194–195].

но перерабатывая текст пушкинской драмы, сохраняя, укрупняя его в главных смысловых «узлах» и видоизменяя, интонационно-смыслово конкретизируя применительно к задачам оперного действия. «Не познакомиться, а побрататься с народом жажжется...» [18: 126] — свою горячую «нутрянную» страсть Мусоргский осуществляет во множестве музыкальных инноваций: доминировании песенно-речевых форм и декламации, которой пользуется виртуозно, создавая известный эффект живой речи, в способах создания многоцентральной драматургии и композиции «открытого типа», в реализации глинкинского мистериального принципа *двойного бытия*, согласно своей композиторской цели соотнося Весть Священной истории как «норму» и «антинорму» земной (профанной) истории. Так выглядит здесь главный принцип духовно-нравственной оппозиции *мир-антимир*, оказываясь основой масштабной кризисной *концепцией лицемерия*.

Для реализации этой важнейшей смысловой оппозиции Мусоргский изобретает универсальную систему *зеркал* — прямого (Мир) и кривого (Антимир), отражающую распад русской государственности *вследствие отпада от Вести = утраты Со-вести* — родовой, исторической *Памяти*, забвения *Памяти сердца*. Итоговая музыкальная версия (первая редакция 1872 г.) явила нечто совершенно новое и неожиданное не только для современников композитора, но и в какой-то степени для него самого. Сложившийся жанровый тип музыкальной драмы не был им назван «народной» — Мусоргский не знал, как ее назвать. И надписал: «Музыкальное представление в 4-х частях» (в клавире 1874 г. просто — «опера»).

«Народной драмой» опера привычно зовется в связи с «материальным» измерением «ведущего» социального конфликта «народ — царь». Не отрицая главенства этого «видимого» сквозного конфликта оперы, укажем на его скрытые «пружины», которые содержатся в религиозно-философской вертикали Вести — той самой «силы и мысли», которая *невидимо* (но *слышимо!*) управляет движением трагедии.

Все это самоочевидно в Прологе, который повествует о последствиях *уже свершенного преступления*. Первая его скорбно-сосредоточенная тема — интонационный комплекс Рода (типичный образец того, что В. В. Медушевский называет «ментальной, или умосозерцательной» интонацией [16: 32]) представляет символ *замкнутого круга* с символическим же окончанием-упором в тему «дубинки Пристава» (она же — горя, плача). Русский род, обреченный на стра-

дания и насилие, изначально *лишен пути* — по причине утраты способности «внимать» Вести¹⁶.

О повреждении, искажении Вести сообщают праздничные коронационные колокола, звонящие в тритон — символ смещения со-вестного вектора, который в опере связан с интервалом чистой кварты.

Выделим два символических интервальных центра оперы: *чистая кварта* — основа тем духовной сферы (Пимена, Юродивого, калик, Димитрия, хоров монахов), где национальная тетракордовая природа сохранена и *тритон* — символ антимирных отношений. Таковы они в массовой сцене Пролога, отображающей разброд, атомизацию, разобщение русского рода — «кривого зеркала» соборного монолита «Я = Мы» из Интродукции «Жизни за царя»¹⁷.

Дифференциация хоровой массы живописует не личности (= Личный дух), но отдельные «особи», личный Инстинкт (это Митюхи, бабы, мужики...). Исполненная равнодушия толпа, где все друг другу «Они», явилась в русскую историю (до которой ей нет никакого дела), дабы сотворить очередное преступление, пропев коронуемому ею преступнику лицемерную «Славу». Результаты не замедлят сказаться в монологе Бориса («Скорбит душа»), где крупным экзистенциальным планом высвечивается противоречие царской воли (исходная восходящая чистая кварта) и нисходящей малосекундовой интонации скорби; вокальная партия накладывается на неуклонное оркестровое движение «долу», сопровождаемое ударами похоронного колокола; в основе вокальной партии монолога — тритон (g-des). Трагедийное Предопределение исчерпано: у русского рода *нет пути* в истории: народ и царь — уже не «Дети-Отец», но «чужие», себе и друг другу «Они», взаимо- и внутреннеконфликтны, гибель их неизбежна.

Обладая таким Прологом, опера получает колоссальный импульс к развитию противоречия, разворачиваясь в огромную *концепцию*

¹⁶ Таково внутреннее наполнение «смысловых переливов» первого музыкального образа оперы, где очень выразительна «угрюмая, продуваемая ураганными ветрами смутного времени интонация “Бориса Годунова”» [16: 73].

¹⁷ Скажем о принципиально русском решении Глинки писать Интродукцию после классической оперной увертюры — с целью дать экспозицию главного «действующего лица» русской истории — русского соборного рода в его молитвенном предстоянии воле Творца.

лицемерия (= мифологического Оборотня), отражающую подмену системы православных ценностей «антиценностями» мира. Цепь самозванства русской истории осуществляется посредством профанирования Вести.

Отношение к Вести (Со-вести) действующих лиц проверяется характером звучания у них сквозного «лейтмотива-оборотня» (так называют тему Димитрия-Самозванца М. Сабинина и Г. Головинский [10: 369–371]). Исследователи склонны считать эту тему «объединяющей» все интонационное разнообразие оперы. И. Земцовский же полагает «зерном» всех народных образов (включая лейтмотив Самозванца, «иллюзорно находящегося на стороне народа») тему вступления¹⁸. Мы же указываем на вторую тему Пимена, в поле религиозно-философской трагедии «преступления и наказания» исполняющую функцию родовой Вести; именно она, вопросо-ответно сцепляющая два тетрахорда, оказывается несущей и строящей интонационную логику оперы — незримо, подспудно будучи «внутренним» остовам ее интонационного становления [1: 225].

«Внешней» проявленностью этого «внутреннего» комплекса, глубоко упрятанного в ткань оперы, оказываются и тема Димитрия, и тема вступления, и темы Бориса, и темы Варлаама, и темы народа... — всё, что «видимо» проявляет свое отношение к Истине, которая — неизменна; изменяемо лишь отношение к ней.

В связи со сказанным, жанровым определением оперы должна управлять метафизическая смысловая вертикаль Человек-Истина, которая признается главным конфликтом этой *исторической мистерии*; видимой частью его и является следствие нарушения Вести — конфликт «народ-царь» (тоже скорее «мыслимый», мистериальный, ибо открытого столкновения главных действующих исторических сил Мусоргский не дает. Его нет даже в хрестоматийной сцене «у Василия Блаженного», где голодный русский люд отчаянно требует: «Хлеба!»).

В том и состоят, на наш взгляд, сложность и глубина «революционных» открытий Мусоргского¹⁹, в том же и причина их неприятия современниками: нужно было уметь читать план «двойного бытия» музыкальной концепции, *возвращенный* Мусоргским на светскую сцену из религиозной традиции. И не только оценив сочетание, ка-

¹⁸ Цит. по: [10: 363].

¹⁹ «Возвращение к традиции — это всегда акт революционный», — пишет Г. Свиридов [22: 223].

залось бы, для композитора взаимоисключающих задач — монументальности замысла и избытка его характеристических решений, — оценить и многоплановую жанрово-смысловую «полифонию». Находясь в диалогическом поле символических отношений — прощупать типы музыкально-смысловых связей от «внешнего» к «внутреннему». В оправдание критиков Мусоргского скажем, что и нашему времени это пока нелегко... «К сожалению, у нас упрощенное, очень облегченное понимание истории», — горько сетует Г. Свиридов [22: 176].

Констатируем важнейший принцип архетипа русской Смуты, явленный в «Борисе» Пушкина-Мусоргского: *взаимозамещение профанного и сакрального, мифологический Оборотень* как символ подмены православных ценностей. Истоком оперной концепции лицемерия у Мусоргского стала фольклорная норма «Жизни за царя» Глинки (сказочная «ложь во спасение» в сцене Сусанина с поляками Ш д.). Тот же прием применяет Мусоргский в завязке драмы профанного пути бывшего монаха, хриstopродавца Григория Отрепьева (уличенный во вранье, он убегает в «Окно» корчмы на польско-литовской границе — символ начала «новой жизни» оборотня). Но главное — сочетание несочетаемого «по вертикали» — принцип, который будет иметь долгую жизнь во всех последующих воплощениях «антимирных» реалий — от сагир Римского-Корсакова до концепций тотального оборотничества Шостаковича²⁰.

Потрясающая диалектика вечного и временного, явленная Мусоргским, в корне меняет направленность оперного целого «на восприятие». Произведение не создает иллюзии реальности, но, активно вторгаясь в жизнь, втягивает зрителя в свой мир, перед которым воочию разворачивается «живая личностная история»²¹ творца Мусоргского, услышавшего неповторимый пульс биения русской исторической жизни. Музыкальное историческое действие деятельно. Статичность Вечного закона преодолевается исключительной динамикой времени профанного. «Незаконная сакрализация» преступных деяний царя и народа оборачивается величайшей национальной трагедией: на наших глазах судьба русской истории осуществляется как *история профанная*. В самоочевидном театре исторического Закона слышны громовые удары Вести, — и явлено, *что* на земле с ней делают люди.

²⁰ См. об этом в работах автора.

²¹ Таково одно из лосевских определений мифа.

Весть становится предметом купли-продажи, приобретает так называемую «потребительскую стоимость». Ее раздвоение на «профанную» («коронационные» тритоновые колокола Пролога) и сакральную, сокрытую в монастырской келье Пимена, дает сильнейший толчок развитию музыкального «тела» мифа, в «золотом сечении» оперы, на гребне Смуты, размыкая профанное пространство-время земли в сакральное время Вечного закона: «Нельзя молиться за царя-Ирода, Богородица не велит!». Акцентируем внимание на мистериальной вертикали исповедального слова Юродивого, являющего пророческое видение трагической судьбы русского рода (Богородица — небо, Ирод — средоточие греховной тьмы, между ними — сакральная фигура вестника Юродивого). Логика символического становления музыкального мифа наследует принцип глинкаевского развития ведущей темы-«пути» («Вести»), ретроспективно изливающейся с финальной «вершины-источника» в концептуально оформленный краткий тезис будущего развития (вышеописанный первый четырехтакт Интродукции) с тем, чтобы, преодолев внешне- и внутреннестихийное профанное, просиять утвержденной в Вечности хоровой «Славой» финала. Так выглядит мифологическое музыкальное целое *«Уже преображенного бытия»*.

Дерзнувший отобразить его «исторического оборотня» — миф *«Уже извращенного бытия»*, — Мусоргский «выращивает» тему праведной Вести подспудно, проведя ее от темы Пимена-воина к призыванию Личного духа на подвиг публичного оглашения истины («Юродивый, вставай, Богу помолися»: интонационная идентичность этой темы с темой Пимена очевидна). «Лейтмотив запрета» провидца на неправду — высшая точка развития линии Вести, которая, преодолевая профанное, «показное» «свое другое» Пролога, именно здесь, в драматургической кульминации оперы, звучит «для всех», обретая истинное свое назначение Со-вести народной.

Идея Рода, ведомого Вестью, у Глинки, как мы пытались показать, выступает одной из организующих музыкальное целое. Тема же Мусоргского — смерть русского рода как исторической личности — неизбежное следствие забвения Вести; то же ждет отца рода и его семью (похоронные колокола сцены смерти Бориса и «дьявольский шабаш» Кром).

Овеществление принципа двойного бытия, усложненного упомянутым принципом символического применения обратной перспективы, побуждает вновь обратиться к вопросу о древнерусском типе мышления наших гениев. Оба решения исторического сюжета

эпохи русской смуты — литературное и музыкальное — нетрадиционно для своей современности, но совершенно традиционно для летописно-житийной традиции — «видят» выше и дальше своего времени, будучи устремлены к «истинному горизонту» Священной истории Духа. Даже в ответе Пушкина своим цензорам слышна эта «надвременная» координата: «Все смуты похожи одна на другую... Поэтому надлежит обращать внимание лишь на дух, в каком задумано все сочинение...» (курсив наш. — *Н. Б.*) [20: 240].

Хочется продолжить словами М. Волошина: «Есть дух Истории — безликий и глухой, / Что действует помимо нашей воли...» [7: 154]. И ради выведывания его действия необходимо аналитическое отношение к факту, умение факты систематизировать и видеть тенденцию, прозревать закон.

Но — «наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических...» [18: 132], по Мусоргскому, и есть самоочевидный долг художнического служения.

«Память и история есть первое преодоление смерти и времени <...> история всегда архаична и телеологична, <...> смысл изучения истории состоит не в созерцании прошлого, а в предвидении будущего, т. е. в “делании” истории, отсюда эсхатологический момент “священной истории”», — утверждает Б. Вышеславцев [8: 314]. И отсюда — колоссальная ответственность творящего историю художника, который всегда пребывает в диалогическом поле Истины. Высокое чувство собственного духовного достоинства, столь характерное для творца, «не есть повышенная или преувеличенная самооценка, всегда голодающая по чужому признанию», но драгоценный дар — чувство служения, «творческого участия в деле мироустройства» [11: 150]. «Они чувствуют и прозревают великий смысл мирового вращения и своей собственной жизни» [11: 261]. «Действовал праведно», — убежденно заявляет Мусоргский, «сделал что-то праведное и бесповоротное» [18: 240].

«Вращается мир вокруг человека, — / Ужель один недвижим будет он?...»²². Размышления Пушкина о человеческой истории устремлены к центру мироздания — человеку и его нравственному выбору, его способности слышать Весть, со-ответствуя своему высокому предназначению. Оказавшись «на разломе времен», этот опыт Пушкина постоянно подтверждается общественно-исторической практи-

²² А. Пушкин, «Была пора...» (1826) [20: 398].

кой. Рубеж шестидесятых годов XIX в. — сложное, «межеумочное, переходное время», время разброда и колебания между несколькими путями, по которым может пойти народная жизнь, — характеризует этот период современник Мусоргского, замечательный русский историк К. Кавелин. И чтобы выбрать верную дорогу, необходимо «народное самосознание, единственный верный руководитель на этой ступени развития» [12: 171] (курсив наш. — Н. Б.). Воспитать его призвана история, которая теперь (во времена Мусоргского и Кавелина) «делается источником и зеркалом народного самосознания» [12: 171] (курсив наш. — Н. Б.).

К этому времени историческая наука оказалась в тупике, будучи под сильным влиянием «исключительно-фактического направления. Воззрение на историю потеряло историческую почву и стало совершенно отвлеченным, прикрывая себя фактами» [12: 52]. Между тем как русскую историю, по мнению Кавелина, нужно видеть как «развивающийся организм, живое целое, проникнутое *одним духом, одними началами*. Явления ее должны быть поняты как различные выражения этих начал, необходимо связанные между собою, необходимо вытекающие одно из другого» [12: 38] (курсив наш. — Н. Б.). А исторический факт, *внешняя* сторона событийного ряда должны быть нацелены на изучение *внутренних* особенностей **родового начала**, а именно — быта, нравов и обычаев русского народа, от глубокой древности формирующих **Дух нации**, а стало быть, и ее историю.

Именно эту задачу решает в русской культуре Мусоргский, и нет ему подобного художника, которому дано было войти в самую сердцевину того, что называется «народный дух». Вот уж где нет никакого сословного расхождения «верхов» и «низов», что замучило, и, замучив, приговорило русскую культуру к глобальным катаклизмам! «Народ хочется сделать. Ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный и без сусального» [18: 146].

«Развивающийся организм, живое целое» русской истории требует немедленного продолжения художественного воплощения, новой реализации уже найденных принципов. Почти без перерыва Мусоргский начинает писать «Хованщину». Увлеченность его новым замыслом безгранична: «Я жил в “Борисе” и с “Борисом” <...> Теперь закипит новая <...> работа, уже начинаю жить в ней — сколько богатых впечатлений, сколько новых земель к открытию, славно!» [18: 134]. «Хованщина» Мусоргского, утверждает Свиридов, — «це-

ликом вызревшая в нем самом мысль» [22: 71]. Мысль историсофская, требующая мистериального таинства. «Необъятное явление Мусоргского» [22: 476], последовательно продолжая традицию русского музыкально-исторического действия «по умолчанию» мистериально «оставлять за сценой» главное историческое событие (коронацию молодого Романова у Глинки, сцены цареубийства «Бориса»), оказывается непосредственно в поле действия вектора Истории, характерного логикой смены «старого» неумолимо наступающим «новым». Русский человек на Переходе, в эпицентре Смуты — вот тема «Хованщины». Мусоргский сам пишет либретто, трактуя петровскую «модернизацию» Руси как великую историческую катастрофу. Идея раздробления целостного организма Старой Руси достигает здесь максимального выражения. «Всё» противостоит «всеуму»; русский народ представлен в двух группах обреченного на уничтожение «старого». Инфантильная патриархальность стрельцов («Батя, Батя, выйди к нам!») — и твердая неприступность раскольников. Русская вера приносится в жертву русской истории, избравшей путь развития «на западный манер» (что оппонент царя Петра Крижанич назвал «чужебесием»).

Образ русской элиты: разные духовные и политические позиции трех князей, разные представления о путях России. Три «Отца Рода», из которых один (западник Голицын) — в принципе инороден собственному роду, либерально беспочвен, но «с полным основанием» притязает на «ведущий голос» истинного участника исторических событий. Раздираемая нехристианскими страстями, внутренне противоречива «прорицательница» Марфа. Сложный «узел» политических претензий: борьба за власть (Петр, Софья, Хованский). Крайняя неоднородность «старого». И при этом — живая красота и человечность русского мелоса. Другой полюс — механика петровского марша, выдающая историческую позицию Мусоргского, в главном противостоянии (Старая Русь — Запад) усмотревшего древнерусскую символическую «вертикаль»: Христос — Антихрист (что, как известно, в принципе совпадало с народными представлениями о воцаряющемся новом государственном порядке).

Архетип Смуты и есть мифологический Переход — неустойчивое, запутанное время «подмен» и извращений. Именно он характеризует историческое Настоящее. Именно его мы видим на сцене Истории. Многослойность, многопластовость звучащего музыкального целого, лишённого единого музыкально-сценического ориентира, содержит экзистенциальный вопрос — композитора Мусоргского — к буду-

щему. Внутри конфликтной системы — всё в движении: не укорененное традицией *ставшее*, но сплошное *становление*, порой с непредсказуемым исходом. На глазах становящаяся история, на глазах уходящее прошлое — в совершенно конкретных ликах и личностях, однако, не теряет связей с *идеями Первоначал*, которыми и выступают собственно законы истории. Непреложные: старое должно уйти. Но как это больно! И что несет Руси наступающее «новое»?

В Прологе «Бориса Годунова» — «зачине» музыкального мифа «преступления и наказания», — Христос и Антихрист преимущественно выступают по-достоевски, в душе человека («где Бог с Дьяволом борются»). Исследование онтологии греха в «Хованщине» еще циничнее: начало оперы — сцена доноса. Действующие лица — продажный писака и политический интриган — самый низ концепции, «грязная» историческая реальность. Там, в истории, никто не виноват; победитель — не личная воля, но логика истории. Таковы «новые времена»! Здесь приведем в высшей степени показательное эпистолярное суждение Мусоргского: «Черт бы их побрал, — этих биржевиков, *разгаданных сфинксов XIX века*. Вот на кого наткнулась Русь, мною, грешным, любимая! Господи!» [18: 189].

Наступление на русскую жизнь ненавистного Мусоргскому «человека-машины» побуждает его крайне заострить мистериальные полюса христианской традиции — непримиримое противостояние главных исторических сил Священной истории: Христа и Антихриста. Цельный организм Святой Руси отчаянно, на «последнем рубеже», сопротивляется «западному» насилию, идущему с петровскими нововведениями.

Мусоргский «моделирует» зрительское восприятие, будучи сам максимально «включен» в историческое действие. История *происходит в нем, проходит через него*. Мы слышим невероятной красоты песнопения уходящей Руси, видим огонь ее несдавшегося духа — свет ее нетленной веры и ее Рассвет... Самоочевидно свидетельствующий неизбежность ее Возрождения = восстановление ее незыблемых Первоначал.

Многослойность мифа Памяти композитора у Мусоргского, отразившего исконные исторические чаяния русского рода-народа, является уникальный образец самопознания, обретаемый только в честном диалоге с историей. Высшая мудрость Мусоргского — наследуя, развивать принципы созидаемой им русской музыкальной историософии: используя все доступные краски «старинны», не заикливаясь на «музыкально-археологической» картине истории, создавая

символические эквиваленты исторической жизни музыкального мифа (так поступил Глинка в отношении вышеозначенной символизации принципа центонной формы, которое одновременно являет очевидное торжество числовой структурной основы музыкального мифа Всеединства). «Народное искусство и старая церковная музыка — то, что лежит в фундаменте нашей культуры. Это понял Мусоргский, и тем стал велик», — заключает Г. Свиридов [22: 197].

Воспроизводя облик родного мелоса, композитор ограничивается «знаковой» стилистикой, «столкнув» несколько музыкально-драматургических пластов и планов — в качестве «старого» и «нового». Как и Глинка, Мусоргский воссоздает самый принцип древнерусского мышления, лишь обозначая его в еще узнаваемых современниками чертах. Стилизация древнерусского, воссоздавая необходимую степень исторической достоверности, однако, лишена качеств исторической реконструкции, будучи обращена к ранним формам русского многоголосия XVII — начала XVIII вв., русской протяжной песне и духовному стиху [21: 228–230]. Высказывая эту мысль, А. Орлова утверждает общность этого принципа для всей оперы, в частности, для музыки Марша петровцев, который выполняет «функцию “знака”» военной музыки конца XVII в. «Некоторое неблагозвучие, создаваемое за счет неполноты гармонии», неправильным *fes* в басу вместо правильного *f*, воспринимаемом как случайная фальшь (может быть, это специальный «художественный прием, служащий цели стилизации примитивного звучания неловкого военного оркестра петровской эпохи») [21: 233].

Как бы там ни было, эффект исторической мистерии моделируется «разноцентренностью» изображения («обратная перспектива» древнерусского искусства), открытыми, разомкнутыми формами («всамделишное», «на глазах», протекание истории), одновременным зрительским существованием в «прошлом и настоящем», способствующим непосредственной «включенности» в историческое действие, со-участным переживанием и проживанием его «здесь и сейчас» — т. е. открытием драгоценного сердечного центра исторической Памяти. Так осуществляется Новая жизнь музыкальной Традиции в авторском композиторском стиле — «Прошлое в настоящем». Следует только удивляться отсутствию в общественном сознании нашей современности уникального опыта Мусоргского: четко прописанных музыкальными звуками вечных законов исторического существования русского рода — его выживания, процветания и его падения...

Литература

1. *Бекетова Н. В.* «Из рода Рюриковичей»: Пушкин, Рахманинов, Мусоргский // С. Рахманинов: на переломе столетий. Харьков: ФОРМ Носань В. А., 2009. Вып. 6: Творчество как движущая сила культуры. Ч. 1. С. 199–244.
2. *Бекетова Н. В.* Концепция национального самосознания в русской музыке: к проблеме методологии // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 16–17 ноября 2006 г. Астрахань: ДПО АИПКП, 2006. Ч. I: Музыкальная семиотика: история и методология науки. Семиотические аспекты музыкального творчества. С. 196–205.
3. *Бекетова Н. В.* Метафизическая история музыки: методология самосознания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3 (36). С. 35–41.
4. *Бекетова Н. В.* Праздник русской музыки: «Жизнь за царя» М. И. Глинки как национальный миф // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 20–31.
5. *Бекетова Н. В.* «Хованщина» М. П. Мусоргского в свете традиции русской религиозной мистерии // Культурная жизнь юга России. 2021. № 1. С. 14–21.
6. *Винокур Г.* Комментарии к «Борису Годунову» Пушкина. М.: Лабиринт, 1999.
7. *Волошин М. А.* Избранное: Стихотворения. Воспоминания. Переписка. Минск: Мастацкая літаратура, 1993.
8. *Вышеславцев Б. П.* Этика преображенного эроса. М.: Политическая литература, 1994.
9. *Гоготшивили Л.* Мифология хаоса (о социально-исторической концепции Лосева) // Вопросы философии. 1993. № 9. С. 39–51.
10. *Головинский Г. Л., Сабина М. Д.* Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998.
11. *Ильин И. А.* Наши задачи: В 2 т. М.: МП «Рарог», 1992. Т. 2.
12. *Кавелин К. Д.* Наш умственный строй: Статьи по философии русской истории и культуры. М.: Правда, 1989.
13. *Кутузов Б. П.* Знаменный распев — поющее многоголосие: Сб. статей. М.: Андрей Рублев, 2009.
14. *Лобзакова Е. Э.* Духовная музыка Глинки: опыт осмысления // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 46–51.
15. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политическая литература, 1991. С. 21–186.

16. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.
17. *Мартынов В. И.* Культура, иконосфера и богослужebное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция ЗАО «Русский путь», 2000.
18. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1984.
19. *Непомнящий В. С.* Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М.: Советский писатель, 1987.
20. А. С. Пушкин об искусстве: В 2 т. М.: Искусство, 1990. Т. 1.
21. *Орлова А. Л.* Старина и новизна в «Хованщине» М. П. Мусоргского // Древнерусское песнопение: Пути во времени. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2005. Вып. 2: По материалам научной конференции «Бражниковские чтения — 2004». С. 224–237.
22. *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. (Библиотека мемуаров: Близкое и прошлое. Вып. 2).
23. *Серёгина Н. С.* Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр: Сб. науч. тр. / Отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева. СПб.: РИИИ, 1991. С. 110–125.
24. *Серёгина Н. С.* А. С. Пушкин и христианская гимнография. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1999.
25. *Философская энциклопедия: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1970. Т. 5.*

Бетховен — Мусоргского (часть 2)¹

О том, что гениальный Мусоргский занимался (правда, сравнительно недолго и без реальных последствий) переложением для фортепиано струнных квартетов Бетховена, я имел весьма смутное представление. Возможно, даже *что-то* слышал об этом, но, вероятно, не придавал тому никакого значения. Да и что могло состояться и соперничать по силе потрясающего воздействия и оглушительного во всех отношениях невероятного впечатления от музыки Мусоргского у юных музыкантов, какими мы тогда были??? Никак не востребованное, это знание, к тому же, не более чем случайное и поверхностное, увы, неизбежно должно было оказаться (и оказалось...) среди тут же уверенно забытого². То же произошло с моими соучениками, с которыми мы давно и почти незаметно стали *коллегами*, а также с *нашими учениками* и даже *учениками учеников*³.

¹ Первая часть статьи опубликована в предыдущем выпуске: *Климовицкий А. И.* Бетховен — Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Сб. статей и материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. СПб.; Великие Луки, 2015. Вып. 1. С. 20–32.

² Среди очень многого, чем поразила и постоянно поражает меня книга Ларисы Кириллиной о Бетховене, — краткое и очень выразительное и многомысленное упоминание о бетховенских «штудиях» на знаменитых собраниях «Могучей кучки» и о *переложениях* Балакиревым и Мусоргским квартетов Бетховена *как о само собой разумеющейся практике домашнего музицирования* [8: 420].

³ С которыми я много лет занимался (что, к счастью, продолжается и по сей день), ставшими для меня навсегда *драгоценными* и *своими* исследовательскими территориями, и темами (у каждого они *свои*), по-разному связанными с великими творцами истории и культуры (и у каждого они *тоже* свои) в самых разных историко-теоретических, историографических, культурологических, эстетических, текстологических, библиографических, и, разумеется, в педагогических аспектах — Доменико Скарлатти, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен, Фридерик Шопен, Роберт Шуман, Йоганнес Брамс, Михаил Глинка, Михаил Азанчевский, Петр Чайковский, Николай Римский-Корсаков, Александр Бородин, Анатолий Лядов, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Арнольд Шёнберг, Юрий Тюлин, Христофор Кушнарев, Сергей Слонимский, Юрий Фалик...

Роль *Модеста Мусоргского* в духовном, нравственном, культурном и профессиональном становлении нашего поколения *огромна* (что осозналось далеко не сразу). О Мусоргском — впервые и, к счастью, всерьез — отчетливо и внятно — я услышал (и, что особенно важно, — *расслышал*, хотя и, увы, неизбежно фрагментарно) в студенческие училищно-консерваторские (т. е. в 50-е — 60-е гг. прошлого столетия⁴) от наших учителей — *Николая Привано* и *Татьяны Бершадской* (на лекциях и практических занятиях по гармонии), *Екатерины Ручьевской* и *Михаила Михайлова* (в курсах истории русской музыки и анализа музыкальных произведений), *Михаила Друскина* (на лекциях по оперной драматургии, современной музыке и музыкальной историографии).

Первые годы моей работы на секторе музыки Российского института истории искусств (РИИИ) оказались отмечены выходявшей в свет книга за книгой многотомной Историей русского оперного театра *Абрама Гозенпуда* и превосходными работами о Мусоргском *Эмили Фрид*⁵. И конечно, незабываемы удивительные, содержательные и интонационно пронзительные *беседы* (никогда не регламентированные условностями, задачами и академическими нормами учебного процесса, а всегда захватывающе интересные и лично окрашенные «размышления вслух») о Мусоргском (обычно за роялем) *Юрия*

⁴ В музыкальной школе моим незабвенным учителем была *Вера Леонтьевна Михелис* — превосходный и всесторонне образованный музыкант. Встречу с ней и сегодня благодарно называю счастливым событием (и мгновением) моей жизни. Я занимался у нее до консерватории (класс фортепиано в музыкальной школе и в училище). Встретился же с Верой Леонтьевной и знал ее я еще до войны — у нее занималась моя старшая сестра. Вера Леонтьевна следила за тем, чтобы мы, ее ученики, учились слушать и играть *разную* музыку. Именно она поручила мне приготовить замечательную фортепианную пьесу Мусоргского «Слеза» — как будто совсем «не мусоргскую» (ошибочность и «детскость» этого представления понял позднее), но буквально захватившую меня (играл с удовольствием). У Веры Леонтьевны все мы играли фортепианные пьесы Глинки, Бородина, Чайковского, знаменитые Вальсы Грибоедова, пьесы в сборнике «Детская музыка» Прокофьева, Три фантастических танца для фортепиано Шостаковича, вместе с ней увлеченно и радостно занимались фортепианными (двух- и четырехручными) переложениями доступных нам, школьникам, фрагментов из опер Глинки, балетов и романсов Чайковского (и даже из «Онегина») — задолго до того как такие переложения стали нашей учебной дисциплиной. Эти замечательные Уроки и сегодня благодарно помню.

⁵ С внушительной мусоргскианой *Евгения Левашева* и *Надежды Тетериной* я познакомился значительно позже.

Тюлина. Он постоянно обращался к вечным проблемам мусоргсковедения, его суждения всегда были до растерянности парадоксальными и неожиданными. Среди них, конечно, неизбежная тема — *Николай Римский-Корсаков* как редактор сочинений Мусоргского. *Тюлин*, разумеется, безоговорочно и категорически был «за» подлинного Мусоргского — иного варианта для него не существовало. Но одновременно он постоянно напоминал о необходимости внимательного и глубоко уважительного изучения работы Римского-Корсакова как *творческой* и в этом отдавал ей должное. Помню захватывавшие нас — студентов, аспирантов и некоторых педагогов (*Н. Г. Привано, М. К. Михайлов, А. Г. Шнитке, Т. С. Бершадская, Е. А. Ручевская, С. М. Слонимский, Г. Г. Окунев, В. Н. Соколов...*)⁶ — его превосходные разборы оркестровых версий польского акта в «Борисе Годунове» и очень многих других фрагментов оперы. При этом Учитель замечательно играл на рояле, что придавало подобным встречам ранг особо значительного события (даже с налетом загадочности), к которому мы ощущали собственную причастность. Все это вспомнилось в связи с неожиданным — *до растерянности* — знакомством, причем на самом близком расстоянии, с переложениями отдельных частей струнных квартетов Бетховена для фортепиано Мусоргским (в две и в четыре руки, в последнем случае — для двух фортепиано). *До растерянности* — конечно, потому, что если рукописями Бетховена (особенно хранящимися в Петербурге, но и не только ими) я занимался и занимаюсь много лет, и они сохранились — не только физически, материально (что, разумеется, исключительно важно), но в сознании, в душе и в памяти — как легенда, как грандиозное событие в жизни музыкантов всех поколений, то о связи их с фортепианными переложениями бетховенских квартетов Мусоргским мы почему-то никогда не задумывались⁷.

Автографы этих переложений композитора ныне сосредоточены в двух архивных хранилищах Петербурга: Российской национальной библиотеке (далее — РНБ), Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее — СПбГК). Ими сегодня исчерпан перечень упоминаемых Мусоргским кварте-

⁶ Аудитория менялась, но *всегда* кто-то присутствовал — здесь названы почти постоянные слушатели.

⁷ И сегодня мои друзья, коллеги, студенты на вопрос о фортепианных переложениях Мусоргским квартетов Бетховена растерянно признаются, что ничего об этом не знают. Я тоже узнал об этом сравнительно недавно.

тов Бетховена (в его окружении, в переписке, в работах, связанных с их описанием и исследованием), выбранных композитором для собственной работы. Эти автографы *названы и откомментированы* (по-разному, в разном объеме — *в соответствии с конкретными задачами, назначением и представлениями каждого из авторов-мусоргсковедов*): 1) в разделе «Обработки и переложения музыки других авторов». Приложение в монографии Георгия Хубова «Мусоргский» [28]; 2) в статье Валентина Антипова «Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель. Список произведений Мусоргского (в хронологической последовательности)»⁸; 3) в книге Ларисы Миллер «Автографы М. П. Мусоргского в научно-исследовательском отделе рукописей библиотеки Петербургской Консерватории: каталог»⁹.

Продолжим знакомство с ними. Мусоргский, перекладывающий струнные квартеты Бетховена для фортепиано, — в этом, конечно же, было (и всегда есть и будет) нечто совершенно *неожиданное*. Однако мгновенно возникало и, к счастью, никогда уже не оставляет драгоценное ощущение, что встреча эта с Мусоргским — *ожидаемая*, что она не только *могла*, но *должна была непременно случиться*, что она, тщательно *подготовленная, состоялась* — *наконец*, что она *неизбежна*... что она *продолжается*, что она — *навсегда*, что *все будет так, как быть должно*... Мировой и собственный опыт открывал, что в творчестве великого художника, коль скоро он сам «изоморфен» художественному (в нашем случае — музыкальному) космосу, живет история искусства, его прошлое и будущее, т. е. *Традиция* — начало, поддерживающее незыблемое постоянство вида, тождественность его самому себе, но в то же время обеспечивающее непрерывную эволюцию, не знающую механических повторений ни в поколениях, ни в отдельных особях. И если благодаря структуре соответствующих психологических механизмов восприятия это обеспечивает *идеальному Слушателю* (как культурному феномену) возможность при встрече с великим произведением, изменяющим объем совокупной художественной памяти, «*вспомнить*» то, что ему неизвестно¹⁰ и отрезонировать на него, то художнику-творцу тот же

⁸ См.: [2: 138].

⁹ Описания рукописей переложения Мусоргским квартетов Бетховена в собрании СПбГК и РНБ, выполненные *Валентином Антиповым и Ларисой Миллер*, — полные и точные [2; 17].

¹⁰ Об этом см.: [13].

механизм обеспечивает возможность «вспомнить» (и «*помнить*») *то*, что в действительности, в миру, ему неизвестно, о чем он скорее всего даже не подозревает, но это «*что*» хранится в генетическом коде Традиции, а потому и способно обрести, пользуясь выражением Георга Вильгельма Фридриха Гегеля, статус *безусловной психической реальности*. В подобных случаях история и культура словно незначай *проговариваются* о своих потаенных и в миру никому неведомых планах. Смысл и значение таких «намеков» становятся очевидными лишь какое-то — часто очень значительное — время спустя, да и сами *проговоры* имеют неисчислимо *разные* формы, виды, типы, характер...¹¹ Один из самых захватывающих *проговоров* — знаменитое самонаблюдение-признание *Александра Пушкина*: «*Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна. Она замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее*»¹².

«Каждый художник, — комментирует эти слова и в целом психологическую ситуацию и атмосферу, *всегда* “сопровождающую” и окрашивающую творческий акт, пронизательный художественный критик и публицист Борис Рунин, — наверно, знает такие счастливые мгновения, когда он внезапно теряет власть над порождениями собственного вымысла, когда его образы сами начинают диктовать ему свою волю. Удивление Пушкина по поводу того, что его Татьяна вдруг вышла замуж, стало уже трюизмом <...> Однако какой же эвристический механизм, с одной стороны, породил такое авторское удивление, а с другой — сделал именно этот неожиданный выбор неизбежным для романа и обязательным для нас?» [22: 61]. Рунин приводит еще одно «удивленное свидетельство автора» «Анны Карениной» — Льва Толстого: «Глава о том, как Вр[онский] принял свою роль после свидания с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять ее, и совершенно для меня неожиданно, но несомненно Вр[онский] стал стреляться» [22: 65]. И вспомнив знаменитые слова Пьера Булеза — «в творческом процессе нечто непредсказуемое раскрывает и утверждает себя в качестве необходимого», Рунин добавляет: «Наибольшим достоинством этой <...> счастливо найденной формулы является то, что оба главных признака творчества — ори-

¹¹ См.: [10].

¹² Такой записи Пушкина не существует. Однако эти слова скорее всего действительно принадлежат поэту. Его изумление, воплощенное в них, передавал *Льву Толстому Степан Жихарев* (1788–1860), не раз принимавший у себя Пушкина в 1826 г.

гинальность и непреложность — ставятся здесь во взаимную зависимость, отчетливо выявляя тем самым логику творческого процесса, его ход и содержание [22: 55] <...> В каждом открытии есть всегда элементы непредвиденности. В этом смысле художник, как было кем-то сказано, творит не только получая то, что желает, но и желая то, что получает <...> Произведение рассказывает автору самое себя, лишь творясь, лишь развертываясь у него под рукой» [22: 66].

Или Густав Малер, заметивший, что композитор, создающий «*большое* произведение, в котором действительно отражается *целый* мир», — «всего лишь инструмент, на котором играет Вселенная»¹³. Вспомним другое пронзительное Слово Малера: «Я все больше и больше убеждаюсь: не ты сочиняешь — тебя сочиняют» [30: 161]. В самом деле, *почти неизбежным* видится этот опыт Малера с оркестровым переложением — невольно хочется добавить — *все тех же* квартетов Бетховена (ор. 95 *f-moll* и ор. 131 *cis-moll*), которыми — среди других прочих — занимался Мусоргский¹⁴. «Малеровский эпизод» в судьбе и истории переложений квартетов Бетховена — и неожиданный, и неизбежный. В этом он сродни переложениям Мусоргского, что и определило нашу попытку разгадать загадку, тайну, наконец, даже повод обращения Мусоргского к переложению квартетов Бетховена.

* * *

Неизвестно, сам ли Мусоргский задумал эту работу или кто-то из его музыкального окружения подсказал ее композитору. «Подска-

¹³ Малер Густав — Анне фон Мильденбург, 28 июня (?) 1896 г. [15: 270–271].

¹⁴ Помимо них, заметила Инна Барсова, наряду с квартетами Бетховена Малер сделал переложение для оркестра медленной части квартета Франца Шуберта в 1894 г. «Смерть и девушка», исполненную в Гамбурге. Квартет Бетховена ор. 95 *f-moll* был исполнен в Вене в 1899 г. Обе премьеры, бетховенская и шубертовская, были обречены на провал. «В 1984 г., — пишет Барсова, — были обнаружены печатный оригинал малеровского квартета Бетховена ор. 95 *f-moll* и партии к его оркестровому варианту. В оркестровой версии квартета участвовали 18 первых, 18 вторых скрипок, 12 альтов, 10 виолончелей и 10 контрабасов. <...> Если Малер практически не прибегает к изменениям нотного текста, то изменением тембра и динамики — введением сурдин — пользуется весьма эффективно. Дифференциация оркестровой звучности посредством выделения солирующих пультов при общем звучании *pianissimo* с сурдинами создает удивительный эффект, подобный флейтовому флаколету в верхнем голосе» [4: 203–204]. Исполнение всего квартета прошло в 1884 г. в Карнеги Холл.

зять» мог скорее всего Милий Балакирев. Возможно, это было одно из его заданий Мусоргскому как младшему кучкисту (при возрастной разнице в два года авторитет *старшего*, *Учителя* в это время был для него неколебим и незыблем). Во всяком случае, *первое* (среди сохранившихся эпистолярных — прямых или косвенных свидетельств — sic!¹⁵) упоминание квартета Бетховена в связи с работой над ним Мусоргского — в его письме к Балакиреву от 31 марта 1862 г.: «Из квартета Бетховена готовы *Allegro* (1-е) и *Scherzo* (1-е), намерен к будущему нашему сезону приготовить весь квартет»¹⁶. Речь идет о переложении для двух фортепиано квартета *B-dur* op. 130. Содержание и интонация этих строк несомненно свидетельствуют, что «квартет Бетховена» — тема, *внятная обоим* корреспондентам-собеседникам, состоящим в постоянной и плотной переписке и столь же постоянном и плотном личном общении — обычно за роялем. По некоторым деталям это явно *не первое* обращение их к обсуждаемой теме — участники переписки *ранее*, конечно, должны были хотя бы договориться об этой работе (иначе быть не могло!), и сегодня Мусоргский пишет Балакиреву о своих переложениях бетховенского квартета как о сюжете, *им обоим понятном*, отношение к которому в целом — скорее всего *общее*, то есть *заинтересованное*. Отсюда — появляющееся «Из квартета...» в двух-трехстрочном *сообщении-отчете* Мусоргского Балакиреву. Не странно ли, однако, что *ни одно из подобных — пусть тоже не более чем двух-трехстрочных — сообщений* на эту тему Балакирева к Мусоргскому неизвестно, не зафиксировано? Да и были ли они?

И подобные неожиданности на каждом шагу: «*Бетховен Балакирева*» где? — *неожиданно* предстает вопрос, осознающийся как значительный и даже масштабный фрагмент большой темы «*русский Бетховен*», в пространстве которой «*Бетховен Мусоргского*» обретает новое содержание, новые смыслы, наполнение и объем. В отношениях же *обоих «бетховенистов»* он обнаруживает новые сюжеты, что определяет необходимость направленного пересмотра материа-

¹⁵ Подобную оговорку приходится постоянно иметь в виду. В кругах Мусоргского, например, было известно, что композитор уничтожил свою переписку с Надеждой Опочининой после ее кончины. Сложные отношения Балакирева и Мусоргского, сменившие их почти привязанность друг к другу, не исключают возможность аналогичного решения-поступка (конечно, выборочно) Мусоргского с его перепиской с Балакиревым.

¹⁶ *М. П. Мусоргский — М. А. Балакиреву*, 31 марта 1862 г. [18: 30].

лов, связанных с заявленной темой: ведь если Балакирев *подсказал* Мусоргскому эту работу, тем более непонятно и загадочно, как и почему при этом он словом не обмолвился о том, что одновременно сам ею же занимался? И некоторые из переложений Балакирева и Мусоргского содержательно, технически и даже психологически пересекаются, что придает сюжету в целом известную таинственность и даже напряженность. Тональность некоторой интриги в этом, несомненно, ощутима. Сюжет «Бетховен — Балакирева» возник здесь неожиданно. Но миновать его невозможно.

Бетховенистика Балакирева

В РНБ хранятся следующие «бетховенские автографы» Балакирева и ноты произведений Бетховена, находившихся в библиотеке Балакирева:

Ф. 41. № 266. Beethoven Ludwig van. Quartet, op. 95. [Квартет Бетховена op. 95, f-moll], 1862 г., 30 л., для 2-х ф-п в 4 руки, переложение М. Балакирева. Автограф М. Балакирева. Его же пометы и исправления простым и цветным карандашами; пагинация рукописи: 1–58; типографские пометы. По типу и характеру помет можно предположить, что это издательская корректура. Кроме того, внизу первого же листа, в левой его части, надпись: «Propriété des editeurs pour tous pays» [«Собственность издателей во всех странах»]; в правой части: «St. Pétersbourg chez W. Bessel et Cie» [Санкт-Петербург, Бессель и С°]. Пометы и надписи дают основание предполагать, что рукопись готовилась к печати в издательстве В. Бесселя, где и была опубликована.

Ф. 41. № 267. Квартет Бетховена op. 95, 1 часть, f-moll, 1880-е гг. Партитура для оркестра. Инструментовка Балакирева. Отрывок (44 такта, партитура не окончена — 4 полных страницы текста, на середине 5-й запись обрывается). Запись чернилами; встречаются редкие, буквально в 2–3-х местах, пометы карандашом. Автограф Балакирева; на л. 1 сверху его надпись карандашом: «*прибавить 3-й кларнет в А*».

Получается, что в 1862 г. Балакирев и Мусоргский одновременно решили переложить для двух фортепиано один и тот же квартет Бетховена! Поразительно и даже загадочно, что Мусоргский о своей работе *не раз* информировал Балакирева, Балакирев же *ни разу* — во всяком случае в переписке — не коснулся этой темы. Что между ними могли возникнуть общие размышления, обсуждения, увлечения, более чем вероятно. Зафиксированное совпадение года этих

работ Балакирева и Мусоргского в период, когда они составляли колоритный и продуктивный тандем «учитель — ученик», вызывает к пристальному вниманию и размышлению.

ОР РНБ:

Ф. 41. оп. 1. № 268. В одном переплете — **3 сочинения Бетховена для оркестра и струнного квартета, 99 (2 л. чистых) [XIX в.]** Печатные экземпляры; на л. 45–47 многочисленные пометы Балакирева карандашом. Все — корректурные экземпляры. Квартет ор. 130 [первое издание] — л. 44–77 (л. 44 — титульный лист, нотный текст начинается с л. 45). Помет много, но в основном это разметка под оркестровку. Есть пометы, относящиеся и к нотному тексту. Работа с изданием была проведена до переплета, о чем говорит наличие обрезанного текста. Перед началом 5-й части квартета («Cavatina») — примечательная помета (л. 65): «Оркестр: флейты, кларнеты, фаготы, рога, [альты (в 2 партии)], виолончели (в 2 партии), басы и Скрипка Solo»¹⁷. В квадратных скобках — текст, пострадавший при обрезке. Содержание: 1. Wellington's Sieg (Победа Веллингтона), ор. 91. 2. 3-й квартет ор. 130, Grande Fugue (Большая fuga), ор. 133.

Ф. 41. № 1448. Сборник произведений для фортепиано разных авторов — **Piano solo 4. XIX в. 199 л.** Печатные экземпляры, пометы С. М. Ляпунова (?) и М. А. Балакирева. На нижней крышке переплета штамп: **Нотная библиотека М. А. Балакирева. Оглавление на л. 1 написано его рукой.** Под одной обложкой переплетены разные издания. В этом сборнике есть и сонаты Бетховена: (л. 19–158): ор. 31 № 2 (л. 27–38), ор. 53 (л. 39–57), ор. 57 (л. 58–77), ор. 81 (л. 78–85), ор. 90 (л. 86–96), ор. 106 (л. 97–145 об. — редакция Ганса Бюлова и авторский вариант); ор. 109 (л. 147–158). В большинстве сонат есть пометы, но в целом их мало (буквально в одном или нескольких местах). Сонаты ор. 81 и 90 — «чистые», без помет. Пометы в остальных сонатах в основном связаны с расстановкой аппликатуры. Но в сонате ор. 106 (в обоих вариантах) есть пометы не только «аппликатурные», но и уточняющие нотный текст. Во втором варианте сонаты (авторском) добавляются и исполнительские пометы.

Ф. 41. № 1495. Beethoven Ludwig van. Concerto. Triple concerto (C-dur), оп. 56 (Бетховен. Концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром Concerto. Triple concerto (C-dur), оп. 56). Пар-

¹⁷ Оркестровка «Каватины» издана К. Гутхейлем.

титура [Paris?] Imprimerie Chiarini, gravé par Pointel, s. a. Печатный экземпляр; в переплете со штампом: Нотн. библ. М. А. Балакирева; тит. л. и обложка с выходными данными отсутствуют. (Б. д.), (90 л.)

Ф. 41. № 1496. Beethoven Ludwig van. Coriolan, tragédie de Mr de Collin, <?????????> оркестра, op. 62. Ouverture de Coriolan, Bonn, «Кориолан». Партитура. В переплете со штампом: Нотн. библ. М. А. Балакирева; пометы Балакирева на стр. 3 и 59.

Ф. 41. № 1497. Beethoven Ludwig van. Сборник сонат Бетховена: под одной обложкой переплетены сонаты № 1–18, разные издания. Пометы Балакирева неожиданные, порой — в своей резкой и неадекватной (возможно, даже не аккуратной) критичности — эстетически и этически неряшливые.

Они выполнены простым карандашом и в целом, за единичным исключением, достаточно разборчивы. При описании их используется *курсив* и *полужирный* шрифт. Непрочитанные слова отмечены сокращенным «*нрзб*» (*неразборчиво*) и вопросительным знаком в скобках. Строчная или прописная буквы в начале помет воспроизводят балакиревское написание. Расположение помет на нотном листе всегда указывается. Часть (1, 2 и т. д.) всегда сокращено — Ч. «*все бесподобно*» (Соната op. 2, № 1, Ч. 1, *f-moll* — реприза, заключительная часть побочной партии — такты 140–142); «*ох, швах*» (Соната та же, Ч. 2, *As-dur* — Т. 3); «*Швах*» (Соната та же, Ч. 3, Т. 10); «*Чудесно*» (Соната op. 2 № 2, Ч. 1, *A-dur*) — на верхнем поле, над нотным текстом; «*Славный [нрзб], интересный*» (та же Соната, та же Ч. — разработка, такты 173–179); *интересный* — *то самое* «что-то», что не читается; «*Гениально*» (та же Соната, Ч. 2 — на верхнем поле, над нотным текстом; «*Славное All^o*» (Соната op. 7 № 4, Ч. 1, *Es-dur* — на верхнем поле, над нотным текстом; «*чудесно*» (та же соната, Ч. 1, разработка, Т. 173); «*Гениально*» (та же соната, Ч. 2) — на верхнем поле, над нотным текстом¹⁸; «*Неуместно*»

¹⁸ «Мой молодой друг Балакирев, — вспоминал в связи с этой балакиревской пометой в нотах сонаты Бетховена op. 7 *Es-dur* свои беседы с ним Александр Улыбышев, — сыгравши это удивительное *Largo*, сказал мне, что он не находит в нем бетховенской оригинальности и ему эта часть представляется написанною под влиянием Моцарта...». «Это *ларго*, — продолжал Улыбышев, — Вам не кажется оригинальным, потому что оно приближается к совершенству. Совершенство несовместимо с такими относительными качествами, как, например, оригинальность, которая определяется только сравнением и которое может уничтожить другое сравнение. Совершенство, как все абсолютное, дает единообразные впечатления; оно может быть срав-

(та же соната, та же Ч. Т. 40); «**Славная Синфония**» (Соната № 5, *c-moll*, ор. 10 № 1, 1-я Ч.) — на верхнем поле, над нотным текстом; «**Старо, однако слушается**» (Соната № 4, ор. 7, 3-я Ч. — на верхнем поле, над нотным текстом); «**Славно**» (там же, в конце среднего раздела *Minore*); «**Швах**» (Соната № 5, ор. 10, № 1. 2-я часть, *Es-dur* — на верхнем поле, над нотным текстом); «**Славно**» (Соната № 5, ор. 10 № 5, главная тема финала) — на верхнем поле, над нотным текстом); «**Ново**» (та же соната, финал, тема побочной партии в экспозиции); «**Квартетная**» (Соната № 7, *D-dur*, ор. 10, № 2, Главная тема 1-й Ч. — на верхнем поле, над нотным текстом); «**Гениально**» (Соната та же, 2-я Ч. — помета на верхнем поле, над нотным текстом); «**Прекрасно**» (Соната та же, 2-я Ч.) — помета на верхнем поле, над нотным текстом); «**Моя антипатия**» (Соната № 9, ор. 14, ор. 14, *E-dur*, Ч. 1. Помета — на верхнем поле, над нотным текстом); «**Хорошо**» (Соната та же, Ч. 2. Помета — на верхнем поле, над нотным текстом); «**Подлое Рондо**» (Соната та же, финал, помета — на верхнем поле, над нотным текстом); «**Самая дилетантская Со-**

ниваемо только с самим собой и не кажется оригинальным, потому что оно таково в высшей степени. Так же, как и Вы, я нахожу, что это *ларго* Бетховена очень похоже на Моцарта не потому, что я узнаю в нем манеру Моцарта, — индивидуальная манера несовместима с совершенством; но потому, что Моцарт достигал совершенства чаще, чем какой-либо другой мастер, и этот трансцендентный или абсолютный характер музыки, так сказать, с именем, которое он напоминает всякому» (*франц.*) (цит. по: [3: 35]). Аргументация Улыбышева, при всей ее уязвимости, в целом интересна, понятна и показательна.

Улыбышев Александр Дмитриевич (1794–1858) — публицист, музыкальный критик, драматург, общественный деятель. Родился в семье русского дипломата (посла в Саксонии), детские годы провел в Германии, где получил разностороннее образование, изучив немецкий и французский языки; учился игре на скрипке, занимался теорией музыки. В России сотрудничал с петербургскими газетами, публикуя в них музыкально- и литературно-критические статьи. Его статья о «Вольном стрелке» Вебера — первый в России образец всестороннего эстетико-критического разбора оперной партитуры. Книга Улыбышева «Новая биография Моцарта» (1843) — *первое в мировом музыкознании* крупное и серьезное исследование о Моцарте (вышла на французском языке). Другая его книга — «Бетховен, его критики и толкователи» (1857, *фр.*) вызвала широкую и длительную полемику. По инициативе Улыбышева в Нижнем Новгороде *впервые* был создан любительский симфонический оркестр, часто выступавший под его управлением. В репертуаре — симфонии Моцарта, Бетховена, оперные постановки. Он поддержал молодого Балакирева, сумел понять значение Глинки в истории музыки. (Использованы материалы статей: [25; 27].)

ната со вкусом и экспрессией. Чав! Чав!» (Соната № 10, ор. 14, № 2, помета — на верхнем поле, над нотным текстом)¹⁹.

Ф. 502. № 137:

Фрагмент квартета ор. 131, cis-moll — 12 стр. с записями (формат А 3).

Фрагмент квартета ор. 135, F-dur — 3 стр. с записями.

Фрагмент квартета ор. 59 — 3 стр. с записями.

Фрагмент квартета C-dur — 7 стр. нотного текста + титульный лист.

Ф. 502. Ор. 139:

Формат А 3. (12 стр. с записями) — Фрагмент квартета ор. 135 — 3 стр. нотного текста + титульный лист.

Кроме того, в ОР СПбГК имеется переложение Балакиревым квартетов Бетховена ор. 131 и 132 для большого оркестра (включая 3 тромбона и трубу). Помечено: «Дар М. П. Азанчевского» (Шифр — 4370).

* * *

Среди рукописей Мусоргского, запечатлевших его работу над переложением струнных квартетов Бетховена для фортепиано (варианты — для одного или двух), нет ни одного полного цикла. Явные предпочтения в выборе тех или иных бетховенских квартетов или их частей неочевидны. Появление этих переложений с конкретными *творческими* (композиторскими, техническими) интересами и задачами Мусоргского *впрямую* скорее всего не связано. Однако в выборе тех или иных бетховенских квартетов для переложений несомненный интерес Мусоргского очевиден. «Из двух возможных эстетических парадигм квартетного жанра (дружеская беседа или “искусство для посвященных”) Бетховен с самого начала выбирает вторую и далее следует ей практически неукоснительно, — пишет Л. Кириллина. — В Шести квартетах ор. 18 определенный баланс между светскостью и учтивостью еще соблюдается. Но далее струнный квартет превращается у Бетховена в поле для самых изощренных экспериментов с формой, содержанием и звуковой материей. Хотя природная пе-

¹⁹ Страницы с пометами Балакирева в качестве иллюстраций воспроизведены в: [14]. За творческую помощь и поддержку в разработке ряда важных моментов исследования автор глубоко признателен научному сотруднику ОР РНБ *Елене Андреевне Михайловой*.

вучесть струнных инструментов побуждает композитора создавать музыку, источающую чистую человечность, художественная ткань этой музыки оказывается результатом тончайшего расчета, а ее постижение требует от исполнителей и слушателей немалых интеллектуальных усилий» [8: 52]. Естественно обратить внимание на то, что Мусоргский, похоже намеренно (во всяком случае, не случайно), «миновал» Шесть первых квартетов Бетховена и сразу обратился к его «русским» и «поздним» квартетам.

Скорее всего фортепианные переложения квартетов Бетховена во многом связаны с *дружескими интересами, привязанностями* Мусоргского, с контактами глубоко *личными*. В связи с этим в первую очередь назовем *Надежду Петровну Опочинину* (1821–1874), с которой его объединяло чувство высокой и утаенной от посторонних глаз преданной любви²⁰. Ей композитор посвятил немало выдающихся произведений. «*Для Опочининских суббот*» (так называли знаменитые музыкальные собрания в доме Опочининых, где впервые звучали многие только что написанные произведения кучкистов) — выведено рукой Мусоргского наискось на верхнем поле слева на странице 1 переложения квартета Бетховена ор. 131. «*Переложение посвящается Надежде Петровне Опочининой*» — эта надпись сохранилась на переложении Мусоргским III части квартета Бетховена ор. 135²¹.

²⁰ Об этом см.: [28: 100–101].

²¹ «Н. П. Опочинина жила в Инженерном замке <...>, где обычно собирался “опочининский кружок”, привлекавший литераторов и музыкантов, и где Мусоргский всегда был желанным гостем. Общение с Надеждой Петровной, обаятельной, изысканно образованной женщиной, тонко разбиравшейся в искусстве, доставляло ему истинную радость. <...> Он доверялся ей беспредельно, посвящал в свои замыслы и планы и очень дорожил открытой правдивостью ее взыскательных, порой суровых суждений. Сердечная дружба со времени переросла в чувство глубокой, преданной любви. <...> Никому не ведомо было, как складывались их взаимоотношения — Мусоргский никогда не говорил об этом даже самым близким друзьям, с которыми был откровенен. По причине понятной: человек редкой нравственной чистоты, он оберегал Опочинину от наветов молвы и таил свое чувство под крылом дружбы. Вполне вероятно, что Мусоргский переписывался с Опочининой. Быть может, когда-нибудь счастливая находка обнаружит эту драгоценную переписку. Пока же она существует лишь в сфере догадок или утрат. <...> Чувство, владевшее Мусоргским, высказывалось в его музыке, порою робко и наивно, порой тревожно и бурно» [28: 100].

Летом 1871 г. Балакирев пишет Римскому-Корсакову примечательное письмо:

Живя на даче, я все рассматриваю *F-moll'*ный квартет Бетховена, и у меня явились разные соображения (которыми я доволен) касательно его оркестровки. Мне хотелось бы исполнить его оркестром в одном из моих концертов, и так как Вы хотели его оркестровать, то и прошу Вас присесть за работу, чтобы оркестровка была вовремя готова. Касательно же своих соображений — назначу Вам денек, чтобы повидаться с Вами и сообщить их Вам. Буде же Вам почему-либо нельзя будет присесть за работу, то сообщите, чтобы, не теряя времени, я мог бы сам приняться за дело —

Весь Ваш
М. Балакирев
23 июля 1871 г.²²

В редакционном комментарии к этому письму читаем:

Сохранились наброски партитуры первой части одиннадцатого квартета (*f-moll*), ор. 95, Бетховена, писанные рукой Балакирева, однако намерение оркестровать его целиком не было выполнено ни им, ни Римским-Корсаковым. Балакирев неоднократно оставался на мысли оркестровать тот или иной квартет Бетховена, как показывают отрывки сохранившихся партитур: Скерцо из квартета *F-dur* (ор. 59 № 1) и первой части из квартета (ор. 130).

Что же касается квартета *f-moll* ор. 95, то еще в 1862 г. он был переложен Балакиревым для двух фортепиано в четыре руки и издан в 1875 г. фирмой В. Бесселя в Петербурге. Первое исполнение этого переложения состоялось 22 апреля 1864 г. в собственном концерте Балакирева (Балакирев и Ф. Канилле²³)²⁴.

²² Балакирев М. А. — Римскому-Корсакову Н. А. 23 июля 1877 г. [21: 98–99].

²³ Канилле Федор Андреевич (1836–1900) — пианист, учитель Н. Римского-Корсакова. «Канилле открыл мне глаза на многое, — много лет спустя вспоминал Н. Римской-Корсаков. — С каким восхищением я от него услышал, что “Руслан” действительно лучшая опера в мире, что Глинка — величайший гений. Я до сих пор это предчувствовал, а теперь услышал от настоящего музыканта. Он познакомил меня с “Холмским”, “Ночью в Мадриде”, некоторыми фугами Баха, квартетом *Es-dur* Бетховена, сочинениями Шумана и со многим другим. <...> Узнав о моей страсти к музыке, он навел меня на мысль заняться сочинением...» [20: 28].

²⁴ Балакирев М. А. — Римскому-Корсакову Н. А. 23 июля 1877 г. [21: 99].

Письмо это неизбежно вызывает ряд вопросов: *почему* Балакирев, *знавший* о бетховенских переложениях Мусоргского, с этим предложением к нему не обратился? Знал ли Мусоргский о переложениях Балакирева? Знал ли он о предложении Балакирева Римскому-Корсакову сделать оркестровое переложение бетховенского квартета *f-moll* ор. 95? Наконец, почему Балакирев, сам выполнивший ряд переложений, два из них издавший, в последнем случае обращается к Римскому-Корсакову? Возможно, отчетливо представляя несостоятельность этой «затеи», Балакирев заключает свое письмо неожиданным кадансом: «Буде же Вам почему-либо нельзя будет присесть за работу, то сообщите, чтобы, не теряя времени, я мог бы сам приняться за дело» [21: 98–99]. Это значит, что Балакирев вполне готов сам выполнить оркестровку, но тогда совершенно непонятно, зачем вообще ему понадобилось обращаться с таким предложением к Римскому-Корсакову. Нет ли в этом обращении какого-то двойного смысла?

Впечатляюще разносторонние интересы, типы и формы культурного поведения Балакирева именно в эти годы — композитора, пианиста, дирижера, педагога-воспитателя, главы кружка «Могучая кучка» и руководителя Бесплатной музыкальной школы, а равно и его отношение к музыке Бетховена — известны²⁵. Привлек ли Балакирев к ним Мусоргского? Возможно, и даже скорее всего это так. Действительно, только с Балакиревым делился Мусоргский в письмах (пусть в нескольких словах) ходом своей работы — о ней никогда не упоминал ни один из кучкистов. И судя по некоторым подробностям, упоминаемым в их переписке, корреспонденты-собеседники детально в курсе дела. Заметим: Мусоргского *ни разу* не посетила мысль издать свои переложения или содействовать их публичному исполнению: он остро ощущал их предназначение — *для домашнего музицирования в узкой дружеской среде*.

«...Много лет подряд» близко общалась с Балакиревым Саломея Лалаева, относившаяся к нему «с большой любовью <...> и завоевавшая его расположение», имевшая возможность слушать его за роялем, в концертах, «наблюдать его взаимоотношения с людьми»²⁶.

²⁵ В программе пяти абонементных концертов Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева в сезоне 1869/70 г. произведения Бетховена (Пятая симфония, увертюра «Кориолан», Девятая симфония) звучали в трех. (См.: [20: 360–362]).

²⁶ *Лалаева Саломея Николаевна* (1838–1922) — автор воспоминаний [12], жена генерала и военного педагога Матвея Степановича Лалаева.

Она сохранила примечательные черты исполнительского облика и суждений Балакирева: «Говоря о Бетховене, он высказывал: “Бетховен был явление неповторяющееся: вспомните его квартеты; в них есть зачатки и зародыши всей послебетховенской музыки — Шумана, Листа, Шопена, Берлиоза и даже Глинки. И все это было создано в 20-х годах, когда ничего подобного не было и его не могли понять, а ведь это теперь современная и гениальная музыка”. И Милий Алексеевич стал нам показывать, какое сходство между Бетховеном и названными композиторами в таком-то и таком-то такте» [12: 271].

Сходство, конечно, малоудачное определение того, *что* и *как* (и это хорошо известно) *показывал* Балакирев, но истинное значение того, что имела в виду его слушательница и поклонница, конечно очевидно.

*Аполлону Гуссаковскому*²⁷, к которому Мусоргский относился с заметной и даже трогательной расположенностью, он посвятил Скерцо (*Scherzo*) *B-dur* для оркестра: *С.-Петербург, 1858 года, ноября 19-го* — выведено рукой Мусоргского. (Инструментовано под руководством М. Балакирева.) В следующем, 1859 г., Мусоргский посвятил ему же свое переложение II части бетховенского квартета ор. 59, № 3 для фортепиано в две руки («*Переложение посвящается А. С. Гуссаковскому*»)²⁸, что, возможно, открывает неслучайность, скорее даже неизбежность их контакта и позволяет понять его основания. Уже только поэтому необходимо внимательно присмотреться к Гуссаковскому (1841–1875) — одаренному композитору и человеку трагической судьбы, прожившему тридцать четыре года. «Погибший талант» — так пронзительно горько назвал свою статью о Гуссаковском А. Гозенпуд [5: 76]. Его слова согласуются с представлением о Гуссаковском проникательного Н. Римского-Корсакова: «Это был сильный композиторский талант, любимец Балакирева, но, по рассказам его и [Ц.] Кюи, странная, сумасбродная и болезненная натура. Сочинения его — фортепианные вещи — были большей частью не окончены: множество скерцо без трио, сонатное *Allegro Es-dur*, инструментованное Балакиревым. Все это была прекрасная музыка бетховенско-шумановского стиля. Балакирев руководил его сочинением, но ничего законченного не вы-

²⁷ Сегодня бытует два варианта написания этой фамилии: Гуссаковский (два *с*) и Гусаковский (одно *с*). Мы пользуемся первым — *так* подписывался Гуссаковский, *так* адресовали ему письма друзья.

²⁸ См.: [2: 138].

ходило. Гуссаковский перебрасывался от одного опуса к другому, и талантливые наброски иногда оставались даже не записанными, а лишь помнились Балакиревым наизусть» [20: 32]. Порой тот же Балакирев убежденно объединял в своем представлении Гуссаковского и Мусоргского. «Так как я не теоретик, — писал он позднее, — я не мог научить Мусоргского гармонии (как, например, учит теперь Н. А. Римский-Корсаков), в чем именно было его и Гуссаковского несчастье, то я объяснял ему форму сочинений. Для этого мы переиграли с ним в четыре руки все симфонии Бетховена и многое другое из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других; я объяснял ему технический склад исполняемых нами сочинений и его самого занимал разбором формы» [28: 57].

Гуссаковский — химик-почвовед, окончил факультет естественных наук Петербургского университета. В 1863–1867 гг. — он жил за границей, где изучал химию и сельское хозяйство. Но еще в 1857 г. он, в бытность гимназистом, познакомился с Балакиревым, принес ему свои первые сочинения и вошел в знаменитый кружок «Могучая кучка». На собраниях кружка выступал как пианист и композитор. О том, что на Гуссаковского «все возлагали большие надежды», позднее вспоминал Н. Римский-Корсаков [20: 25]. «Это был сильный композиторский талант» [20: 32], который высоко ценили Балакирев и Мусоргский. На предложение Балакирева встретиться с Гуссаковским (очевидно, имелась в виду встреча дома у Мусоргского), последний импульсивно и даже экспрессивно ответил (интонационно — скорее воскликнул): «...*Ради бога, везите, я буду очень рад сблизиться с ним, тем более что те из его творений, которые я слышал от Вас, мне совсем по сердцу. Привезите непременно...*»²⁹. Такое слово Мусоргского дорогого стоит! «По-видимому, — читаем в статье Гозенпуда, — наиболее близко Гуссаковский сошелся с Мусоргским: об этом свидетельствуют частые и дружеские упоминания его имени в письмах Модеста Петровича. <...> Оркестровое скерцо Кюи — одно из ранних неопубликованных произведений композитора — объединяет имена Гуссаковского, Балакирева и Мусоргского. Оно посвящено “Аполлону, Милию и Модесту”» [5: 76].

Мусоргский (сегодня, да и в его время, с трудно объяснимым профессиональным вниманием и почти загадочной заинтересованностью) прислушивался к впечатлению и суждениям Гуссаковского

²⁹ Мусоргский М. П. — Балакиреву М. А., 6 января 1858 г. [18: 8].

о своих сочинениях — настолько, что передает в письме к Балакиреву его слова о «Kinder-Scherzo» («сильно понравившееся Гуссаковскому»³⁰, которым очень доволен). В том же письме он возвращается к этой теме: «Гуссаковский производит очень хорошие вещи, он мне кое-что играл, теперь инструментует свое симфоническое “аллегро”»³¹.

Гуссаковский — один из заметных сюжетов переписки Мусоргского 60-х гг. В связи с простудой и морозами Мусоргский сетует в письме к Балакиреву, что не услышит «ваших вещей и Гуссаковского»³² — мороз страшный до 35 гр[адусов] доходит, я простудился и в путь пуститься не рискую <...> Я занят серьезным и хорошим делом — пишу *Andante* и *Scherzo* к *D-dur* симфонии³³, нанял рояль у Ланга³⁴ и буду музицировать. *Andante* будет *fis-moll*, *Scherzo H-dur* уже пишется. <...> Поцелуйте Гуссакевича³⁵ <...> и напишите, как пройдут *антракты* и *Allegro* Гуссак[овского]»³⁶. Примечательны

³⁰ Мусоргский М. П. — Балакиреву М. А., 26 сентября 1858 г. [18: 50].

³¹ Там же.

³² Имеется в виду концерт 15 января 1861 г., когда впервые исполнялись антракты к «Королю Лиру» Балакирева и *Allegro* Гуссаковского в университетском концерте.

³³ Симфония *D-dur* сочинялась Мусоргским в виде фортепианных набросков в 1861–1862 гг.

³⁴ Тема нового фортепиано в эти дни почти подряд возникает в письмах Мусоргского. «Не знаю, как благодарить Вас за выбор инструмента, — пишет он Балакиреву, — я заранее убежден в том, что он хорош. Как только соберусь, так с божиею помощью и возьму его от Беккера» [основателя и владельца фортепианной фабрики] (Мусоргский М. П. — Балакиреву М. А., 15 декабря 1867 г. [18: 50]). День спустя: «Сегодня, слава богу, решилась участь так давно желанного рояля [Sic!]. Завтра досточтеннейший Беккер переселит его к нам. Я Вам должен быть тысячу раз благодарен за прекраснейший выбор. *La machine est parfaitement solide* <[Машина совершенно прочная]>. Я сегодня так хватил по этой машине, что у меня в кончиках пальцев началась какая-то жгучая, острая боль, точно мурашки заходили, а машина ничего, хоть бы одна струна зазвенела. Тон прекрасный, басы очень хороши, я совсем доволен инструментом. К четвергу припас 2-ю симфонию Бетховена, и ей-то предстоит обновить инструмент...» (Мусоргский М. П. — Балакиреву М. А., 17 декабря 1857 г. [18: 7]).

³⁵ Мусоргский часто шуточно (порой едко и даже зло) переделывал имена и фамилии тех, с кем переписывался или кого упоминал. *Гуссакевич*, *Гуссакович*, *Гуссеке* — так ласково-шуточно называет он Гуссаковского. *Аполонтий* — так иногда называл его Балакирев. Все подобные шутки-подразнивания легко угадываются, поэтому далее не комментируются.

³⁶ М. П. Мусоргский — М. А. Балакиреву, 13 января 1861 г. [18: 23].

строки письма Мусоргского Балакиреву, пронизанные едва ли не отцовской нежностью и тревогой о младшем и явно особо любимом и дорогом товарище: «Я думаю, Апполон [Гуссаковский] оперился немножко после исполнения его произведения — это понятно, впрочем, п[отому] ч[то] есть необходимейшее условие для дальнейших занятий. Поцелуйте его — *Гуссеке* — от меня, как я его целую <...> — я ужасно его люблю»³⁷.

Среди сочинений Гуссаковского — симфония «*Allegro*» «Да будет свет» (*Es-dur*, 1-я ч. из незаконченной симфонии, исполненной под управлением А. Рубинштейна в 1860 г. в концерте РМО), «Симфоническая соната» для оркестра, отрывки из музыки к «Фаусту», струнный квартет с весьма экстравагантным названием «Дурацкое, или Комическое скерцо», вокально-инструментальная пьеса «Боярин Орша» (по поэме М. Лермонтова).

Кучкисты и фортепианные переложения бетховенских струнных квартетов

Для того чтобы содержание, представленное этим подзаголовком, стало нормой художественного и, в определенном плане, бытового поведения, соответствующие практики — *домашнее музицирование, домашнее обучение*, обеспеченные адекватным репертуаром и, что особенно важно, соответственными исполнительскими навыками — должны были стать *нормой*. Могли ли эти практики, в общем-то во всех отношениях весьма нехитрые, впоследствии способствовать, когда тому пробьет час, формированию у Мусоргского «готовности» переключивать квартеты Бетховена для *домашнего музицирования*? На наш взгляд, при всей курьезности подобной формулировки — несомненно. Тем более важно и, конечно, интересно проследить, как эти практики формировались, как трансформировались, чему способствовали. Рассмотрим этот процесс на ближайшем музыкальном окружении Мусоргского.

По воспоминаниям Римского-Корсакова, его раннее музицирование было связано с домашним окружением будущего композитора — ни на что большее не рассчитывающего. Автору знаменитого жизнеописания «Летопись моей музыкальной жизни» помнятся «какие-то переложения Бейера»³⁸ из итальянских опер, какая-то пьеса

³⁷ М. П. Мусоргский — М. А. Балакиреву, 16–17 января 1861 г. [18: 55].

³⁸ Бейер Фердинанд (1803–1863) — пианист, педагог, автор многочисленных аранжировок и попури для фортепиано.

на мотив из балета Бургмюллера³⁹ (сколь примечателен каскад этих «какие-то», «какая-то»), тем более, что дальше поминается «сонатина Бетховена в 4 руки (*D-dur*), которая мне нравилась. <...> Из пьес того времени помню: увертюру “Отелло” в 2 руки, <...> скерцо *A-dur* из сонаты Бетховена *A-dur* ор. 2, попури из “Гугенотов” в 2 руки, фантазию на мотивы из “Риголетто” (чья не помню, но легкая), фантазию на мотивы из “*Zar und Zimmerman*”⁴⁰, увертюру “*Весталки*”⁴¹ в 4 руки <... > Лет 11-ти или 12-ти мне случалось играть в 4 руки и в 8 рук у наших знакомых <... > Мы игравали увертюру <“Отелло”⁴² в 8 рук» [20: 14].

«Балакирев — великий композитор и величайший из педагогов по композиции, которые существовали во все времена в истории музыки», — так говорит о нем выдающийся современный композитор и педагог *Сергей Михайлович Слонимский*. — «Достаточно вспомнить таких его учеников, как *Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков*, не говоря об огромном влиянии, оказанном Балакиревым на Чайковского, Лядова, Глазунова. Равных педагогических результатов не достиг ни один композитор, за исключением, быть может, [Арнольда] Шёнберга» [24: 10].

«Музицирующий Балакирев» — выдающееся явление и событие отечественной музыкальной и художественной культуры, которому многим обязаны русские композиторы-кучкисты — от Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина до Гуссаковского. Блестящая музыкальная аналитика Балакирева-педагога за роялем интенсивно воздействовала на его учеников, почти ровесников. И готовность Мусоргского к фортепианному переложению бетховенских струнных квартетов — несомненная дань «*русскому портрету Бетховена*», создававшемуся — звучащему, комментируемому и темпераментно разъясняемому — на уроках Балакирева, азартно обсуждаемому в его переписке с будущими великими русскими композиторами⁴³. Занимавшийся Бетховеном как исполнитель и как аналитик (Sic!), Балакирев с карандашом в руках отмечал в партитурах его симфоний и фортепианных сонат примечательные и особо интересные му-

³⁹ Бургмюллер Фридрих (1806–1874) — немецкий пианист и композитор.

⁴⁰ «Царь и плотник», комическая опера Г. А. Лорцинга (1801–1851), немецкого композитора, актера, певца, автора более 20 опер.

⁴¹ «Весталка» (*La Vestale*) — лирическая трагедия Г. Спонтини (1774–1851).

⁴² «Отелло» («*Otello*») — опера Дж. Россини (1792–1868).

⁴³ Об этом см.: [9].

зыкальные события, вызывавшие его восхищение, порой же резкое негодование (см. его пометы в фортепианных сонатах выше). Еще раз подчеркнем, что Балакирев *сам* занимался переложениями сочинений Бетховена.

Александр Бородин сопроводил в рукописи партитуры главную тему первой части своего I-го квартета следующей надписью (по-немецки): «*Angeregt durch ein Thema von Beethoven*» («Вдохновлено темой Бетховена»), имея в виду побочную тему финала Квартета Бетховена ор. 130 — «хотя основания для такой надписи были не столь уж велики» — справедливо комментирует эту помету Бородина Г. Головинский в исследовании о камерных ансамблях композитора, и есть все основания с ним согласиться⁴⁴. Однако «не столь уж велики» — отнюдь не означает их отсутствие. Превосходный пример много более рельефно воплощенной классицистской ориентации в инструментальной музыке Бородина — *Квартет D-dur* для флейты, гобоя (или скрипки), альты и виолончели — приводит А. Сохор: «I и IV части Квартета представляют собой переложение двухчастной фортепианной сонаты Гайдна D-dur, соч. 93. К этому надо добавить заимствование <...> II части квартета — *Adagio* — из сонаты Гайдна, соч. 18 № 2 (она же — соч. 18 № 2). Переложение Бородина смело можно назвать обработкой: в ряде мест он не только дает новую фактуру, но и меняет ритм, вводит в ткань “педали” и подголоски (в том числе хроматические), отсутствующие у Гайдна, а иной раз добавляет новые такты...» [26: 360].

Мусоргский, таким образом, был основательно подготовлен к «встрече с Бетховеном» — независимо от того, знал он об этом или нет и сколько раз с кем и кому говорил / писал по этому поводу или обсуждал эту проблему. Реальность плотного контакта и общения с музыкой великого Бетховена (в это время особенно) при балакиревских комментариях к ней (тем более в ситуации «учитель — ученик», которую Мусоргский ценил и которой дорожил) завершилась интересным и поучительным опытом переложений Мусоргским внушительного объема бетховенских квартетов. Число таких встреч, разумеется, существенно. Но характер их значительно более информативен и репрезентативен.

⁴⁴ Об этом см.: [6: 136].

О выборе Мусоргским квартетов Бетховена для их фортепианных переложений

Хронология работы Мусоргского над квартетами Бетховена

«В начале августа, живя на мызе Минкино, Мусоргский сделал “для *Опочининских Суббот*” ряд фортепианных переложений бетховенских квартетов: *Presto* из Квартета *cis-moll* (ор. 131), *Scherzo* из Квартета *F-dur* (ор. 135), *Lento* из того же Квартета, *Scherzo* из Квартета *e-moll* (ор. 59). Переложение *Scherzo* и *Lento* из *F-dur*-ного Квартета посвящены Н. Опочининой», — так комментирует Г. Хубов перечень рукописей Мусоргского, запечатлевших его работу над переложениями струнных квартетов Бетховена⁴⁵.

Вряд ли стоит всерьез размышлять о том, знал ли Мусоргский музыку Бетховена. Мог ли он не «перелистать» партитуры бетховенских квартетов, решая вопрос о том, какие из них ему предстоит переложить для фортепиано? Для кого? Для чего? В таком случае неизбежен другой вопрос: *что* привлекло его именно в *этих квартетах*? *Что* определило его выбор?

Эти мгновения были тем более наполненными напряженным вслушиванием-размышлением, что Мусоргский, возможно, даже не до конца отдавая себе в этом отчет, стоял перед очень трудным выбором. Если *тип* переложения — задача *обычная*, то решить вопрос о том, *какие* части бетховенских квартетов ему предстоит перекладывать и *сколько* их будет уже согласно замыслу и намерению Мусоргского, — задача действительно *необычная* и трудная. Разумеется, представленная попытка реконструкции этой во всех отношениях *необычной* творческой задачи Мусоргского носит гипотетический характер.

Напомним: отобранными для переложения были отдельные части из четырех квартетов: ор. 59 № 2 (II и III части); ор. 130 (два варианта — в первом отсутствует *Andante*, III часть, во втором — *Andante*, III часть и финал, VI часть); ор. 131 (V часть); ор. 135 (II и III части).

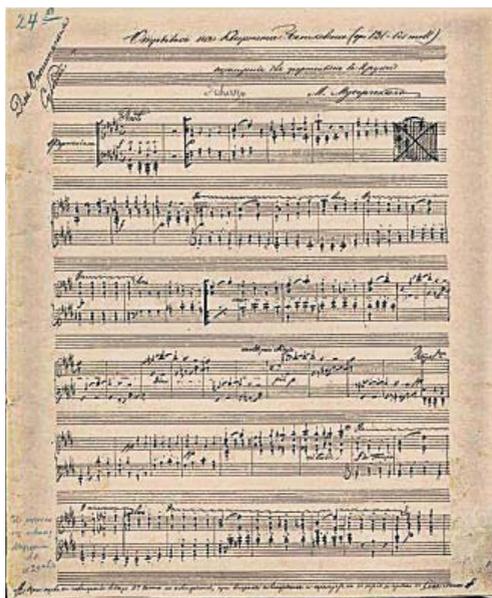
Первой работой Мусоргского стало переложение ***V части Квартета Бетховена ор. 131 для фортепиано в 2 руки*** — о ней он *впервые* сообщил Балакиреву (см. ранее). Она записана черными чернилами на партитурной бумаге книжного формата (21 пятилинейный нотный стан — 37 x 26). Каждый лист сложен пополам, все листы сшиты грубой, жесткой нитью (см. ил. № 1, 2).

⁴⁵ См.: [28: Примечание к с. 742].

Между каждыми двумя акколадами — пустая строка, и подобное расположение сохраняется до конца. Все надписи и пометы (кроме прежнего библиотечного шифра — 24-а, написанного в левом верхнем углу нотной страницы синим карандашом) выполнены рукой Мусоргского⁴⁶.

Ниже — наискось — надпись: «*Для Опочининских // Суббот*». Над верхней пятилинейной нотной строкой — «*Отрывок из Квартета Бетховена (op. 131 — cis moll)*⁴⁷», ниже: «*переложение для фортепиано в 2 руки*», еще ниже — *подпись автора* — *М. Мусоргский*. На белом поле между второй и третьей строками — единственная запись простым карандашом — *Scherzo*, выполненная скорее всего В. Стасовым. Под последней нотной строкой рукой Мусоргского написано:

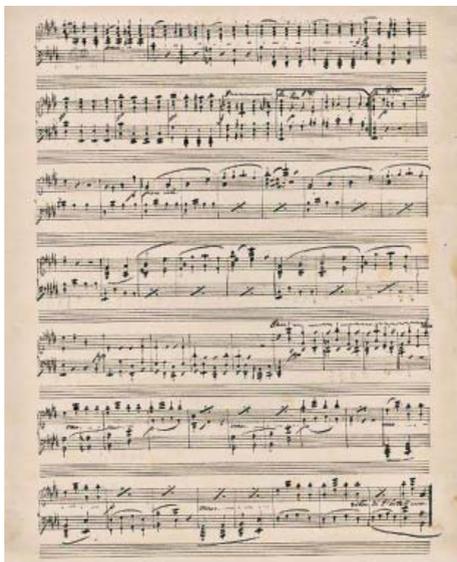
NB. При первом повторении Scherzo 2-е колено не повторяется, при втором повторяется и переходит не к Трио, а прямо к Coda — знак ff.



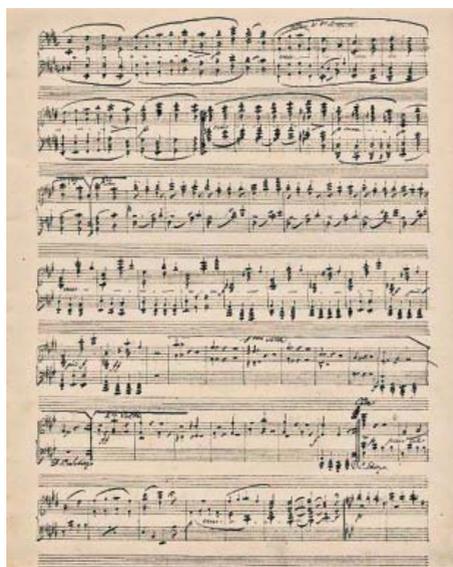
Ил. 1. М. П. Мусоргский. Переложение V-й части Квартета Бетховена op. 131 для фортепиано в 2 руки (л. 1)

⁴⁶ Все записи, выполненные рукой Мусоргского, печатаются курсивом.

⁴⁷ Мусоргский пишет латинские названия ступеней тональности с прописной буквы.



Ил. 2. М. П. Мусоргский. Переложение V-й части Квартета Бетховена
ор. 131 для фортепиано в 2 руки (л. 1 об.)



Ил. 3. М. П. Мусоргский. Переложение V-й части Квартета Бетховена
ор. 131 для фортепиано в 2 руки (л. 2).

На левом поле, перед двумя нижними нотными строками, повторяется библиографическая карандашная помета, более подробная по сравнению с расположенной сверху: **Собр[ание] русских муз[ыкальных] автогр[афов]. Мусоргский М. П. № 24 а, б, в.**

Заключительный такт на двух верхних строках, объединенных акколадой, вычеркнут Мусоргским. Вспомним превосходное наблюдение Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной о прирожденном даре Мусоргского — художника-каллиграфа: вычеркнутый композитором такт вычеркнутым не назовешь — это выразительный и приковывающий к себе внимание рисунок, запечатлевший выполненную черными чернилами изящную, при том строгую (даже жесткую), словно выточенную миниатюру в мелкую клетку, каждый штрих, каждая деталь которой вызывает к пристальному вниманию!

В фортепианном переложении струнного квартета Мусоргский, разумеется, отказывается от бетховенских *arco*, заменив их *акцентом* (>). Однако эта замена состоялась лишь в такте 1: более акценты в фортепианном переложении не появляются.

Очевидно, ради наглядности и компактности Мусоргский пользуется разнообразными аббревиатурами, записывая голоса фактуры переложения октавой выше или ниже, нежели они записаны Бетховеном (см., например, ил. 1, строки 2–3 и две последние).

Литература

1. «А. Гутхейль». URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90_%D0%93%D1%83%D1%82%D1%85%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D1%8C_\(%D0%B8%D0%B7%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90_%D0%93%D1%83%D1%82%D1%85%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D1%8C_(%D0%B8%D0%B7%D0%B4%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE)) (дата обращения: 11.12.2022).
2. *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов: К вып. Полн. акад. собр. соч. М. П. Мусоргского в 32 т. / [ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Сост. и общ. ред. Е. Левашева]. М.: Музыка, 1989. С. 63–148.
3. *Балакирев М. А.* Воспоминания и письма. Л.: Госмузиздат, 1962.
4. *Барсова И.* Густав Малер и Арнольд Шёнберг — авторы оркестровых переложений // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Материалы межд. научной конференции. М.: Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. С. 203–215.

5. *Гозенпуд А.* Погибший талант (А. С. Гуссаковский) // Сов. музыка. 1951. № 4. С. 76–83.
6. *Головинский Г.* Камерные ансамбли А. Бородина. М.: Музыка, 1972.
7. *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. М.: Наука, 1970.
8. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Л. В. Кириллина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 2.
9. *Климовицкий А.* Людвиг ван Бетховен и бетховениана Н. А. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков: сб. ст. / СПбГК, науч. муз. библиот., науч.-иссл. отдел рукописей; редкол.: Л. А. Миллер и др.; отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. (Петербургский музыкальный архив; вып. 7). С. 218–245.
10. *Климовицкий А.* Этюды к проблеме: Традиция — Творчество — Музыкальный Текст (перечитывая Мазеля) // Музыка: Анализ и эстетика. Сб. статей к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск; Санкт-Петербург, 1997. С. 63–88.
11. *Корабельникова Л.* Бессель В. В. // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М.: Сов. Энциклопедия, 1973. Ст. 444.
12. *Лалаева С.* Воспоминания. Веймарский кружок / Подг. публикации А. С. Ляпуновой // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. Л.: Госмузиздат, 1962. С. 367–376.
13. *Лотман Ю.* Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам. [Т.] IX. Тарту: Тартуский гос. университет, 1977. С. 55–61.
14. *Ляпунов С. М., Ляпунова А. С.* Молодые годы Балакирева // Балакирев Милий Алексеевич. Воспоминания и письма. Л.: Госмузиздат, 1962. С. 36–40.
15. *Малер Г.* Письма. Общ. редакция и послесловие И. А. Барсовой. Сост. и комментарии И. А. Барсовой, Д. Р. Петрова. Пер. с нем. С. А. Ошерова, Д. Р. Петрова, С. Е. Шлапоберской. Изд. им. Н. И. Новикова. СПб., 2006.
16. *Марков И.* Гутхейль К. // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Ст. 134.
17. *Миллер Л. А.* Автографы М. П. Мусоргского в научно-исследовательском отделе рукописей Петербургской консерватории = М. Р. Musorgsky's Autographs in the Manuscript Department of the Library of the Saint Petersburg Conservatory: каталог / Л. А. Миллер; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римско-

- го-Корсакова, Науч. муз. б-ка, Н.-и. отд. рукописей. СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2010.
18. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: «Музыка», 1981.
 19. Наследие М. П. Мусоргского: Сб. материалов: К вып. Полн. акад. собр. соч. М. П. Мусоргского в 32 т. / [ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Сост. и общ. ред. Е. Левашева]. М.: Музыка, 1989.
 20. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980.
 21. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка / Ред. комис.: Б. В. Асафьев и др. М.: Музгиз, 1955. Т. 5 / Подгот. А. С. Ляпуновой. 1963.
 22. *Рунин Б. М.* Творческий процесс в эволюционном аспекте // Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972.
 23. *Сабина М. М. П. Мусоргский* // История русской музыки: В 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; [редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский]. М.: Музыка, 1983–2011. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Часть первая / [редкол.: Ю. В. Келдыш и др.]. 1994.
 24. *Слонимский С. М. А. Балакирев: портрет музыканта на пороге XXI века* // Балакиреву посвящается. Сб. ст. к 160-летию со дня рождения композитора (1836–1996). Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб., 1998. С. 9–18.
 25. *Сорочкина Л. А. Улыбышев А. Д.* // Муз. энциклопедия. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Ст. 717–718.
 26. *Сохор А.* Александр Порфирьевич Бородин: жизнь, деятельность, муз. творчество. М.; Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1965.
 27. Улыбышев Александр Дмитриевич. URL: <http://www.nounb.sci-nnov.ru/projects/litmap/author/ulib.html> (дата обращения: 11.12.2022).
 28. *Хубов Г. Н.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969.
 29. *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л.: Наука, 1976.
 30. *Killian Herbert.* Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner / Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner / Hamburg 1984.

**ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА
И ПРОБЛЕМЫ КАМПАНОЛОГИИ**

Людмила Жуйкова
(Алматы, Республика Казахстан)

Исторические и религиозно-нравственные аспекты «Хованщины» М. П. Мусоргского

Народная музыкальная драма М. П. Мусоргского «Хованщина» — выдающееся явление русской и мировой оперной классики, полное дерзновенных открытий, прорывов в будущее, тайных смыслов и шифров, которые еще только предстоит постигнуть. В ней композитор художественно осмыслил трагические события отечественной истории второй половины XVII в. — религиозный раскол, борьбу за царский престол, стрельецкие бунты при становлении новой государственности, в дальнейшем осуществляемой реформаторской деятельностью Петра I.

В своей опере Мусоргский высветил существенные психологические черты характера русских людей XVII в. в их реакции на реформы царя: упорный традиционализм в отстаивании сложившегося уклада жизни, стихийную необузданность в страстях, загадочную неистощимую силу, способную и ожесточенно бороться, и смиренно терпеть, неся в себе упование на волю Бога.

В «Хованщине» Мусоргский следует глубинной национальной традиции русской культуры — гражданственности, исполненной социально-нравственного чувства. Но самая существенная примета концепции оперы состоит в сопряжении проблематики исконно русских традиций духовности и народности, определивших принцип подхода Мусоргского к истории.

В качестве всеохватывающей в «Хованщине» предстает идея высшего порядка — нравственно-религиозный код, содержащий антиномию разрушительных сил бунта и созидательных сил единения народа на пути к Богу. Этот код «Хованщины» свободно читался в эпоху Серебряного века и стал темой раскаленных споров русской художественной интеллигенции об историческом пути России, о ее религиозно-нравственной подготовленности к требованиям Божественного Промысла¹.

¹ Так, А. Блок после премьеры «Хованщины» 28 ноября 1911 г. на сцене Мариинского театра писал матери: «“Хованщина” еще не гениальна (то есть не дыхание Святого Духа), как не гениальна еще вся Россия, в которой только готовится будущее. Но она стоит в самом центре, именно на той узкой полосе, где проносится дыхание Духа» [4: 380].

Событиями 1917 г. мысль об историческом предназначении России как средоточия духовных сил Православия была надолго отброшена. И потому в атеистическом Советском Союзе при постановках «Хованщины» ее нравственно-религиозный код уже не читался. Это отодвинуло ее целостное восприятие — в единстве событийного и бытийного смыслов — на многие десятилетия.

В основе нашей статьи — тезис о том, что «духовность — камертон “Хованщины”» и потому молитвы в ней — смысловой пунктир всей оперы в целом.

В 1872 г. исполнялось 200 лет со дня рождения Петра I. Предъюбилейные годы — конец 60-х и начало 70-х гг. XIX в. — в России были отмечены горячими спорами о смысле петровских реформ, круто изменивших ход развития страны. Тогда культура и экономика России XVIII в. встали на новый путь, а важнейшие жизненные начала и прежде всего положение народа — остались прежними. Эти «ножницы» сохранялись на протяжении многих последующих десятилетий, поставив Россию перед необходимостью новых реформ в XIX в., в царствование Александра II.

Историк С. М. Соловьев в 13–18 томах своей «Истории России с древнейших времен», посвященных эпохе Петра I, выдвинул его реформы в качестве исторического образца для современных преобразований. Мусоргский читал «петровские» тома «Истории» Соловьева по мере их выхода в свет и в работе над «Хованщиной» вторично обратился к ним: «*Перечитываю* (курсив наш. — Л. Ж.) Соловьева» [11: 138], — писал он В. В. Стасову.

Мусоргский не был согласен с главной мыслью историка о том, что реформы Петра были успешными, ибо они не затронули широкие народные слои: «“Ушли вперед” — врешь, “там же”: бумага, книга ушла — мы *там же*. Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось*, — там же!» [11: 100]. Не согласен Мусоргский с введенным Петром правительственным управленческим аппаратом западного образца, чуждым мироустройству Руси: «И восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников <...>, а приказная изба все живет, а сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают черзнозему *дыхать*» [11: 100].

Интересно, что Л. Н. Толстой, размышляя над соловьевской концепцией правительственных реформ Петра, высказывал сходные с Мусоргским мысли: «Все, по истории этой (Соловьева. — Л. Ж.),

было безобразие в допетровской России: жестокость, грабеж, пражеж, грубость, глупость, неумение ничего сделать. Правительство это такое же безобразное до нашего времени. Читаешь эту историю и невольно приходишь к заключению, что рядом безобразий совершилась история России. Но как же так ряд безобразий произвели великое, единое государство? Уж одно это доказывает, что не правительство произвело историю» [9: 124].

Знаменателен и тот факт, что в том же 1872 г., когда Мусоргский начал работу над «Хованщиной», Л. Н. Толстой задумывался над романом из петровской эпохи. В письме к А. А. Толстой он писал: «Вы говорите: время Петра неинтересно, жестоко. Какое бы оно ни было, в нем начало всего» [9: 234]. Сохранилось 33 варианта начала романа Л. Н. Толстого о петровской эпохе, а также множество выписок, ее характеризующих, — быт, нравы, личность самого Петра и его приближенных. Но роман так и не был написан Толстым. Писателя остановила отдаленность петровской эпохи, затрудняющая понимание поступков людей того времени. Для Мусоргского в работе над «Хованщиной» дистанция времени не была преградой — он часто обращался к событиям глубокого прошлого: «Ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!» [11: 100]. Возможно, поэтому ему принципиально важно было самому, без либреттистов, создать *всеобъемлющее авторское музыкально-театральное произведение*, поставив в нем волнующие его проблемы — то, что Мусоргский обозначил как «побрататься с народом». Приступая к работе над «Хованщиной», Мусоргский осознавал зловещую живучесть зол допетровской Руси, отнюдь не искорененных петровской государственностью и реформами Александра II. Отсюда и главная творческая установка композитора: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача» [11: 100]. Поэтому, работая над множеством подлинных исторических источников, Мусоргский *определил философско-религиозную концепцию «Хованщины» в контексте насущных идей современности*. Он сам писал либретто, сам осмыслил его режиссерски, проявив еще одну грань своего гения: «Он писал музыку, в которой уже было предначертано развернутое сценическое действие. Сочиняя, он видел внутренним взором все: целостный облик действующих лиц, динамику перемещений в пространстве людских пластов и групп» [18: 237]. Круг действующих лиц — исторических и вымышленных — Мусоргский тоже определил сам, изменяя их судьбу в соответствии со своим замыслом. Отступал он и от

исторически точной достоверности событий, ему *важно было воссоздать сам дух* «бунташного» XVII в., трагическое противостояние сил старой боярской Руси реформаторской воле Петра.

Вплощая свою концепцию в «Хованщине», Мусоргский выстраивал историко-событийную и лирико-бытовую драматургические линии так, что они оказались пронизанными авторским видением судеб Руси–России буквально личностным, когда образ автора представляется нам почти соучастником разворачивающейся драмы. Будучи «великим духовным композитором русского православия» [16: 652], Мусоргский поставил «глубочайшее религиозное сознание» [16: 652] во главу угла всей оперы. Духовность — камертон «Хованщины». И потому молитвы, неким смысловым пунктиром прочерчивая ее, зачастую выступают в значении авторского слова. Возьмем, к примеру, молитву стрельцов в финале третьего действия: «Господи, не дай врагам в обиду и охрани нас и дома наши милосердием Твоим». Ее слова и музыка писались Мусоргским в 1880 г., в конце жизни. По словам Н. Новикова, своими архивными изысканиями внесшего большой вклад в мусоргиану, этой молитвой композитор «словно хотел оградить родную Русь, ее людей и их жилища от всех зол и несчастий» [12: 93].

В аспекте духовности ключевая роль в «Хованщине» отведена Вступлению — «Рассвету на Москве-реке», *концентрирующей идею религиозно-философского осмысления* Мусоргским судьбы России. В письме к В. В. Стасову от 6 августа 1873 г. он писал: «Я купаюсь в водах “Хованщины”, заря занимается, начинают видеться предметы, подчас их очертания — это хорошо» [12: 133]. Мы согласны с Р. Берченко, что «заря на Москве-реке становится нравственным сценическим тезисом “Хованщины”, отрицаемым антитезисом — последующим трагическим ходом событий, где царят страх и предательство, подлость и кровь. Но, отвергнутая и втоптанная в грязь, казалось бы, навсегда, — в финале оперы, в сцене самосожжения раскольников, заря оборачивается заревом, кровавым и вместе с тем очистительным огнем Апокалипсиса, глубочайшим этическим символом, несущим одновременно и смерть, и спасение» [3: 137]. На наш взгляд, музыка «Рассвета на Москве-реке» соотносится с молитвой «Слава Тебе, показавшему нам Свет» и символизирует Идеал, тот путь к Богу, который предстоит пройти России.

С истаиванием звуков Вступления в опере сразу устанавливается драматургический принцип противопоставления, проявляющийся в столкновении сил Добра и зла, Бога и дьявола, Любви и ненависти.

Да и вся трагедийная драматургия «Хованщины», по наблюдению Е. Ручьевской, «строится на противостоянии Горнего мира — долънему, духовного — материальному, высокого — низкому [15: 32].

Проследим развитие драматургической линии стрельцов. Им принадлежит функция «двигателей» событий и одновременно с тем, на наш взгляд, *функция проведения идеи пути к нравственно-му очищению*. Стрельцы — военные, служивые люди допетровского войска, болезненно переживающие их вытеснение с политической арены войском нового типа — преображенцами Петра и иностранными рейтарами. Стрельцы поднимают бунт, устраивая на Москве резню с целью переворота власти для воцарения своих предводителей — князей Хованских. Об их заговоре Шакловитый диктует Подьячему донос Петру. Стрельцы пьянствуют, не подозревая, что заговор раскрыт. Подьячий приносит им весть о грядущей расправе. Как к последней защите, идут стрельцы к своему Бате. Но еще недавно всесильный Иван Хованский, признавая над собой власть Петра, велит стрельцам покорно ждать решения их судьбы. Они падают ниц в молитве, понимая, что кроме Бога нет им защиты. Мы видим, что стрельцы в изображении Мусоргского предстают как очень противоречивая и разноликая масса — убийцы, пьяницы, слепое орудие в руках властолюбивых предводителей, при этом очень существенно то, что они привержены православной вере. Интересна мысль Н. Бердяева о том, что «русский человек может быть отъявленным мошенником и преступником, но в глубине души он благовоет перед святостью и ищет спасения у святых и их посредничества... Это даже нельзя назвать лицемерием. Это — веками воспитанный дуализм, вошедший в плоть и кровь, особый душевный уклад, особый путь» [2: 78].

Судьба стрельцов трагична: в IV действии оперы они идут на казнь под протяжные удары большого соборного колокола. Ожидая казни, стрельцы, встав на колени, покорно кладут головы на ими же принесенные плахи. Указ Петра об их помиловании переживается ими как эмоциональный шок. Стрельцы, по ремарке Мусоргского, «молча встают». Эта ремарка насколько проста, настолько многозначна. Смеем предположить, что в финал четвертого действия «Хованщины» Мусоргский вкладывает духовный смысл, *делая стрельцов выразителями идеи Божественного очищения в покаянии. И потому линию их судьбы композитор завершает не казнью, а прощением Петра*. То есть не казненные стрельцы обретают возможность покаяния в содеянных грехах, а через покаяние — путь

спасения своих душ. «Яко несть в смерти поминаяй Тебе: во аде же кто исповестся Тебе?» [13: 20].

Другая важнейшая драматургическая линия «Хованщины» — судьба раскольников и их пастыря Досифея. Уход старой боярской Руси, сменяемой петровской Россией с ее новой государственностью, мирским укладом жизни и новым строем духовности, переживался русскими людьми очень болезненно. Раскол вызревал на Руси уже с начала 1660-х гг., вызванный церковными реформами Никона. Еще жива была память о Смутном времени начала XVII в., когда католическая Польша столкнулась с православием и поляки сидели в Кремле. Для психологии русского человека XVII в. понятия «религиозное» и «национальное» были слиты воедино. Противостояние реформе Никона шло по нарастающей, приведя к ужасному способу взаимного противодействия — сожжению. В 1681 г. в Пустозерске «за хулы на Церковь» в срубе были сожжены четыре участника раскольничьего движения. Среди них был протопоп Аввакум, чье «Жизнеописание» Мусоргский изучал и отдельные черты его личности взял для создания собирательного образа Досифея в «Хованщине».

В царствование Петра раскол стал не только религиозным, но и социально-политическим явлением. Петровские преобразования многим представлялись «концом света», а сам царь — антихристом, о чем кратко сказал Пушкин: «Народ почитал Петра антихристом» [14: 12]. А более пространно — Даниил Андреев: «Когда от лица царя-реформатора государство отвело церкви небольшой угол в державе, подчинив религию своим интересам и сузив пределы духовного творчества народа, — тогда раскол обрел конкретное лицо, на котором сосредоточился его потусторонний ужас и ненависть, Петр I был объявлен антихристом» [1: 316].

Всю деятельность раскольников в «Хованщине» от I до V акта Мусоргский изображает в устремлении к борьбе с «князем мира сего», «врагом человеков», «антихристом», то есть Петром. Музыкально-образный мир раскольничьих сцен в опере исполнен высокого художественного строя. Он предстает устремленным к идеалам, ничего общего не имеющим с представлениями о расколниках как о «сектантском» сообществе людей, замкнутых в своем кругу. В раскол шли представители разных слоев населения — и простой люд, и бояре, объединенные общей ненавистью к антихристу.

Среди всех персонажей «Хованщины» главное место отводится духовному пастырю черноморцев Досифею и раскольнице Марфе. Оба они экспонируются в I действии, погруженные в бесовщину ки-

пения низменных страстей сына и отца Хованских. В словах обращения Досифея, предотвращающего поножовщину, «бесноватые, почто беснуетесь?!» обозначена беда смуты, накатившей на Русь. И спасение от нее — только в обращении к Богу.

Досифей обращается к московскому люду со словами: «Братья, други, время за веру стать православную», в которых, нам думается, прослеживается авторское слово Мусоргского. Ибо идея консолидации общества через религию как фактор народного, общенационального блага очень важна для композитора. Необходимо помнить, что Мусоргский сам писал текст монолога Досифея, пронизанного болью: «И ноет грудь <...>, и сердце зябнет». Вопрос же Досифея: «Отстоим ли веру святую?» очень актуален и в XXI в. — при распространении идей духовного релятивизма и религиозной всеядности. То есть мы *сейчас* осознаем, насколько провидчески-точно подано авторское слово Мусоргского через призму религиозно-нравственного подхода к истории.

Обратим внимание на то, что вся заключительная сцена I действия с участием Досифея и хора раскольников вплоть до хоровой молитвы, сопровождаемой ударами колокола Ивана Великого, проникнута мистическим настроением, неугасимой верой в защиту и помощь высших сил. Такой же веры будет исполнен финал оперы, где в молениях Досифея дано осмысление пройденного пути и мольба о пути Горнем: «Боже правый, утверди завет, но в путь святого обновления исполни его, Отче благий». В словах призыва Досифея к пастве выражена сокровенная суть финала оперы: «Братия, подвигнемся; во Господе правды и любви да узрим свет!» Замечательно сказал об этом А. И. Кандинский: «Молитвенный финал устанавливает всеобъемлющее и навечно спасительное покровительство Руси–России, Божественную силу Небесного Промысла» [8: 453].

В ключевых своих точках концепция «Хованщины» представлена Мусоргским в аспекте сострадания — важнейшей составляющей православного христианства. Композитор в «Хованщине» никого не судит — он *сострадает* персонажам своей оперы. Сострадание — главная мысль авторского слова Мусоргского в хоре пришлых людей из I действия «Хованщины». Простой люд, пришедший в Москву из окрестных деревень, узнает о кровавых бесчинствах стрельцов и печалится о том, что бедствия Руси происходят оттого, что «...гнетут тебя, родимую, все твои ж робята удалые!». Через собирательный образ пришлых людей Мусоргский проводит важную для него мысль о том, что в простом народе живет чувство сострадания

к бедам родины. Композитор сам был сполна наделен христианским даром сострадания, и потому он так убедительно представляет его в качестве авторского слова с самого начала оперы.

Особый интерес в плане своей многозначности представляет собой ария Шакловитого из III действия. Парадоксально, что слова печалования о Руси «кто ж тебя, родимую, от лихой беды спасет?» Мусоргский вложил в уста доносчика, политического авантюриста, убийцы. Такое решение композитора до сих пор остается тайной за семью печатями. Многие пытались дать ей свое толкование. Например, при постановке «Хованщины» в Париже в 1913 г. Дягилев предлагал передать эту арию Досифею. Борис Покровский в своей постановке «Хованщины» на сцене Большого театра в середине 1990-х гг. придал Шакловитому образ «безымянного» персонажа, одетого «под стрельца». Крупнейший знаток русской музыки Алексей Иванович Кандинский (1918–2000) в своем исследовании «О религиозно-нравственной основе “Хованщины” М. П. Мусоргского», создававшемся буквально перед смертью — в больнице, между палатой и реанимацией, а потому имеющим силу откровения, писал об арии Шакловитого: «Может быть, Мусоргский здесь поступил “по-достоевски”, который отмечал кричащие этические противоречия как черту, характерную для русского человека. Так, в “Дневнике писателя” читаем: “Иной добрейший человек вдруг может сделаться омерзительным безобразником и преступником — стоит только попасть ему в этот вихрь, роковой для нас круговорот судорожного и моментального самоотрицания и разрушения, так свойственный русскому народному характеру в иные роковые моменты его жизни. Но зато с такою же силой, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, как и весь народ, и спасет себя сам, и обыкновенно, когда дойдет до последней черты, то есть, когда уж идти дальше некуда”» [5: 35]. Кандинский далее выдвигает предположение: «А может быть, у Мусоргского при создании арии Шакловитого возникала и следующая мысль: если уж такого негодяя может тронуть горестная судьба России, то сколь же могущественно чувство патриотизма, чувство любви к своей Родине!» [8: 453]. Крупные современные исследователи творчества композитора Е. М. Левашев и Н. И. Тетерина свою трактовку арии Шакловитого основывают на том, что дифференцируют два качества, составляющих характеристику образа Шакловитого: с одной стороны, как ловкого карьериста, начинавшего путь от провинциального писца Брянской приказной избы и пробившегося в фавориты к пра-

вительнице Софье, став окольничим (тот, кто «около царя»); с другой — как европейски образованного человека, знающего историю родины, сострадающего ее злосчастной судьбе и верующего в Бога. Психологическая двухплановость образа Шакловитого, почерпнутая Мусоргским из исторических документов, по мысли авторов, подсказывает композитору *намеренно двойственный* музыкально-литературный текст арии. Но доминирующей в нем будет мольба «о даровании вовсе не Петру и не какому-либо неведомому еще герою-спасителю, а самому себе — Шакловитому миссии Божьего избранника и всей будущей власти царя» [10: 403].

Нам же ближе мнение Г. В. Свиридова, считавшего, что ария Шакловитого — именно авторское слово Мусоргского: «Трудно представить себе лирического доносчика, как видно, музыка эта сочинялась, что называется, от сердца» [16: 618]. Да, ария Шакловитого — квинтэссенция дум Мусоргского о судьбах России в прошлом, настоящем и грядущем, исполненных глубокого чувства Родины. В ней остро поставлена коллизия взаимодействия народа, религии и власти — кардинальных скреп русской государственности со времен принятия православного христианства. Их дисгармония приводит к мятежам и смутам, особенно глубоким тогда, когда распштываются устои веры, потому что для русского человека православие — главная идея существования нации². В таком аспекте понятно — почему современные Мусоргскому атеистические настроения революционеров-террористов, устроивших «охоту» на Александра II, соотносились им в «Хованщине» с трагическими потрясениями конца XVII в. И потому слова арии Шакловитого об избраннике — «той бы спас, вознес злосчастную Русь, страдалицу!» — ключевые с точки зрения мыслей Мусоргского о судьбе России.

Обратим внимание на молитвенное прошение в конце арии, где композитор цитирует текст Божественной Литургии — слова из проскомидии, произносимые во время приготовления просфоры к таинству Евхаристии: «Се агнец, вземляй грехи мира». Их молитвенный настрой неожиданно «приземляется» заключительными словами «не дай погибнуть от лихих наемников». Каких наемников?

² В подтверждение этой мысли приведу факт восстановления патриаршества в России в кризисном для нее 1917 г. После 200-летнего перерыва патриархом был избран Тихон (Беллавин) — выходец из родных Мусоргскому псковских земель.

Ответ, лежащий на поверхности, — войск европейских рейтаров, привлеченных Петром на службу в Россию и оттесняющих старую воинскую силу Руси — стрельцов. А если предположить, что Мусоргский, свободно мыслящий евангельскими категориями, вовсе не «приземляет» концовку арии, а усиливает ее горный смысл, отсылая нас к словам Христа из Евангелия от Иоанна: «Я — истинный пастырь. Истинный пастырь жизнь свою отдаст за овец. А наемник — не пастырь, потому что овцы принадлежат не ему. Едва он увидит, что волк напал на овец, он оставляет их и убегает, и волк похищает овец, и они разбегаются. Наемник убегает потому, что он — наемник и ему нет дела до овец» [6: 256–257]. С нашей точки зрения об этом можно было бы сказать, что наемникам нет дела до судьбы России и ее народа. Если мы это допускаем, то в арии Шакловитого усиливается масштабность позиции композитора в постановке этико-религиозных, этико-философских и социально-исторических проблем в «Хованщине».

В заключение, как главную, выделим мысль о том, что «Хованщина» — самое мрачное и одновременно самое светлое творение Мусоргского. Проведя в нем мысль о гибельности и, увы, живучести идеи бунта в России, он оставляет последнее слово за молитвой, исполняемой хором раскольников, завершающим оперу: «Господь мой, защитник мой и покровитель, пасет той мя. Господа правды испове-мы. Ничтоже лишит нас». Обратим внимание на то, что слова этой молитвы близки тексту 22-го псалма: «Господь пасет мя, и ничтоже мя лишит» [13: 76].

«Хованщина» все еще остается оперой «на вырост» нашего этико-религиозного сознания — настолько глубоки в ней поставленные вопросы, которые в разные эпохи высвечиваются все новыми и новыми гранями. Почти полвека назад мой незабвенный учитель Абрам Акимович Гозенпуд говорил мне, что «изучения проблематики “Хованщины” хватит лет на шестьсот» [7: 3].

О ее неизбывной актуальности очень точно сказал Г. В. Свиридов, причислявший «Хованщину» к горному кряжу русской оперной классики, «великие вершины которого и по сей день остаются недоступными, а отходя в даль времени от нас, делаются все более и более недостижимыми» [16: 418].

Литература

1. Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т., 4 кн. М.: Моск. рабочий, 1995. Т. 2.
2. Бердяев Н. Судьба России. М.: Советский писатель, 1990.

3. *Берченко Р. Э.* Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: Едиториал УРСС, 2003.
4. *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Худ. литература, 1963. Т. 8.
5. *Достоевский Ф.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 21.
6. Евангелие. Перевод с древнегреческого о. Леонида (Лутковско-го). М.: Дружба народов, 1991.
7. *Жуйкова Л. А.* Музыкальная эстетика М. П. Мусоргского. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2015.
8. *Кандинский А.* Статьи о русской музыке. М.: Наука. Издательский центр «Московская консерватория», 2010.
9. Л. Н. Толстой и А. А. Толстая. Переписка (1857–1903) / Отв. ред. Л. Д. Громова-Опульская, И. Г. Птушкина. М.: Наука, 2011.
10. *Левашиев Е., Тетерина Н.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011.
11. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Искусство, 1981.
12. *Новиков Н.* Молитва Мусоргского. Великие Луки, 2009.
13. Псалтирь с поминовением живых и усопших. М.: Ковчег, 2006. Пс. 22. 1.
14. *Пушкин А.* История Петра I // Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 9.
15. *Ручьевская Е.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2005.
16. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2017.
17. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (юбилейное издание). М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1952. Т. 48: Дневники и записные книжки, 1858–1880.
18. *Фрид Э. Л.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л.: Музыка, 1974.

Татьяна Голлербах, Александр Зеленин
(Санкт-Петербург)

Отголоски протестантского хорала в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского

Невозможно постигнуть ни одну из истин <...> иначе, нежели посредством дешифровки и интерпретации¹.

Se non è vero, è molto ben trovato²

Великий чудотворец музыки русской Модест Петрович Мусоргский появился в Петербурге десятилетним мальчиком в августе 1849 г. Петропавловская школа (соседнее с Petrikirche здание) была одним из лучших учебных заведений: программа обучения была продуманной и гораздо более глубокой, чем во многих благородных пансионах, а обстановка и взаимоотношения педагогов с учениками — деловыми и доброжелательными. Годы учебы в Petrischule дали Модесту очень много: он овладел немецким языком (преподавание велось исключительно на немецком), латынью (французский он учил с детства, занимаясь с матерью), приобрел знания в естественных и точных науках. Учеба давалась ему легко, а главное — он занимался с интересом; этот интерес и постоянная жажда знаний сохранились у него до конца жизни. Надо думать, регулярные посещения Petrikirche для учеников Petrischule были обязательны. Звучание органа и протестантского хорала, пение прихожан отложились в чуткой душе юного музыканта. Через 20 лет в поисках «раскольничьей» музыки для «Хованщины» и доромановской музыки для «Бориса Годунова» Модест Петрович не минует и протестантский хорал:

«В Школе³, часто посещая законоучителя, отца Крупского, он <сошелся> успел, благодаря ему, глубоко проникнуть в самую суть древне-церковной музыки греческой и католической»⁴, — писал М. П. Мусоргский за год до кончины в «Автобиографической записке» [9: 267]. А составители «Литературного наследия» [9] А. А. Ор-

¹ Жиль Делёз [5: 31].

² Джордано Бруно [15: 169].

³ Имеется в виду уже Школа гвардейских подпрапорщиков.

⁴ Модест Петрович писал о себе в третьем лице.

лова и М. П. Пекелис свидетельствуют также, что «во французском тексте рукою Мусоргского сверху строчки вписаны еще слова: *lu-thérienne-protestante* [лютеранско-протестантской]» [9: 267].

Возникает закономерный вопрос: зачем русскому, православному композитору-почвеннику, сочиняя национальную оперу, надо было «глубоко проникать в самую суть древне-церковной музыки греческой и католической, и лютеранско-протестантской»? Наверное, затем, чтобы, идя в направлении, указанном М. И. Глинкой, прокладывать свою «тропинку»⁵ к древней русской духовной музыке: «Древние греческие тоны, — писал Михаил Иванович, — еще богаты средствами и почти то же самое, что наши церковные. Как знать, может быть, они будут применены с пользой для отечественной церковной музыки»⁶.

М. И. Глинка с группой единомышленников (кн. В. Ф. Одоевский, прот. Д. В. Разумовский и др. представители «дворянского дилетантизма»⁷ в исторической науке) за это признание родства «древних греческих тонов» и «наших церковных»⁸ стали объектом уничижительной критики со стороны «ученых, ищущих истину, занятых исследованиями фактов, а не мифотворчеством»⁹.

По утверждению А. А. Формозова, «сложение типа просвеченного»¹⁰ любителя старины падает на тот же период расцвета дворянской культуры, когда родилась великая русская литература нового времени и создавались замечательные произведения зодчества в стиле классицизма и ампира» [13: 21]. Все равно, даже на этом признаваемом критиками фоне М. И. Глинка удостоится характеристики «рьяного ученика Дена» [10: 101], а во фразе «родоначальник “русской” музыки» [10: 101] А. В. Преображенский слово «русский» ставит в кавычки, горько сетуя: «Какие же могли быть тому причи-

⁵ «Я почту себя счастливым, — писал М. И. Глинка из Берлина незадолго до своей кончины, — если удастся *положить хотя бы тропинку* к нашей церковной музыке... Вообще я могу сказать, что до сих пор я еще не слушал настоящей церковной музыки, а потому и не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками». Цит. по: [4: 118].

⁶ Цит. по: [10: 101–102].

⁷ Термин А. А. Формозова [13: 20].

⁸ Подробно см.: И. А. Гарднер [3: 349].

⁹ Так, А. А. Формозов [14: 149] *ничтоже сумняшеся* отстаивал право на собственное мифотворчество в своем личном (не)понимании связи науки и мифа (см., например: А. Ф. Лосев, «Диалектика мифа»).

¹⁰ Замечательная опечатка!

ны, что эти русские люди, полные чистых намерений восстановить самобытное русское пение, опять отвели его в плен западному искусству?» [10: 101]. Таков один полюс критики — с «патриотической» стороны.

Другой полюс — на стороне «объективной науки», маргинализирующей (не брезгуя средствами) любые попытки изучения славянского влияния на культуру Европы: «Появилась литература ультранационалистического толка, — пишет А. А. Формозов, — Егор Классен¹¹ (садовник по специальности) доказывал, что прародители греков и римлян были русские, что этруски и персы — славяне <...> Всерьез это, вероятно, мало кто принял, но даже четверть века спустя почетный академик и почетный доктор русской истории четырех университетов И. Е. Забелин в своей “Истории русской жизни” (1876–1879) недалеко ушел от Классена <...> Но традиции ультранационализма живы и сегодня. Носителями их в конце XIX — начале XX века были И. Е. Забелин, Д. И. Иловайский, С. А. Геденов, а в середине и конце XX — Н. С. Державин, В. В. Мавродин, Б. А. Рыбаков» [13: 25–26].

Казалось бы, что может быть благороднее поиска культурного наследия общеевропейских предков! Оценивать такого рода поиск с позиций «ультранационализма» — убогая затея. Тем более, что Великое переселение народов вплоть до IX в. шло с Востока на Запад, а не наоборот.

Обе полярные критические концепции сходятся логически в одном: они ставят географические границы древнерусской культуре, несостоятельность чего убедительно показал Д. С. Лихачев: «Сейчас можно говорить об огромном “вывозе” из Киевской Руси и из Руси

¹¹ «Классен Егор Иванович [1795–16(28).7.1862] — беллетрист; преподаватель, автор науч.-образоват. книг и уч. пособий. Рос. дворянин, по происхождению немец евангелич. вероисповедания; рус. подданный с 1836. <...> В 1846 возведен в звание д-ра философии и магистра изящных наук Гесенского ун-та. <...> Написал ряд науч.-образоват. работ, связанных с разл. областями его проф. и преподават. деятельности, в т. ч. спец. курс для архитекторов “Физика в приложении к зодчеству” (ч. 1–4, М., 1835) — первый, по его словам, опыт приложения науки к искусству. <...> Отзываясь на широкий обществ. интерес в середине века к памятникам рус. истории, К. выпустил очерковую кн. “Новые материалы для древнейшей истории славян вообще и славяно-руссов дорюриковского времени в особенности, с легким очерком истории руссов до Рождества Христова” (в 1–3, М., 1854–61)» [12: 548].

Московской созданных там памятников и рукописей» [7: 4]. Более того, «древняя русская литература не только не была изолирована от литератур соседних — западных и южных стран, в частности от той же Византии, но в пределах до XVII в. мы можем говорить об обратном — об отсутствии в ней четких национальных границ» [7: 2].

Сказать подобное о музыке было бы слишком. Но...

«В фуге восьмой из первой части “Хорошо темперированного клавира” Иоганна Себастьяна Баха есть сходство с характером русской народной музыки. Она так мелодична, что ее можно было бы пропеть на три голоса...»¹² — эти слова принадлежат А. Г. Рубинштейну, горячим оппонентом которого был М. П. Мусоргский (см. пример № 1).

VIII Fuga^{a)}



Пример № 1.

Через 70 лет к этой фуге обратится Л. А. Мазель, подтвердивший наблюдения Рубинштейна: «Исторические исследования до сих пор еще не установили, каким именно путем проникли в мелодику Баха элементы славянского эпоса (или родственные им), но близость характера этой темы к характеру русской протяжной песенности остается неоспоримым фактом» [8: 216].

Но вернемся к Рубинштейну. В своих лекциях-концертах он также обращался к другому примеру в характере русской песни: «Фуга двадцать вторая — пятиголосная, имеет тоже характер русской народной песни <...> Так и представляешь себе: воз, кругом степь, на возу сидит мужик и поет» [11: 33] (см. пример № 2).

XXII Fuga



Пример № 2.

¹² См.: [11: 32].

Надо сказать, что это говорит человек высочайшей компетенции в своем деле. Это признавали «стасовцы». Обратим внимание, что сближение Рубинштейном тематизма русских народных песен с некоторыми мелодиями у Баха не воспринималось ими (стасовцами?) как «причуда гения».

Не только о Бахе Рубинштейн так отзывался. С. Л. Гинзбург писал, что на одном из концертов А. Г. Рубинштейн заключил исполнение Генделя его шестью фугами, добавив словами: «Они не достигают высоты Баха, но они красивы. <...>»

Вторая (см. пример № 3)

Six Fugues or Voluntaries for the Organ or Harpsichord

FUGA II
c major, BWV 606

George Frideric HANDEL
(1685-1759)

Пример № 3

и третья (см. пример № 4)

Six Fugues or Voluntaries for the Organ or Harpsichord

FUGA III
D major, BWV 607

George Frideric HANDEL
(1685-1759)

Пример № 4

в совершенно русском духе; тема третьей даже прямо воспроизводит одну из наших народных песен <...>. По-видимому, и у нас fuga должна бы процветать; ее зародыш уже заключается в способе исполнения народных песен: сперва начинает запевала, потом подхватывает хор. Однако мы фугу встречаем только у Глинки в “Жизни за царя”. Интересно было бы разработать эту форму, взяв в основание русскую народную песню» [11: 39].

Впоследствии Римский-Корсаков, поначалу ярый противник «немца» Рубинштейна со всеми его идеями о введении систематического профессионального образования в России, сам всерьез займется изучением и сочинением фуг, навлекая на себя упреки и насмешки собратьев по «Могучей кучке». В результате появится такой шедевр, как «Царская невеста», в котором бесчисленные fugato на темы русских народных песен станут сквозным формообразующим принци-

пом. И даже тема упомянутой только что третьей фуги Генделя найдет свое место в финале второго действия оперы (см. пример № 5).

СЦЕНА VI
(Опричники)

140 Moderato $\text{♩} = 80$
(3-я сцена)

Т. Опричники То же оо.ко.лы и под.ле.бес.с. е.де.та.ль.на, на по.те.ху доб.ры.мо.лод.цы обя.

Б.

Пример № 5.

Почти 500 лет протестантская община поет свои хоралы во славу Господа. Почти 500 лет музыкальная память поющих и слушающих реконституирует весьма богатый и динамичный «интонационный фонд» (термин Б. В. Асафьева). И надо признать, вместе с М. Г. Арановским, что многие и многие «интонации являются не просто структурными микрофрагментами текста, но семантическими единицами, обладающими некими потенциями определенной выразительности, то есть способностью актуализировать уже существующие в памяти пласты музыкального смысла. Именно в этой актуализации и состоит контакт между музыкой и слушателем» [1: 67].

Исторические исследования позволяют увидеть, что хорал «при внешней простоте и лаконичности музыкальных средств заключает в себе уникальную способность к интертекстуальному передвижению» [6: 164], выходя за пределы жанра и участвуя в образовании новых текстов — инструментальных фантазий, кантат, симфоний, рекеминов, опер, концертов и т. д. Такого рода исторические исследования Томас Браац и Арий Орон проделали со всем корпусом протестантских хоралов. Результаты их героического труда, почти (по их признанию) законченного в 2018 г., опубликованы на общедоступном сайте «Bach Cantatas Website — Home Page» [19]: история, нотные примеры, ссылки на произведения композиторов разных эпох, где с разной степенью отчетливости прослушивается тот или иной протестантский хорал. Во всяком случае — его инципитарная (начальная) фраза, «в вербальном тексте которой по законам риторики и гомилетики заключена основная мысль всего гимна» [19].

Отметим сразу, что использование в художественном произведении чужого текста никогда не является просто цитированием. Цитата принадлежит науке, она есть способ доказательства, она рядоположена высказыванию и не порождает несводимого к ней нового, нерядоположного ей смысла, что явилось бы адекватным признаком

художественности. В этом смысле цитата в произведении искусства больше, чем цитата в научном опусе, в силу приращения (художественного) смысла.

Обратимся к конкретным примерам.

Модест Петрович Мусоргский, «Борис Годунов». Корчма на литовской границе. На вопрос — А вы что за люди? — Варлаам и Мисаил отвечают (см. пример № 6):

75
 МИСАИЛ *Moderato assai. J. = 66*
 (Со смраком)
 Стар. цы смьрел. ны - е, и - шо. ничтог. ны - е, ходим по се - ле - ни - ям,
 ВАРЛААМ (Жалобно)
 Стар. цы смьрел. ны - е, и - шо. ничтог. ны - е, ходим по се - ле - ни - ям,

Пример № 6

Интересно, что Варлаам с Мисаилом, воспринимаемые здесь зрителем как комические персонажи, поют эти слова на мотив инципитарной фразы протестантского хора «Herzliebster Jesu!» (см. пример № 7):

Composer: Johann Crüger (Berlin, 1640)
 Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver -
 bro - chen?

Пример № 7

Этот хорал протестанты поют традиционно в Страстную неделю. Если бы это была цитата, то она иллюстрировала бы, как минимум, сочувствие наших героев умирающему на кресте Христу. Какое там! «Мы с отцом Мисаилом как утекли из монастыря, так в ус себе не дуем!» [20: 72] и торгуем муками Христа себе на нашу «бомжовую» потребу. Таким образом, протестантский хорал «Herzliebster Jesu», попав в контекст Корчмы, порождает новый смысл — смысл предельного, профессионального и человеческого цинизма беглых монахов.

Следующий пример касается трактовки Модестом Петровичем образа Юродивого. Безусловно, в Юродивом как бы воплотилась вся русская духовность. Что же, какую музыку поет Юродивый, неужели протестантскую? И да, и нет. У Лютера есть хорал «Christ ist erstanden» («Христос воскрес») (см. пример № 8).

Christ ist erstanden
From the Glogauer Liederbuch, 1480



Пример № 8.

И если от Лютера нас отделяет пять столетий, то этот хорал много старше. Он принадлежит тем временам, когда еще не было слова «протестантский». Это был, как мы сегодня называем, григорианский хорал «Victimae paschali laudes», датируемый строго 1040 г.¹³, сочинение Випо Бургундского (см. пример № 9).

Victimae paschali laudes
Easter Sequence from about 1040 AD
by Wipo (after 990 until after 1048)



Пример № 9.

Юродивый у Мусоргского выполняет роль Пророка в своем отечестве: «Люди русские, Христос Воскрес! А вы? Что же вы творите, богоборцы суетные!» И здесь тысячелетней давности хорал оказывается как нельзя кстати (см. пример № 10).



Пример № 10.

¹³ До 1054 г. «с формальной точки зрения была только одна Православная Церковь [точнее — христианская, — Т. Г., А. З.], состоящая из пяти Патриархатов (Рим, Константинополь, Александрия, Антиохия, Иерусалим). Поэтому ни св. Владимир, ни его ближайшие наследники до 1054 г. не имели оснований отстраняться от западной части Православной Церкви и избегать каких-либо культурных с ней сношений <...> Нельзя ни требовать, ни ожидать, чтобы у восточных славян была бы та же антипатия по отношению к народам, принадлежащим к латинскому культурному кругу, какая была к ним у византийцев <...> в этот период времени можно насчитать 28 браков князей из рода Рюрика с западными владетельными домами <...> и только шесть браков в области восточного, византийского культурного круга <...> на известное западное влияние указывает богослужбное употребление колоколов у русских в противоположность византийцам» [2: 186–187].

Музыку, безусловно, создает народ. Но он же — народ — ее и забывает под давлением множества вполне исторических причин.

Модест Петрович нашел русскую духовную музыку в преломлении древнего общеевропейского хорала в его — Мусоргского — собственной картине русской истории.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: структура и свойства. М.: «Композитор», 1998.
2. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. I: Сущность, система и история.
3. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. II: История.
4. *Гуляницкая Н. С.* Русская музыка: становление тональной системы. XI–XX вв.: Исследование. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
5. *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки: Статьи / Пер. с фр.; Предисл. Е. Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 1999 (Метафизические исследования. Приложение к альманаху).
6. *Домбраускене Г. Н.* Протестантский хорал как объект интертекстуального взаимодействия на примере гимна «O Ewigkeit, du Donnerwort» // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1. С. 164–167.
7. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
8. *Мазель Л. А.* О мелодии. М.: Гос. муз. изд-во, 1952.
9. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие: В 2 кн. М: Музыка, 1971. Кн. 1: Модест Петрович Мусоргский: Письма, биографические материалы и документы / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелиса; Под общ. ред. М. С. Пекелиса.
10. *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России Л.: АСА-DEMIА, 1924.
11. *Рубинштейн А. Г.* Лекции по истории фортепианной литературы / Ред. и коммент. С. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1974.
12. Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. Т. 2: Г–К.
13. *Формозов А. А.* Русские археологи в период тоталитаризма: Историкографические очерки. 2-е изд., доп. М.: Знак, 2006.

14. *Формозов А. А.* Человек и наука: из записей археолога. М.: Знак, 2005.
15. Giordano Bruno Nolano *De gli eroici furori. Parigi, appresso Antonio Baio, l'anno 1585*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Giliberto, Mondadori, Milano 2000. 202 p. URL: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t113.pdf (дата обращения: 03.08.2022).
16. Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869 (Bach, Johann Sebastian). URL: <https://imslp.org> (дата обращения: 03.08.2022).
17. 6 Fugues, HWV 605-610 (Handel, George Frideric). URL: <https://imslp.org> (дата обращения: 03.08.2022).
18. The Tsar's Bride (Rimsky-Korsakov, Nikolay). URL: <https://imslp.org> (дата обращения: 03.08.2022).
19. Bach Cantatas Website — Home Page. URL: <http://www.bach-cantatas.com/> (дата обращения: 03.08.2022).
20. Boris Godunov (Mussorgsky, Modest). URL: <https://imslp.org> (дата обращения: 03.08.2022).
21. Herzliebster Jesu. URL: <http://www.bach-cantatas.com/CM/Z983.htm> (дата обращения: 03.08.2022).
22. Christ ist erstanden. URL: <http://www.bach-cantatas.com/CM/Christ-ist-erstanden.htm> (дата обращения: 03.08.2022).

Татьяна Самсонова
(Санкт-Петербург)

Философема «русская душа» в проекции творчества М. П. Мусоргского

В настоящее время философская категория «русская душа» широко используется в научной и художественной литературе наряду с такими понятиями, как «русская идея», «русский характер», «русский образ красоты» и т. п. Философская антропология применяет этот термин как «символ-понятие, отражающий уровень национального самосознания, как совокупность специфических черт, присущих русской культуре и отечественному менталитету» [8: 454]¹. Истоки формирования этой категории можно обнаружить на длительном пути развития русской истории в духовных свершениях общественной мысли: в философии, литературе, включая поэзию, музыке, живописи, скульптуре. О воспитательном воздействии музыки на становление человеческой личности известно с древнейших времен — это аксиома. Однако неповторимость русского исторического процесса, особенности его развития создали свой «строительный материал» русской духовности. «В начале было Слово, и Слово было у Бога...» — так можно обозначить ключевое понятие в духовном развитии древнерусского человека. Обращение к «слову» происходило и во время богослужения, и при толковании Священного писания, и в житиях святых, и в проповедях с христианской интерпретацией мироздания. На этой основе складывались особенности мирозерцания, сознания и состояния души древнерусского человека. Слово (Логос) дало понимание русскому человеку «всеобщего закона», основы миропорядка. Логос «вечен, всеобщ и необходим» (Гераклит); Логос как совокупность платоновских идей — посредник между Богом и сотворенным миром (Филон). На специфическую особенность «слова» в древнерусском сознании указывают отечественные ученые (М. Н. Громов, В. В. Мильков, В. В. Колесов, Д. С. Лихачев), отмечая «преимущественное развитие образно-поэтического миропонимания, что опиралось на весь предшествующий человеческий опыт. Древнерусское “слово-образ” стало хорошо приспособленным для художественного выражения мира идей после

¹ Сквозь призму музыкальной культуры это явление рассматривается в нашей монографии [7: 66–85].

крещения Руси» [1: 66]. Отмечая процесс формирования христианской идеологии в X–XI вв., академик Д. С. Лихачев писал: «Русский язык оказался способным выразить все тонкости отвлеченной богословской мысли, воплотить в себе изощренное ораторское искусство церковной проповеди, передать сложное историческое содержание всемирной русской истории, воспринять в переводах лучшие произведения общеевропейской литературы» [3: 3–4]. В другом исследовании Д. С. Лихачев заметил, что, помимо образного наполнения, «слово» в древнерусском языке обладает особой *распевностью*, что связано с фонетической особенностью русской речи: «...преобладание в Древней Руси обиходных, “обрядовых”, “деловых” жанров сказалось, между прочим, на одной их особенностях, резко обозначившейся в их стиле: все они рассчитаны для произнесения вслух. Это сказывается в ритме, рассчитанном для пения или чтения вслух...» [4: 66]. Возможно, именно на этой основе в течение многих веков складывалась уникальная культура богослужебного древнерусского певческого искусства с разнообразной типологией жанров, где русский человек формировал свой духовный облик, где формировалась «русская душа». Так, от принятия христианства по настоящее время в отечественной культуре можно усмотреть диалектику развития философии «русской души», становление различных философских концепций в этом направлении и проявление индивидуальности «русской души» в композиторском творчестве.

Как известно, конец XIX и начало XX вв. в России знаменовались мощным расцветом философской мысли, которая повлекла за собой явное сближение философской рефлексии и музыки в сочинениях и философам, и композиторам. Примеры тому находим в творчестве А. Н. Скрябина (1871–1915), о. Павла Флоренского (1882–1937), А. Ф. Лосева (1893–1988), М. В. Юдиной (1899–1970). Каждый из них оставил в своих размышлениях и в музыке неповторимый образ «русской души».

Нельзя миновать того обстоятельства, что пришедшие в русскую гуманитарную науку в тот же период понятия «архетип» и «бессознательное» получили широкое распространение в XX в. Философия «русская душа» может рассматриваться также с позиций К. Г. Юнга, который утверждал, что понятие «архетип» включает реальность всех психических явлений, а именно — «это не просто имена и философские понятия. Это куски самой жизни, образы, которые через мост эмоций интегрально связаны с живым человеком. Вот почему невозможно дать произвольную (или универсальную) характери-

стику любого архетипа. Его нужно объяснить способом, на который указывает вся жизненная ситуация индивида, которому он принадлежит» [11: 109]. Юнг также отмечал, что архетип устойчив и имеет свойства повторяться «на протяжении истории везде, где свободно действует фантазия» [12: 110]; и далее: «Они (архетипы. — Т. С.) являются комплексами переживаний, вступающих в нашу личную жизнь и действующих на нее как судьба» [13: 145]. Идеи Юнга оказались созвучны отечественной науке. Сам контекст русской культуры показывал, что бытие человека, его дух может проявлять себя самым различным образом — как явление коллективного бессознательно-го, как социокультурный и национальный феномен. Достижения отечественной фольклористики (И. И. Земцовский, Ф. А. Рубцов, Г. Д. Головинский, В. А. Лапин, М. А. Лобанов и др.) доказали наличие общих принципов, единых для огромного числа не связанных между собой культур, а также то, что в традиционной культуре реализуются образы, имеющие «сквозное» значение для человеческой культуры. В полной мере эти достижения научной мысли оказались важными для понимания русской национальной культуры в целом, ее этнических музыкальных истоков. Как отмечал И. И. Земцовский в своей работе «Торопецкие песни. Песни родины Мусоргского», «русская песня донесла до нас отдельные, подчас существенные черты языческой древности предков русского народа» [2: 5]. Северо-Запад России (Псковская, Новгородская, Тверская, Вологодская области) сохранил элементы традиционной культуры в совершении многих обрядов: свадебных, похоронных, Масленицы, Ивана-Купалы. Исследования вокальной культуры этого региона показали ее богатое жанровое разнообразие: «...такой музыкальный жанр, как бестекстовые напевы (вокализы), применяющиеся крестьянами в их трудовой и обрядовой практике. Местное население осознает преимущественно сигнальную функцию подобных напевов, и поэтому они могут быть названы “лесные кличи” или “вокальные мелодии-сигналы”. Распространены эти мелодии на северо-западе России» [5: 3]. На сознательном и бессознательном уровнях русские композиторы «услышали» вокальные сигналы древнейших русских напевов и использовали их в своем творчестве. Русская музыкальная культура, ее мощный исторический пласт дали питательную среду для их философского осмысления. Очевидно, что философема «русская душа» — понятие многоаспектное и многосоставное; спроецированное же на творчество такого уникального художника, коим является Модест Петрович Мусоргский, она может дать исследователю но-

вый вектор размышлений и обогатить образ композитора новыми нюансами.

Остановим внимание на теме смерти и ее значении в системе человеческого бытия в творчестве М. Мусоргского. На протяжении всей своей жизни Мусоргский решал эту проблему более или менее постоянно; эта тема прошла доминантной линией через все его творчество, получив философское осмысление. «Герои» Мусоргского постоянно ведут «диалог» со смертью: это и мать, убаюкивающая своего умирающего сына, и чахоточная девушка, и замерзающий мужичонка, и «забытый» воин на поле брани, это и раскольница в саване с зеленою свечою, перед самосжиганием нашептывающая возлюбленному Андрею Хованскому слова:

Смертный час твой пришел, милый мой,
Обойми меня в остатний раз.
Ты мне люб до гробовой доски,
Помереть с тобой — словно сладко заснуть.
Аллилуйя! [6: 96].

Обо всех убиенных и уходящих из жизни «скорбит душа» композитора и философа Модеста Мусоргского. Весьма показательно в этом отношении письмо Мусоргского В. В. Стасову от 15 июля 1872 г., где композитор посвящает Generalissime «Хованщину»: «...нет страха в сердце моем, который бы понудил меня остановиться с посвящением и оглянуться назад. Я вперед хочу смотреть, а не назад. Я посвящаю Вам весь тот период моей жизни, когда будет создаваться “Хованщина”»; не будет смешно, если я скажу: “посвящаю Вам себя самого и жизнь свою за этот период”, потому что помню еще живо: я жил “Борисом”, в “Борисе”, и в мозгах моих прожитое время в “Борисе” отмечено дорогими метками, неизгладимыми. Теперь закипит новая, Ваша работа, уже начинаю жить в ней — сколько богатых впечатлений, сколько новых земель к открытию, славно!...» [6: 84]. Жизнь и смерть — постоянные категории в размышлениях Мусоргского. Из письма к Стасову от января 1873 г.: «...если наши обоюдные попытки сделать живого человека в живой музыке будут понятны *живущими* людьми; если *прозябающие* люди кинут в нас хорошим комом грязи; если *музыкальные фарисеи* распнут нас, наше дело начнет делаться и будет делаться тем шибче, чем жирнее будут комья грязи, чем яростнее будут хрипеть о проклятии. Да, скоро на суд!»² [6: 89].

² Через месяц (5 февраля) предстояло первое представление в Мариинском театре трех картин «Бориса Годунова» [6: 209].

Но судьба наносит свои удары, лишая жизни близких людей. Как стенает, как плачет сердце Мусоргского, как укоряет он себя с потерей Гартмана: «...что за ужас, что за горе! “И зачем живут собаки, кошки”, а гибнут Гартманы. Помню, в последний заезд в Петроград Виттюшки, <...> на углу какого-то переулочка на Фурштатской, как раз напротив Appen-Kirche, милый Виттюшка прижался к стене и побледнел. Зная по себе нашу братию, я спросил (*спокойно*): “что приключилось?” — “Дышать не могу”, — отвечивал Виттюшка. Опять, и все-таки, зная по себе нервность, сердечность (в смысле биений — *palpitation cordis*³) художников, я (*столь же спокойно*) сказал Виттюшке: “отдышитесь, душка, а там пойдем дальше...” И когда я припоминаю теперь этот разговор, мне жутко становится, что струсил я перед своею же мнительностью...» [6: 107–108]. Мусоргский ненавидел смерть, уносящую его друзей. Он называл ее «палачом», «бездарной дурой, которая косит, не рассуждая, есть ли надобность в ее проклятом визите». Смерть становится центральной идеей вокального цикла «Песни и пляски смерти». Но воплощена эта идея глубоко своеобразно, в музыкальном, драматургическом и интонационном плане. Проницательно писал об этом Георгий Васильевич Свиридов: «Смерть у Мусоргского не зло и не добро. Она — стихия, как и жизнь. В ней нет никакого зла, напротив, она несет сон, покой, избавление от страданий. В ней отсутствует какой-либо социальный элемент, ребенок, пьяный мужичок, солдат или молодая девушка — все равны перед нею. Смерть — благо. Смерть — стихия ночи, ночная стихия в противовес жизни, дневной, деятельной. Ночью умирает ребенок; смерть перед ним нестрашная, в образе няньки, убаюкивающей ребенка, избавляя его от страданий. Девушке, умирающей от чахотки, она является в образе прекрасного молодого рыцаря, поющего ей (любовную) серенаду... Она умирает в его объятиях, наполненная томлением весны и любовным трепетом... Эта стихия всемогуща. В “Трепаке” смерть принимает образ вьюги и в то же время навевает летние видения. Она приносит счастье — “спи, мой дружок, мужичок счастливый”. А мужик, очевидно, бедный, бездомный, старый и убогий. В момент смерти перед ним возникает видение лета, сбора урожая, жатвы, лучшей поры крестьянского жита, песни летающих голубей, символа кротости и любви...» [9: 75–76]. Последняя песня в цикле «Песни и пляски смерти», «Полководец», — это апофеоз и торжество смерти, где поле битвы — людская

³ С латинского языка «*palpitation cordis*» переводится как «сердцебиение».

жизнь, где перед стихией все равны. Здесь смерть — воплощение вселенского зла. Смерть лицедействует, она в диалоге с персонажами⁴. Нельзя не согласиться со следующим утверждением Э. Л. Фрид в ее обстоятельном исследовании о Мусоргском: «Высокий этический пафос цикла заключается в том, что Смерти противопоставлена ценность каждой человеческой жизни, человеческих страданий, надежд, упований. Это сближает Мусоргского с Достоевским» [10: 169].

Философема «русская душа» поразительно раскрывается в письмах Мусоргского. Как он любит своих друзей и как открыто его сердце для восторженных, романтических излияний! Его сердце полно любви к друзьям и окружающим его людям, сколько нежности в этих обращениях: «милый Милый», «Корсинька», «милый мой Cesare», «дорогой Generalissime», «милый мой Арсений», «Моя голубушка, моя дорогая Людмила Ивановна» (сестра М. И. Глинки) и т. д. Поражает в письмах Мусоргского, как истинного романтика, сила и глубина чувств, накал страстей и эмоциональная напряженность, искренность и полет фантазии, а высокий пьедестал, на котором возвышается понятие дружбы, имеющей знак равенства с духовным единением и устремленностью к высоким идеалам, дает пример несравненного духовного опыта.

Философема «русской души», спроецированная на личность и творчество М. П. Мусоргского, может дать новые нюансы в «знакомом» портрете, глубже разглядеть черты философа и мыслителя, человека с нежным и любящим сердцем, горячего и искреннего — последнего романтика XIX в. Мусоргский оставил в наследство последующим поколениям неоценимое богатство: выразительнейший русский музыкальный язык, который явился архетипом русской души и русского характера во всей неповторимости и уникальности. *По ком звонит колокол постоянно в России?* — по русской душе, либо уходящей из этого мира, либо вновь прибывающей на эту землю. Колокольный звон Мусоргского — это совсем не материальные звуки, это символ: звуки, наполненные глубочайшим духовным смыслом, который не передать словами. В них композитор выразил

⁴ Театральность, лицедейство, яркое сценическое воплощение блистательно решено в режиссерской работе И. Таймановой в моноспектакле «Песни и пляски смерти», с потрясающей актерской работой Галины Вишневской. Оркестровка Д. Д. Шостаковича. Дирижер — Мстислав Ростропович. Запись 7 февраля 2013 г.

глубинные основы русской ментальности и самоидентификации. Своим *видением и слышанием* русской истории М. П. Мусоргский создал удивительный мир, вбирающий в себя прошлое и настоящее, неповторимое и особенное, имеющее непосредственное отношение к «русской душе». Многовековой процесс «собираания» русской духовности через призму истории нашел свое выражение в музыке М. П. Мусоргского.

Литература

1. *Громов М. Н., Мильков В. В.* Идейные течения древнерусской мысли. СПб.: Русский православный институт, 2001.
2. *Земцовский И. И.* Торопецкие песни. Песни родины Мусоргского: Для пения (соло, хор), без сопровожд. Л.: Музыка, 1967.
3. *Лихачев Д. С.* [Вступ. ст.] // Повесть временных лет. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Ч. II. С. 29–30.
4. *Лихачев Д. С.* Исследование по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986.
5. *Лобанов М. А.* Культура вокальных мелодий-сигналов на северо-западе России: Автореф. дис. <...> д-ра иск. / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2000.
6. *Мусоргский М. П.* Избр. письма / Вступ. ст., ред. и примеч. проф. М. С. Пекелиса. М.: Гос. муз. изд-во, 1953.
7. *Самсонова Т. П.* Феномен человека в музыкальной культуре. СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2007.
8. *Сапов В.* Русская идея // Русская философия: Малый энцикл. словарь. М.: Наука, 1995. С. 454–455.
9. *Свиридов Г. В.* Заветное. М.: Детство. Отрочество. Юность, 2008.
10. *Фрид Э. Л.* М. П. Мусоргский: Проблемы творчества. Л.: Музыка, 1981.
11. *Юнг К. Г.* Душа и миф // Человек и его символы. СПб.: Б. С. К., 1996.
12. *Юнг К. Г.* Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992.
13. *Юнг К. Г.* Об архетипах бессознательного // Вопросы философии. 1988. № 1. С. 133–152.

Олеся Ростовская
(Москва — Санкт-Петербург)

Ростовские колокола в музыке Мусоргского. Опыт симфонизации¹

Как и многие русские композиторы, Модест Мусоргский неоднократно выражал в своей музыке образы и идеи искусства колокольных звонов. В его произведениях можно встретить и прямые иллюстративные появления такого материала (благовест, рисующий присутствие церкви в сюжете), и поэтическое претворение звона в оркестровой или фортепианной имитации, и введение в партитуру настоящих колоколов.

Рассмотрим конкретный пример, связанный с несколькими фрагментами музыки Мусоргского, в которых были задействованы настоящие колокола.

В августе 2018 г. в Ростове Великом в рамках фестиваля «Ростовское действо» состоялся концерт «История государства Российского в музыке и колоколах», в котором соборная звонница Ростовского кремля была представлена как симфонический музыкальный инструмент. В единую сборную композицию, составленную из фрагментов произведений русских поэтов и композиторов, вошли и произведения Мусоргского: вступление к опере «Хованщина» «Рассвет на Москве-реке», сцена коронации из «Бориса Годунова», финал «Хованщины» и «Богатырские ворота», причем сцена коронации, несмотря на расположение в середине общей композиции, стала, пожалуй, самой впечатляющей, пиковой точкой данной концертной программы (см. ил. № 1).

Предваряла это исполнение масштабная работа, проводившаяся в нескольких направлениях. Результатом ее стала не только беспрецедентная премьера в рамках фестиваля, но и выход компакт-диска с новыми записями ростовских звонов, а также создание базы данных об акустическом состоянии колоколов за несколько лет.

Началась эта работа с понимания того, что записи ростовских звонов 1963 г., изданные, переизданные миллионными тиражами и считавшиеся, по старой памяти, эталонными, не отвечают совре-

¹ Автор выражает огромную признательность Алексею Погарскому за помощь в поиске и подготовке материалов к данной статье.



Ил. № 1. Концерт «История государства Российского в музыке и колоколах» (11 августа 2018 г.). Фото Сергея Метелицы.

менным представлениям о качественных записях, причем технической реставрацией и удалением щелчков этот вопрос не решается.

В августе 2014 г. Алексеем Погарским и Олесей Ростовской были сделаны пробные записи звонов соборной звонницы в исполнении Дмитрия Смирнова, который работает на этом месте не первый десяток лет.

В январе 2015 г. А. Погарский и О. Ростовская предложили директору музея-заповедника «Ростовский кремль» Натальи Каровской собрать новую команду звонарей — не для того, чтобы потеснить постоянно работающих коллег, а именно ради создания новой записи, участники которой, не имея многолетнего опыта работы на этой звоннице, смогли бы подойти к ней «с чистого листа», ориентируясь не на привычку, а на нечто изначальное — то, что подскажет сам колокольный набор.

В июле 2016 г. по предложению Н. Каровской А. Погарский и О. Ростовская начали осуществлять регулярные записи *сэмлов*

колоколов — акустические фиксации текущего состояния колокольного набора. Это не только дало определенный объем данных (частотный анализ звука каждого колокола летом и зимой, в жаркую, холодную и/или влажную погоду, — все данные фиксировались), но и позволило звукорежиссеру А. Погарскому детально продумать запись каждого колокола с технических позиций (в частности, количество, тип и расположение микрофонов для каждого из колоколов). Попутно делались новые пробные записи звонов с Д. Смирновым и его звонарями (в записях участвовали разные группы).

Во второй половине 2017 г. Н. Каровская предложила начать работу над двумя проектами одновременно: участием соборной звонницы в «Ростовском действе» 2018 г. и записью нового диска с традиционными ростовскими звонами.

Была сформирована новая команда звонарей, в которую вошли Виктор Каровский, Константин Мишуrowsкий, иеродиакон Роман (Огрызков), Олеся Ростовская, Василий Садовников, Николай Самарин. Подготовка сценарной и оркестровой части «Ростовского действия» велась театром «Новая опера» и дирижером Дмитрием Волосниковым (см. ил. № 2).

На первый взгляд, решение двух серьезных задач одновременно — это слишком много для такого отрезка времени. Но преимущество данного решения заключалось в том, что две эти цели, напротив, подпитывали друг друга: без тщательнейшего изучения традиции соборной звонницы (в т. ч. партитур о. Аристарха Израилева, опыта постоянно работающих звонарей, имеющихся вариантов исторических и новых пробных записей и т. д.) невозможно было бы создать убедительную партию этой звонницы в «Ростовском действе». Работа с оркестровыми партитурами побуждала нас искать среди возможностей соборной звонницы много такого, что на ней никогда не звучало, и это привело к нешаблонному восприятию данного колокольного набора, множеству репетиционных экспериментов и выкристаллизовыванию самого лучшего, самого органичного и точного результата.

Первая репетиция новой команды звонарей на звоннице состоялась в январе 2018 г., за семь месяцев до концерта, и была посвящена начальному освоению данного инструмента и выработыванию новых ансамблевых навыков. Также за этот период состоялся ряд репетиций звонарей на звоннице, как самостоятельно, так и с дирижером — с исполнением уже не только традиционных звонов, но и по намеченному репертуару — репетиции на звоннице с оркестровыми



Ил. № 2. Команда звонарей после концерта на соборной звоннице.
Фото Алексея Погарского.

фонограммами выбранных эпизодов, групповые встречи звонарей вне звонницы и репетиции на сэмплере. Состоялась также встреча в репетиционном помещении театра «Новая опера», где оркестр исполнял репертуар предстоящего концерта, а звонари репетировали мысленно (некоторые из них по нотам). Общая репетиция оркестра и звонницы состоялась утром в день концерта.

В проекте «История государства Российского в музыке и колоколах» нужно было показать настоящие колокола не как образец шумового эффекта, а как часть музыкальной, симфонической ткани произведения. Сама музыкальная композиция (точнее, литературно-музыкальная, так как присутствовало большое количество словесного художественного текста в исполнении актера Сергея Гармаша) составлялась так, чтобы включить больше фрагментов музыки русских композиторов, где звон либо уже указан в партитуре, либо может быть добавлен без нарушения замысла, а, наоборот, для его усиления.

Принципиальное отличие от всех других случаев использования настоящих колоколов в оркестровой музыке заключалось именно в подходе к колокольному набору. В подавляющем большинстве случаев композиторы, которые хотели включить колокола в свою парти-

туру, отмечали лишь точку начала звона и конца звона. Это связано с рядом объективных причин:

- каждый колокольный набор русской традиции индивидуален, нет двух колоколен с одинаковыми колоколами;

- если композитору известно, какими именно колоколами обладает конкретный оркестр или театр, для которого он пишет сочинение, то, написав индивидуально для этого колокольного набора, автор лишает свое сочинение возможности быть исполненным другим оркестром/театром, где имеющиеся колокола (если они есть в наличии) почти всегда имеют другие тоны;

- колокола русской традиции не настраиваются и не совпадают с тонами равномерно темперированного строя, в котором создается подавляющее большинство произведений русской и западноевропейской музыки;

- даже если колокола настроены или подобраны «по нотам» или один из хорошо слышимых тонов совпадает со шкалой равномерно темперированного строя, спектральное богатство тембра размывает эти соответствия.

Иными словами — почти всегда настоящие колокола в оркестровой музыке используются как шумовой эффект, здесь же им предстояло стать музыкальным инструментом и раскрыть свой потенциал с этой стороны — несмотря на все перечисленные трудности.

Дирижер Дмитрий Волосников необычайно тщательно работал с колоколами и звонарями. В обычных условиях ударнику-звонарю дается отмашка «начинать шуметь» и «заканчивать шуметь». В данном же случае дирижер приезжал в Ростов знакомиться с инструментом, подбирать, какие колокола подходят под тональности конкретных фрагментов музыки, а какие нет, изучать технические возможности звонарей и т. п.

Решение вопросов звуковысотности для всех участников проекта, включая дирижера, потребовало нескольких стадий. Сначала мы пытались идти по традиционному пути, т. е. дать оркестру играть свое, а колоколам — свое. Далее мы задались вопросом о том, какие выбрать колокола, чтобы они случайно не совпали с тональностями в оркестре. В итоге после внимательного слухового анализа мы пришли к подбору именно тех колоколов, которые тем или иным образом сольются с тональностями оркестра.

Соборная звонница Ростовского кремля имеет особое положение в колокольном мире. Это единственный колокольный набор, чьи звоны и звуки были записаны нотами еще до революции. Протоиерей

Аристарх Израилев (1817–1901) провел уникальную работу, которая включала в себя не только обмеры и описание каждого колокола, но и замеры их частотных характеристик — так, как он смог это осуществить, пользуясь специально изготовленным им прибором, состоящим из особых камертонов. В системе обычной европейской нотации о. Аристарх определил каждому колоколу одну ноту, без учета спектральной насыщенности каждого колокола [1]. Это вполне понятно, так как обычные нотные знаки и в наши дни с большим трудом отображают такие детали (точнее, только пытаются отображать, и то при помощи специальных указаний).

Согласно записям Израилева, весь комплект колоколов ростовской соборной звонницы с теми или иными неточностями укладывается в диатонику до мажора (плюс колокол Голодарь, чей тон он определил как ля бемоль).

Параллельно пришлось решать вопросы синхронности и прочие ансамблевые (в академическом понимании) проблемы:

– несмотря на то, что оркестр размещен прямо у подножия соборной звонницы, расстояние по высоте, которое разделяет оркестровых музыкантов, сидящих на небольшом специально возведенном подиуме, и звонарей наверху, слишком велико и не дает проявиться обычным ансамблевым навыкам, которые практикуют музыканты, находящиеся на сцене близко друг к другу;

– все звонари во время звона расположены на своих рабочих позициях лицом от оркестра/дирижера и слишком далеко от края, т. е. не могут поддерживать зрительный контакт и видеть жесты дирижера;

– во время звона звонари находятся в зоне большого звукового давления колоколов и не слышат, что играет оркестр, а если какие-то громкие инструменты (к примеру, медные духовые) немного слышны частями фраз или отдельными нотами, то это не прямой звук, а отраженный от стены собора и от дальней стены кремля, огораживающей площадь, а значит, наверху, в глубине звонницы, его слышно с опозданием, т. е. на него все равно нельзя ориентироваться для синхронизации;

– темп и метр всей соборной звонницы базируются на темпе самого тяжелого (32 тонны) колокола Сысой, т. е. на том, с какой скоростью язык этого колокола преодолевает расстояние до юбки при звоне в оба края или в один. Ход этого полуторатонного маятника почти не изменяется в зависимости от усилий звонаря, ускорить или замедлить это движение можно, но отличие от обычного темпа Сы-

сося столь мало, что не стоит тех гигантских усилий, которые должен потратить звонарь, чтобы равномерно поддерживать другой темп. Соответственно, указаниям дирижера темп звона с участием Сысыя и Полиелейного колокола (16 тонн) практически не поддается.

В период репетиций все надеялись, что театр организует техническую поддержку, т. е. будет осуществлена видеотрансляция дирижера на небольшой экран, на ярус звона, «одноухие» наушники-мониторы для звонарей, в которые подавался бы звук оркестра, и звонари получили бы возможность его слышать во время звона. Однако осуществить это не удалось.

В связи с этим возникла необходимость каким-то образом передавать «дирижерскую информацию» на ярус звона так, чтобы это было видно и понятно всем звонарям, участвующим в различных музыкальных эпизодах. В тех случаях, когда были заняты все звонари, нам помогал известный музыкант и арт-директор фестиваля «Ростовское действо» Андрей Котов. Расположившись в точке, из которой ему было видно дирижера Волосникова и откуда он был виден всем звонарям на ярусе, А. Котов показывал вступление и — что даже более важно — окончание звона (так как момент вступления звонари могли слышать и сами). В отдельных номерах обязанности содирижера легли на О. Ростовскую, следившую за ходом концерта по поэтическому тексту и партитурам.

В общую композицию концертной программы «История государства Российского в музыке и колоколах» были включены девять номеров со звоном. В двух из них задействована малая Воскресенская звонница (расположенная на кремлевской стене напротив Успенского собора) с оркестром, в пяти — соборная звонница и еще в двух — обе звонницы с оркестром. В концерте были исполнены четыре фрагмента музыки М. Мусоргского, два — Н. А. Римского-Корсакова, один — С. Прокофьева, в двух номерах колокола сопровождали чтение С. Гармаша без оркестра.

Открылся концерт вступлением к опере «Хованщина» — «Рассвет на Москве-реке». В эпизод *in cis* (*Piu mosso*), в котором при помощи валторн, арфы, контрабасов, литавр и там-тама имитируется колокольный звон, был введен благовест в колокол Голодарь. Его удары должны были совпасть с басовыми звуками в оркестре. Тон Голодаря («официально» считается, что это — ля бемоль, т. е. соль диез — квинта от до диеза) довольно органично влился в общее звучание, хотя на слух лег не как квинтовый тон от основного оркестрового, а ярче показал свои более высокие частичные тона.

Так или иначе, из всех тяжелых колоколов Голодарь лучше прочих влился в гармонию оркестровой ткани.

Вообще, вопросы звуковысотности соборной звонницы — весьма захватывающие. Если взять каждый колокол отдельно и предложить человеку с абсолютным слухом определить тона, то окажется, что Сысой — не «до», Полиелейный — не «ми» и т. д., т. е. с нотацией о. Аристарха Израилева ничего не совпадает (даже с учетом того, что в его время ля первой октавы не была стандартизирована как 440 Hz). То же показывает и компьютерный анализ спектра каждого колокола. Тем не менее, при длительном прослушивании звона всех колоколов слух как бы «затаскивает» общее звучание звонницы в до мажор, причем это касается не только музыкантов. Ниже мы приведем примеры этому, а здесь отметим, что неплохую версию объяснения вычислений о. Аристарха дает Е. Климин в статье «Акустические исследования протоиерея Аристарха Израилева в контексте проблемы старения колоколов» [2]. Исследователь показывает, что о. А. Израилев, опиравшийся на метод акустика Иоганна Шейблера и изготовивший прибор, весьма похожий на шейблеровскую систему камертонов с маятником, допустил принципиальную ошибку, обращаясь с непериодическими колебаниями колоколов как с периодическими колебаниями. После ряда экспериментов с сэмплами ростовских колоколов и сэмплами камертонов из прибора Израилева, хранящегося в Политехническом музее в Москве, Климин приводит вычисления на основе эффекта акустических биений, выстраивая гипотезы о том, какие именно камертоны, в сочетании с какими именно частичными тонами спектров колоколов могли бы давать значения, указанные Израилевым в его знаменитой работе.

Наиболее ярко данный слуховой эффект ростовской соборной звонницы сказался на фрагменте «Коронация» из оперы «Борис Годунов». По форме этот эпизод выстраивается следующим образом: оркестр начинает сцену своими знаменитыми созвучиями (это, пожалуй, самая известная в мире имитация православного звона оркестровыми средствами), и за три такта до большой паузы (на сильную долю 16-го такта, но не после 16-го такта), т. е. ломая квадрат, вступает Сысой. Такое, на первый взгляд, нелогичное вступление имело свои причины: как было сказано выше, звонари внутри соборной звонницы не могли бы каждый в отдельности ориентироваться на темп оркестра, так как во время большого звона оркестра внутри звонницы практически не был слышен, и буквально с первых же ударов все четыре пролета разошлись бы между собой.

Единственная возможность всем звонарям работать синхронно — слушать Сысой, слушать зазвоны, слушать друг друга. Трезвон «во вся» начинается сразу после того, как у оркестра наступает пауза. Значит, к моменту наступления паузы у оркестра весь ансамбль звонарей должен был получить от Сысои метр и темп движения. В связи с этим заранее было вычислено, за сколько тактов до вступления Сысои его язык надо начинать раскачивать (почти с самого начала сцены коронации) и за сколько тактов до оркестровой паузы Сысой должен вступить первыми четырьмя ударами. После этого вступают остальные три пролета звонницы, поддерживая — это тоже очень важно — тип фактуры и рисунок «зазвон» у Мусоргского. Через некоторое количество тактов звона оркестр вновь вступает, повторяя этот же материал в ансамбле с колоколами.

Дирижер нарочно взял темп гораздо медленнее, чем играют обычно. Фактически за основу была взята скорость языка Сысои, что привело к неожиданному результату. Оркестровый и звонный материалы слились, образовав нечто большее, чем простая сумма этих слагаемых. Эффект был настолько поразительный, что после концерта многие слушатели (независимо друг от друга) спрашивали дирижера, звонарей и музыкантов, не перестраивали ли они оркестр, чтобы тот совпадал с колоколами.

Во времена Мусоргского количество колоколен с колоколами было таково, что каждый композитор мог впитывать эту колокольность буквально везде. Но данное исполнение открыло такие удивительные вещи, что среди участников возникла версия — а не в Ростове ли Великом Мусоргский получил впечатления, выразившиеся впоследствии в сцене коронации? Этот вопрос еще ждет своего ответа.

В сцену финала оперы «Хованщина» также были введены колокола соборной звонницы, причем в разных проявлениях. Сначала Лебедь одиночными ударами дает «отбивки» фраз хора и Досифея. Потом, во время звучания заключительного хора, колокола третьего и четвертого пролетов (без Сысои и Полиелейного) несколько раз играют своего рода *agreggiato*, переходящее в удар Лебедя. Эта совершенно несвойственная традиции фигура поначалу называлась участниками исполнения «трагическими курантами», которые должны были «отсчитывать последние трагические минуты». В итоге на куранты звучание оказалось совершенно не похоже, тем не менее это *agreggiato* влилось в музыкальную ткань в искомом эмоциональном ключе. В конце этого эпизода — вместе с началом у оркестра «пе-

тровского марша» — третий и четвертый пролеты соборной звонницы вступают своим трезвоном в синхронном темпе.

Так как описываемый эпизод у Мусоргского дает ощущение большого финала, но в нашей сборной композиции концерта в данной точке был еще не конец, было принято решение «открыть» этот большой финал при помощи необычного приема: после окончания эпизода у оркестра колокола соборной звонницы продолжают звонить, а через некоторое время «уводятся на fade out», т. е. общее *diminuendo* двух пролетов, в течение которого, помимо снижения общей громкости, постепенно один за другим в определенной последовательности выключаются колокола. Таким образом, была сделана мягкая связка со следующим разделом общей композиции концерта.

Завершающей частью общей композиции «Истории государства Российского в музыке и колоколах» стали «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки», в звучание которых были введены колокола обеих звонниц — и соборной, и Вознесенской. На соборной звоннице в основу этого звона лег традиционный Ионинский звон. Звон в этом эпизоде идет одновременно в четырех темпах: Воскресенская звонница сама по себе, Сысой — сам по себе, Полиелейный — в своем темпе, без синхронизации с Сысоем, два других пролета звонницы — между собой в едином темпе, но не совпадающем с другими темпами.

Оркестр также звучал в своем темпе, а в нем — еще и звон, имитированный оркестровыми средствами (т. е. пятый темп). Все это было сделано намеренно, так, чтобы создать внутри кремлевских стен звуковое впечатление, что звон доносится отовсюду, «сорок сороков», праздник всех праздников. На репетициях все волновались, не приведет ли это просто к хаосу, тем более что участники звонарской команды, которые огромное количество сил потратили именно на достижение синхронности ансамбля, должны были в этом номере отрешиться от достигнутого и сосредоточиться теперь уже на том, чтобы случайно не слиться в один темп. На концерте все метрические пласты соединились в новое сложное целое, и желаемый эффект «колокола ВЕЗДЕ» был достигнут.

Мы можем засвидетельствовать, что слушательская аудитория по достоинству оценила все наши старания. Люди находились буквально в состоянии эйфории, не хотели расходиться, обнимались и поздравляли всех участников.

Нашей задачей было соединить одну из самых значимых и знаменитых в стране звонниц с симфоническим оркестром не в качестве

шумового эффекта, а как полноправную участницу оркестровой ткани, ее важную музыкальную и смысловую составляющую. Считаем, что нашей команде это удалось в полной мере, и на данном примере звон русской традиции раскрылся (точнее, приоткрылся) как доселе по-настоящему неизведанная область музицирования с интересным ансамблевым и симфоническим потенциалом.

В концерте колокола были введены не только в тех местах, где это отмечено композиторами, но и в некоторых других. Мы старались ничего не испортить, а, наоборот, подчеркнуть идеи композиторов. Если бы подобные концерты повторились когда-то в будущем, мы бы рекомендовали более серьезно подготовиться технически, т. е. использовать современные средства видео- и аудиомониторинга для звонарей.

Во время концерта работали две группы звукооператоров: наверху — Алексей Погарский и Дмитрий Ковыженко, которые установили большой звукозаписывающий комплекс на соборной и Вознесенской звонницах, а внизу — на сцене — бригада звуковиков театра. К сожалению, один из кабелей внизу был случайно перебит, поэтому театральная команда лишилась трети микрофонов. Таким образом, по техническим причинам запись не была произведена в хорошем качестве и поэтому не выпущена на диске. Однако в Сети осталось довольно много любительских записей, сделанных слушателями во время концерта на мобильные телефоны, фотоаппараты и т. п.

Чтобы в общих чертах ознакомиться со сценой коронации из оперы «Борис Годунов», можно посмотреть видео на ютуб-канале: oRoVoice [3].

Литература

1. *Израилев А. А.* Ростовские колокола и звоны: [Ноты]: (Чтение в Обществе любителей древней письменности 11 мая 1884 г.): [для церковных колоколов] / [соч.] Свящ. Аристарха Израилева; [предисл. В. Стасова]. Санкт-Петербург: [б. и.], 1884 (тип. М. М. Стасюлевича).

2. *Климин Е. А.* Акустические исследования протоиерея Аристарха Израилева в контексте проблемы старения колоколов // Колокола и колокольчики: Альманах 2016. Ростов Великий: ГМЗ «Ростовский кремль», 2016. С. 151–194.

3. URL: <https://youtu.be/oJ86cN96nL0>. (дата обращения: 09.11.2022).

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ

Наталья Мещерякова
(Ростов-на-Дону)

**Гений у истоков вокально-эстетической реформы
(Исполнительские традиции М. П. Мусоргского
в прошлом и настоящем)**

Юбилей русского гения обращен не в прошлое, а в будущее, поскольку осуществленная им вокально-эстетическая реформа связана с важнейшими проблемами воспитания современных певцов и исполнителей грядущих поколений. Можно утверждать, что именно Мусоргский, устремившись «к новым берегам», своими требованиями к интерпретаторам и к певцам, в частности развивая достижения своих предшественников (Глинки, Даргомыжского) и современников (композиторов «Могучей кучки» и не только их), привел к коренным переменам в представлениях отечественных исполнителей о самой певческой профессии. Композитор призывал их, отказавшись от любования голосом и демонстрации техники, подчинить весь свой природный потенциал в единстве с обретенными навыками выражению музыкальной сущности — того, что Б. В. Асафьев называл «интонируемым смыслом».

Новые эстетические потребности, которые совсем не вдруг, медленно, трудно, но неуклонно вызревали в слушательском сознании, и новые творческие заветы Мусоргского, обращенные к музыкантам, — все это произрастало в живой атмосфере музицирования, в которой Мусоргский представал во многих лицах. Он проявлял свой безграничный потенциал не только как творец музыки и как певец-декламатор, но еще и как основоположник нового для русской профессиональной культуры вида исполнительства — концертмейстерства, занимаясь им не только «для души», но и, как выражался Н. А. Римский-Корсаков, «по ремеслу». Правда, данное определение соратник и коллега Модеста Петровича относил к композиции, а увлеченность Мусоргского аккомпаниаторской деятельностью, как и его ближайшее творческое окружение, воспринимал скорее со знаком «минус». Но все же, как называл его Стасов, «искренний друг» Мусоргского вынужден был признать его неоспоримые достоинства: «Он прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиции» [14: 83]. Высокая оценка Римского-Корсакова вполне совпадала с тонкими наблюдениями другого современника — Ц. А. Кюи. В его критическом этю-

де, посвященном Мусоргскому, особенно подчеркивались концертмейстерские качества, обеспечивающие равновесие и цельность ансамбля: «Он отличался особенной чуткостью, он предугадывал все намерения певца <...>, своим дивным аккомпанементом он воодушевлял и вдохновлял исполнителя» [7: 93]. Приведенным высказыванием вполне объясняется необычайная востребованность и популярность Мусоргского-концертмейстера в певческой среде, отмеченная Стасовым. Строгий критик, убежденный в правомерности гиперболы, подчеркивал его «поминутное участие в бесчисленных концертах» [15: 59] и провозглашал Мастера «решительно совершенным и ни с кем не сравненным» аккомпаниатором и певцом-декламатором» [15: 35]. В своих исторических лекциях, посвященных развитию камерного исполнительства в России, М. С. Немецова-Лунц также свидетельствовала о том, что певцы и певицы «любили с ним петь» [10: 18].

Характерно, что сам процесс погружения Мусоргского в область концертмейстерства отмечен несколькими вехами. Быстро промелькнула пора бурной юности, когда талантливый ученик блистательного виртуоза А. А. Герке «...целые ночи отбрякивал на фортепиано польки» [12: 69]. Не прошли зря регулярные занятия с музыкантом, который, ассимилировав традиции французского, английского, немецкого и русского пианизма, усвоенные им в прямом смысле из первых рук, отвергал силовую манеру и музыкальную «акробатику», предпочитая им кантиленный романтический стиль предлистовской поры. Испытав на себе благотворное влияние Ф. Калькбреннера, И. Мошелеса, Ф. Риса и Дж. Фильда, Герке тяготел к той манере выразительного и отчетливого исполнения, которую Глинка противопоставлял «котлетной» игре. И в стенах консерватории, и в общении с частными учениками строгий и педантичный профессор развивал художественный вкус петербуржцев, среди которых были Г. Ларош, Н. Пургольд, В. Стасов, П. Чайковский, приобщая их к направлению «слегка сентиментальному», с присущим ему разнообразием оттенков и *«тонкостями фразировки»*¹. Ранний талант Мусоргского педагог всемерно поощрял, доверяя девятилетнему воспитаннику исполнение большого концерта Фильда и отметив одно из первых его выступлений подарком — нотами As-dur-ной сонаты Бетховена. Однако стилевые пристрастия

¹ Цит. по: [20: 155].

своего наставника Мусоргский разделял не вполне. Несмотря на то, что, по свидетельству певца Н. И. Компанейского, «Герке знакомит молодого русского виртуоза исключительно с немецкою фортепианною литературою»², окончательно привлечь начинающего пианиста к музыкальному «германофильству» учителю не удалось. Возмужав профессионально, Мусоргский признался открыто: «На мой вкус, немцы <...> не представляют ничего *для меня* привлекательного»³. И даже если принять на веру убежденность современников о том, что Герке не развивал у своих учеников музыкально-теоретических представлений (этот пробел Мусоргский с лихвой восполнил позднее, в процессе занятий с М. А. Балакиревым), становится очевидным, что юный гений приобрел прочный фундамент для будущей реформы.

А между тем многогранный талант Мусоргского, по мнению В. В. Серовой, «взявши свое начало в Глинке»⁴, развивался семимильными шагами и в разных направлениях. Безвозвратно кануло то время, когда Мусоргский и его соратники были еще, по свидетельству Н. А. Римского-Корсакова, «маленькими и незрелыми», и будущий создатель народных драм — тогда еще «молоденький офицер, отлично говоривший по-французски, занимал дам, играя им что-то из “Трубадура”» [14: 69]. Подобная картина запечатлелась и в памяти молодого А. П. Бородина: маэстро «...садился за фортепиано и, вскидывая кокетливо руками, играл весьма сладко, грациозно и проч. отрывки из “Троваторе”, “Травиаты” и т. д., а кругом него жужжали хором: “charmant, délicieux”» [1: 87]. Но очень скоро аккомпаниаторская стезя перестанет служить Мусоргскому атрибутом светского общения и будет перенесена им из сферы музыкально-бытовой в сугубо профессиональную, и уже в середине 1870-х он будет признан прессой «большим мастером на разнообразные аккомпанементы». А сам он станет относиться к концертмейстерской работе как к ремеслу, способному приносить доход. Не случайно В. В. Стасов, глубоко убежденный в призрачности подобной перспективы и наблюдавший благотворительный характер концертных выступлений Мусоргского, все же особо оттенял позицию Мастера, высказанную в одном из писем другу и наставнику, датированном 15 июня 1876 г.: «За это время, много

² Цит. по: [12: 59].

³ Цит. по: [12: 192].

⁴ Цит. по: [12: 152].

действуя на клавикордах, я начинаю приходить к убеждению, что если велено будет снискивать насущный хлеб “бряцанием”, сумею...»⁵ И не случайно сестры Пургольд, восхищаясь его пением, отмечали особо: «Кроме того, он был прекрасным пианистом, в его игре были блеск, сила, шик, соединенные с юмором и задором»⁶. Признавая этого «великого мастера» «решительно единственным», Стасов отмечал его отличие от других блестящих пианистов, ярко проявлявших себя в сфере концертмейстерства. «Даже такой, совершенно выходящий из ряда 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...» [15: 35], где он пребывал «в своем особенном, новом и оригинальном царстве» [там же].

Опережая свою эпоху, еще не преодолевшую стихийности концертмейстерской практики, Мусоргский смело заглядывал в то самое «завтра», когда устроители Керзинского кружка позаботятся о создании постоянных и устойчивых союзов между певцами и концертмейстерами. Предвестником этого явления стал сам Мусоргский. Но до 1896 г., когда началась деятельность легендарного кружка, эти отношения носили стихийный характер, выразительно представленный в «Записных книжках» М. С. Керзиной. «В обыкновенных больших концертах на аккомпанемент смотрят у нас — и публика, и исполнители — как на что-то очень неважное» [12, л. 9]. Зачастую большой артист, замечала Керзина, выходя на сцену, «...без репетиций со своим концертмейстером <...> предоставлял последнему идти за собою, ловить себя и т. д.» [там же]. Естественно, что еще раньше, во времена Мусоргского, аккомпаниатор (его тогда не называли концертмейстером) ощущал себя на сцене случайным человеком, который в равной степени небрежно относился и к солисту, и к автору исполняемой музыки. Убедительным примером служил концерт Д. М. Леоновой, состоявшийся в Александринском театре 7 февраля 1868 г., в котором впервые прозвучали «Гопак» в интерпретации певицы

⁵ Цит. по: [20: 122].

⁶ Цит. по: [12: 150].

и «Светская сказочка» («Козел»), представленная М. И. Сарриотти и пианистом Латышевым. К сожалению, как следует из рецензии Ц. А. Кюи, «аккомпанемент состоял в том, что г. Латышев по временам брал какие-то аккорды как в гармонии, так и вне гармонии г. Мусоргского»⁷. Стоит ли удивляться тогда, что, «несмотря на все старания» исполнителей, из премьеры «ничего не вышло»? Коренной перелом произошел лишь двадцать лет спустя: на вечерах уже упомянутого Кружка проявилось осознанное стремление участников к тому, чтобы «аккомпаниаторы и певцы сливались и взаимно проникались толкованием и выражением романса» [5: 9].

Однако предтечей этих изменений стал творческий тандем М. П. Мусоргского с легендарной Александрой Николаевной Мюллер, который отличался не только постоянством, но и активностью взаимного творческого влияния этих двух уникальных музыкантов. В дневниковых записях сестры Александры Николаевны — Надежды Николаевны Римской-Корсаковой — трудно уловить оттенок преувеличения: «Я уверена, что некоторые вещи не были бы написаны, не будь Саши»⁸. Но и сама талантливая певица уже с юности формировала собственные репертуарные пристрастия во многом под влиянием Мусоргского, о чем красноречиво свидетельствуют письма композитора. Творческое партнерство, скрепившее союз музыкантов, зиждилось не только на их умении «чувствовать» и «предчувствовать» намерения друг друга, но еще и на безусловном равноправии, глубоком эстетическом единomyслии и, конечно же, безграничном доверии друг другу. Основой такого доверия служил профессионализм каждого из участников ансамбля. Певица покорила своего концертмейстера «интеллектуально-психологической правдивостью каждой фразы»: «Когда он первый раз меня заставил спеть его “Детскую”, <...> он потом мне сказал: “Это именно то, что я задумал. Вы меня вполне поняли, пойте именно так, не изменяя ни интонации, ни выражения, и я буду вполне доволен”»⁹. Вне всякого сомнения, Мусоргский предоставлял своей исполнительнице почетную роль соавтора, признавая за ней право определять темп исполнения, интонационное решение текста и т. д. — его примеру, как известно, последовали и другие кучкисты. Таким образом, важнейшими источниками грядущей реформы для Мусоргского служи-

⁷ Цит. по: [12: 149].

⁸ Цит. по: [12: 217].

⁹ Цит. по: [12: 209].

ли новый тип взаимоотношений между певцом и концертмейстером и новый характер взаимодействия композитора и певца. В данном случае активность солиста проявлялась в определении не только сценической, но и издательской судьбы сочинения. Ярким примером может служить популяризаторский подвиг Александры Николаевны и ее сестры, когда обе Шаша, как в шутку называл их композитор, осуществив в Лейпциге издание запрещенного романса, привезли ноты в Россию — «протащили “Семинариста” через таможеню»¹⁰, вызвали благодарный восторг автора и победили цензуру, объявившую этот вокальный шедевр недозволенным «к обращению в публике» и «неудобным к обращению в продаже»¹¹.

Выступлениям этого уникального ансамбля сопутствовал настоящий исполнительский триумф: как известно, после исполнения «Райка» «хотали до слез даже сами осмеянные...» [15: 28], и стоило только впервые отзвучать «Сиротке», как в зале нависла напряженная тишина, сменившаяся громогласными овациями потрясенной публики. Невероятный успех, способствовавший популярности творчества композитора, был обусловлен еще и регулярностью и интенсивностью совместной работы музыкантов: интервалы между их выступлениями на «маленьких собраниях и сходках» «Могучей кучки» составляли обычно один-два дня. Переоценить самому композитору историческое значение этой традиции, по выражению Стасова, «музыкантить по вечерам» в домах ближайших друзей и единомышленников, было невозможно: исполненные в «компании музыкальных товарищей», «...эти-то мелкие вещицы и дали мне имя, хотя бы в ограниченном кружке людей, но зато людей не ограниченных»¹².

Новизна творческих идей композитора и «изумительный талант аккомпаниатора» притягивали к Мусоргскому выдающихся исполнителей, среди которых выделялись А. И. Барцал, М. Д. Буренин, П. И. Гумбин, И. А. Мельников и др. Не только А. Н. Молаас, но и другие певицы и певцы посвятили себя просветительской миссии, популяризируя творчество русского гения. Непревзойденная Марина Мнишек в опере «Борис Годунов» — солистка императорских театров Ю. Ф. Платонова, организовав у себя в доме «кружок любителей *новой* музыки, испытывала законную гордость и радость

¹⁰ Цит. по: [12: 201].

¹¹ Цит. по: [12: 199].

¹² Цит. по: [12: 162].

от соприкосновения с искусством Мастера: «...Мусоргский был душою вечера, он играл и пел сам до поздней ночи <...>, декламация его поражала и не знатоков музыки, я и муж мой <...> вербовали все больше и больше поклонников таланта Мусоргского, приглашая отовсюду *слушать* Мусоргского и, таким образом, уже заранее образовался у меня кружок горячих поклонников его таланта»¹³.

Но, как известно, первой певицей, регулярно включавшей в свои концерты сочинения композитора в собственной интерпретации и в исполнении других артистов, была звезда Мариинской сцены, провозглашенная в Европе «королевой Азучен», Д. М. Леонова. И вот уже Ц. А. Кюи сообщает читателям «Санкт-Петербургских ведомостей» как о событии вполне закономерном: «Я пошел в концерт г-жи Леоновой для того, чтобы прослушать два *преlestных* романса г. Мусоргского: “Гопак” на слова Шевченко (напечатан) и “Светскую сказочку” — слова г. Мусоргского (рукописный)»¹⁴. И значение этого вечера определяло не признание того, что «...оба романса превосходят то, что мы слышали раньше из его сочинений», а то, что исполнение новоиспеченных творений автора — из-под пера, с императорской сцены, а не в атмосфере «интимного кружка» — и являлось прямым шагом к осуществлению реформы, в реализации которой огромную историческую роль предстояло сыграть тоже ей — Дарье Леоновой, вдохновившей Мусоргского на завоевание профессионального Олимпа в сфере камерно-вокального концертирования.

Композитор стал постоянным аккомпаниатором Леоновой, сопровождая ее в концертных поездках по России. Отозвавшись письмом в редакцию на смерть соратника и друга, певица четко определила его историческую заслугу. Не имея себе равных, как подчеркивала она, «он довел “аккомпанемент” до той степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которой до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде» [19: 158]. А в итоге Мастер «...своим аккомпанементом сказал действительно “новое слово” и показал, как велико его значение в отношении *цельности художественного отношения* (курсив наш. — Н. М.). Аккомпанировать после него сделалось трудным, серьезным делом...» [там же].

¹³ Цит. по: [12: 181].

¹⁴ Цит. по: [12: 151–152].

И тогда с неоспоримой очевидностью обнаружилось, что не только композиторское новаторство и неподражаемое искусство «певца-декламатора и актера», как называл его Стасов, но еще и мастерство гениального концертмейстера позволило Мусоргскому осуществить мощный творческий прорыв, который отозвался в сознании не только профессионалов, но и неискушенных любителей.

Во время триумфальной гастрольной поездки по разным городам России, от Полтавы до Твери, предпринятой Мусоргским в 1879 г. совместно с певицей и продолжавшейся целых три месяца, провинциальная публика впервые заметила — «разглядела» фигуру концертмейстера, оценив, наконец, значимость этого участника концертного действия. И самого Мусоргского это откровение привело в изумление и восторг. 2 августа 1879 г., во время концерта в Благородном собрании Елизаветграда, случилось нечто неожиданное: «После исполнения “Лесного царя” Шуберта вызывали Мусоргского, аккомпанировавшего Леоновой»¹⁵. «Неслыханное дело даже для Питера»¹⁶, — так в письме к Стасову, датированном 10 сентября 1879 г., отзывался об этом феноменальном явлении сам Мастер. А очевидцы приходили к неожиданному для себя открытию: «“Лесной царь” *при таком высокохудожественном сопровождении Мусоргского представляется целую драматическую картину*»¹⁷ (курсив наш. — Н. М.). Заметим, что перед нами документальные свидетельства не просто успеха отдельных выступлений Леоновой и Мусоргского, а еще один знак эстетической реформы, осуществленной великим новатором.

Главным итогом победоносного турне стал переворот в сознании слушателей: большинство из них впервые восприняли партнерский союз певца и концертмейстера как единство и впервые осознали значимость и художественную ценность фортепианной партии наравне с вокальной. Для многих провинциальных меломанов, чей наивный слух услаждали ресторанные шансонетки и романсы в любительском исполнении, это было в новинку. И не случайно М. П. Мусоргский, как отмечал М. М. Ипполитов-Иванов, «...гордился, что заставлял публику слушать отыгрыши в романсах Шумана и других, назло Леоновой, всегда желавшей поскорее уйти с эстрады» [4: 187]. Довольно едкое замечание в конце

¹⁵ Цит. по: [12: 535].

¹⁶ Цит. по: [12: 535].

¹⁷ Цит. по: [12: 540].

цитаты — это не камушек в «вокальный огород», не просто шутка, а, скорее, намек на серьезные сдвиги в сознании публики. И смысл этих перемен тем глубже, чем разнообразнее и непривычнее для тогдашних слушателей оказывался предлагаемый репертуар. Не зря Римский-Корсаков называл его весьма странным: в нем причудливо сочетались арии и сцены из новаторских русских опер Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и «заигранных» театральных творений Гуно и Мейербера, образцы романтической Lied с камерно-вокальными шедеврами не только автора «Сиротки» и «Светик-Савишны», но и Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, Кюи и... салонным романсом — «симпатичным светским вальсом» «Письмо после бала», сочиненным самой Леоновой. Ярчайшим откровением для публики явились отдельные эпизоды народных драм Мусоргского, представленные в великолепных и неожиданных транскрипциях автора, блестяще выступавшего в роли солиста. По мнению автора заметки в «Николаевском вестнике» под № 88, колокольный звон из «Бориса Годунова», «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» и другие композиции завораживали зал «энергической, отчетливой и полной художественного чувства игрой»¹⁸ творца исполняемой музыки. И, конечно же, значение осуществленной Мусоргским реформы усиливалось географическим размахом гастролей. Полтава, Елизаветград, Николаев, Херсон, Одесса, Севастополь, Ялта, Феодосия, Керчь, Таганрог, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Воронеж, Тамбов, Тверь — эти названия вспыхивали на гастрольной карте певицы и композитора с неправдоподобной для той эпохи скоростью.

Но главный смысл триумфальной поездки заключался в двух неоспоримых событиях: во-первых, в осознании Мусоргским собственной реформы и, по существу, в признании себя реформатором, и, во-вторых, в торжестве его реформаторских идей в умах многочисленных современников. Так, под впечатлением от победоносного выступления на концерте в Херсоне 15 августа 1879 г. и общения с местными просвещенными семействами в письме к Стасову Мусоргский откровенно признается в том, что его «очаровала чуткость понимания *нового музыкального творчества и новых художественных требований...*»¹⁹ (курсив наш. — Н. М.). Бес-

¹⁸ Цит. по: [12: 540].

¹⁹ Цит. по: [12: 542].

спорность этого мнения подтверждает херсонский корреспондент, опубликовавший в 183-м номере «Одесского вестника» (21 августа 1879 г.) рецензию с лаконичным заголовком «Д. М. Леонова и М. П. Мусоргский». Автор относит Мастера «к плеяде немногих русских композиторов, сделавших в последнее время *резкий переворот в характере и направлении русского творчества в области музыки*»²⁰ (курсив наш. — Н. М.). Прямым продолжением этой публикации следует другая, появившаяся десятью днями позже в № 189 «Ведомостей одесского градоначальника». В этой рецензии на концерт, состоявшийся в зале биржи, отмечается, что «г. М. П. Мусоргский, известный более как композитор, <...> не только выдающийся пианист, но и артист в полном и серьезном смысле этого слова...»²¹. «Артистом мысли и сердца» провозглашает его корреспондент воронежской газеты «Дон», подробно разъясняя трудности понимания этой новой музыки и постигая суть новаторского метода. Но сам Мастер не упоен своим успехом: как и подобает гению, он не заикливается на суетном и сиюминутном, а прозревает суть и торжествует победу национального искусства под знаменем своего главного Учителя. Мусоргский искренне рад тому, что города, через которые пролегал его гастрольный маршрут, «оглашены *настоящим* образом звуками творческой мысли создателя русской музыкальной школы Глинки и его добрых сподвижников...»²² (курсив наш. — Н. М.). «Слава Глинке, указавшему путь истины!»²³ — осанне Мастера готовы были вторить глашатаи местной прессы, в нем самом усмотрев истинный свет новых представлений о художественной правде. Так провинция опередила обе столицы в постижении реформы...

Однако современного читателя заставят удивиться не столько восторженные реплики местных рецензентов, отразивших единогласное восхищение публики, сколько, напротив, — настоящий шквал отрицательных эмоций, вызванных у ближайшего окружения композитора музыкальным путешествием Леоновой и Мусоргского, как тогда назывались подобные гастроли. «Как ужасно то, что происходит с Модестом»²⁴, — сокрушался в письме к Л. И. Ше-

²⁰ Цит. по: [12: 543].

²¹ Цит. по: [12: 545–546].

²² Цит. по: [12: 548].

²³ Там же.

²⁴ Цит. по: [12: 539].

стаковой М. А. Балакирев, выражая обеспокоенность судьбой ученика и друга, и обращался к сестре Глинки с отчаянной мольбой: «Если бы вы могли разрушить эту *постыдную поездку* (курсив наш. — Н. М.) с Леоновой, то сделали бы доброе дело»²⁵. Стасов, в свою очередь, был чрезвычайно возмущен и раздосадован поступком Мусоргского и оттого был не сдержан в выражениях. В письме к Бородину он с прискорбием сообщал о том, что «бедный наш Мусорянин <...> ведь совсем пропадает: 21-го июля пустился в путешествие по России, вообразите с кем — с Леоновой, в качестве ее аккомпаньатора!!»²⁶. И тут «знаток всяких художеств», как именова́л его с восторгом Мусоргский, не смог обуздать бессильный гнев: «Напрасно с ним спорили, отговаривали от холопской роли лакеюшки и прихвостника нашей цыганской Патти»²⁷. Однако сам экс-Прометей, как в сердцах окрестил его в своем письме Стасов, крепко держал удар и не воспринял всерьез главную угрозу, звучащую из уст оппонентов, убеждавших Мусоргского в том, что во время турне ему предстоит унизиться до крайности, «потешая везде купцов и вице-губернаторш»²⁸. Не было ему и дела до тех «больных» вопросов, что так тревожили и выводили из равновесия его ближний круг: «в чем достоинство и недостоинство композитора, чем он роняет себя и товарищей»²⁹. К тому же и сам Стасов, решительно отвергая идею музыкального путешествия Леоновой и Мусоргского, в итоге признал как данность «ряд триумфов, испытанных с нею вместе в концертах в Полтаве, Херсоне, Одессе и т. д.» [15: 59]. Мусоргский несколько не разделял пессимизма и иронии своих коллег и придавал концертному турне «значение доброго служения» своим соотечественникам. Он знакомил провинцию с новыми художественными явлениями и прокладывал путь в большой провинциальный мир не только самому себе в содружестве с Д. М. Леоновой, но и будущим певицам-просветительницам: М. А. Олениной, М. И. Долиной и др. И уже во время самой поездки его воодушевление не смогли приглушить ни соседство новаторских программ с развлекательными спектаклями, которые для «разогрева» публики устроители концертов привносили в ка-

²⁵ Цит. по: [12: 532].

²⁶ Цит. по: [12: 539].

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Цит. по: [12: 532].

честве приманки, ни количественный состав слушателей, который временами оказывался меньше, чем хотелось бы, что, в свою очередь, вполне компенсировалось чуткостью восприятия и яркостью слушательской реакции.

Победно завершившись, поездка продолжала приносить все новые и неизведанные плоды познания. Ощутив себя на пике концертмейстерства как особого рода ансамблевого исполнительства, великий новатор впервые открыл для себя, сполна освоил и обозначил в художественном пространстве педагогический аспект профессии. Не случайно А. А. Демидова, одна из воспитанниц вокальной школы Д. М. Леоновой, открытой в Петербурге в 1880 г., вскоре после гастролей в числе своих учителей, наряду с самой Дарьей Михайловной, назовет в своих воспоминаниях Модеста Петровича. И дело тут не только в феноменальных способностях концертмейстера, поразивших воображение молодой певицы при первой же встрече с гением. Сама Леонова считала Мусоргского «не аккомпаниатором только», но еще и своим «ближайшим сотрудником, советником и помощником» в деле воспитания молодых исполнителей и, более того, — инициатором этого нового начинания. «Программа курсов была выработана с ним сообща и выполнялась совместно, — *и сами эти курсы, можно сказать, были начаты мною по его настоянию*»³⁰ (курсив наш. — Н. М.). Воспоминания выдающейся артистки и просветительницы служат веским опровержением того, что будто бы она, как считали друзья композитора, увлекла его на тернистый и не вполне достойный звания музыкального творца путь «аккомпаниаторства». К сожалению, и сегодня представителей этой сложной и не всем доступной профессии нередко воспринимают как «вспомогательный состав». «Должность его в ее классах была, конечно, незавидная» [14: 82] — этот грустный вердикт Римского-Корсакова указывает скорее на степень новизны педагогического эксперимента, осуществлявшегося Мусоргским и Леоновой на основанных ими вокальных курсах. По признанию певицы, им приходилось осваивать «совершенно новые приемы» [8: 187], способствовавшие «изучению настоящей русской музыки» и обретению нового исполнительского опыта. В своих мемуарных записках, необъяснимым образом выпавших из поля зрения отечественных исследователей, Демидова отчетливо и лаконично отразила суть педагогического

³⁰ Цит. по: [20: 50].

процесса, к которому Мусоргский отнесся ревностно и вдохновенно. Уже при первом знакомстве с будущей воспитанницей он вместе с Леоновой мог легко наметить стратегический план обучения, привлекая к его обсуждению и саму ученицу. Так случилось и с самой Александрой Демидовой: «Предполагалось пройти “Жизнь за царя”, “Руслана и Людмилу”, “Русалку”, но все это в будущем, а сейчас будем изучать романсы Глинки и Даргомыжского»³¹. Сформировавшись как певица под мощным влиянием Глинки, Леонова могла бы с полным правом присвоить своей школе имя Учителя, и Мусоргский целиком разделял ее педагогические взгляды. По свидетельству Демидовой, он «сам увлекался работой с нами, каждую фразу оценивал по-своему (удивительно художественно все фразировал) и требовал от нас в высшей степени отчетливой дикции» [3: 190]. По собственной воле и с искренним рвением Мусоргский выступал сразу в нескольких ролях: как коуч, в современном значении этого слова, разучивая с учениками разнообразные программы, и как автор инструктивного материала, включавшего дуэты, трио, квартеты и приучавшего молодых певцов к ансамблевому сольфеджированию, роль которого для их будущей карьеры переоценить трудно. Из сказанного следует, что Леонова и Мусоргский совместными усилиями сумели создать прообраз важной профилированной дисциплины, в наши дни именуемой «креативным сольфеджио». Кроме того, смелый новатор блестяще справлялся с основными обязанностями «мастера концерта», активно поддерживая исполнительскую практику учащихся и непосредственно участвуя в ней. Так, именно Мусоргский оказался центральной фигурой учебной и концертной жизни, бурлившей на курсах. Безвременная кончина Мастера заставила осознать незаменимость его вклада: «Другого такого руководителя мы не могли найти, и курсы закрылись» [3: 193], — вспоминала Александра Демидова. Но уроки и заветы Мусоргского стали для творческой молодежи школой «художественного толкования» [3: 191]. Так, сотрудничество с певцами и работа в студии Леоновой, несмотря на краткость ее существования, позволили раскрыть композитору недоюжинный вокально-педагогический дар. «Его самобытный талант музыкального декламатора, талант самородный, прирожденный и чисто русского характера, основательное знание техники, школы пения и сценических условий — все это делало его

³¹ Цит. по: [12: 590].

советы и указания весьма ценными для каждого готовящего себя к драматической, оперной деятельности...»³². И это свидетельство того, что, перенеся свои новаторские воззрения в педагогическую сферу, Мусоргский открыл новые возможности для их реализации — и в настоящем, и в будущем.

Процесс постижения художественных открытий, завещанных Мусоргским, продолжался. Своей непроторенной тропой взошел к его музыкальным высотам Ф. И. Шаляпин. Творчество композитора он воспринял как великую школу, в которой не музыка подчинялась реализму, а реализм превращался в музыку. Вокально-эстетическая реформа Мусоргского стала предтечей и основой вокально-сценической реформы Шаляпина, которая позволяла ответить на самые главные вопросы оперного и камерного исполнительства, волновавшие непревзойденного артиста с юных лет. Как органично «соединить оперу с драмой» [17: 129]? Как можно в контексте исторических знаний освоить оперную партитуру? Как, не ограничиваясь только школой пения, овладеть выразительной интонацией, которая служит заветным ключом к воплощению камерно-вокального и театрального наследия автора «Блохи» и «Бориса Годунова»? Находя свои ответы, Шаляпин сумел постичь новые возможности еще не открытой до него профессии певца-актера, и потому проблема взаимодействия двух великих реформаторов — Мусоргского и Шаляпина — не только в отечественном, но и в мировом культурном пространстве остается предметом специального исследования.

Последователям русского композитора — прежде всего певцам и просветителям — предстояло развить и дополнить некоторые принципы реформы и максимально воплотить их в исполнительской практике. Большая роль в этом многотрудном деле принадлежала Кружку любителей русской музыки (1896–1912). Его организаторы — пианистка М. С. Керзина и ее супруг и единомышленник, присяжный поверенный А. М. Керзин — впервые в России целенаправленно заложили традиции публичного камерного концертирования, которые постепенно прорастали на основе блистательного творчества А. Н. Молас, больше тяготевшей к «закрытым» вечерам, и других певцов — ее современников и предшественников.

³² Цит. по: [19: 50].

Уже на первом концерте Кружка звучала музыка Мусоргского, и это было рискованным экспериментом первопроходцев. Как вспоминала М. С. Керзина, «все, что пробовали мы показывать артистам из Мусоргского, вызывало тогда только их негодование» [5: 6]. Разрушению этого барьера во многом способствовала неожиданная для самих исполнителей благожелательная реакция слушателей: «Видя такой успех его произведений у публики, и артисты перестали уже так упорно уклоняться от Мусоргского» [5: 3].

Одни из первых указали путь к композитору будущим поклонникам его творчества — независимо от количества выступлений в Кружке — такие непревзойденные интерпретаторы его «характерных картинок» и «сцен», как известные уже в то время артисты и режиссеры Василий Тютюнник, Александр Мозжухин, Петр Оленин — двоюродный брат Марии Олениной-д'Альгейм, утвердившей первым и единственным выступлением своим в Керзинском кружке исполнительский эталон «Детской» и других шедевров гения. Именно к ней обращали свои пламенные послания почитатели таланта, называя ее в письмах «волшебницей» и умоляя исполнить в концертах опусы, подобные «Детской песенке» Мусоргского, не услышанные ими в силу обстоятельств — например, «по причине жестокой инфлюэнцы» (гриппа).

Постепенно и в слушательском восприятии образы «механического соловья», как именовали современники «несравненную Анжелику Каталани», или, как выражался М. Ф. Гнесин в своей рецензии на концерт Олениной в Ростове-на-Дону, «животного со здоровой глоткой», уступали место благородному облику певца-просветителя, превращающего саму профессию в миссию беззаветного служения истине. «...Нет для музыканта более презренного существа, чем певец, особенно певец — любимец публики. Как сомнительны все эти “герои”, уверовавшие в свое величие...» [9: 3]. Не вдаваясь в особенности исполнительской манеры Олениной-д'Альгейм, Гнесин с позиции рецензента разглядел в певичестве противостояние «бессодержательности салонной пустоты» и категорическое отрицание пути, ведущего лишь «к самовозвеличанию и обогащению» [9: 3].

В том же 1916 г. на страницах «Приазовского края» музыкальные летописцы Дона свидетельствовали о необычном использовании Олениной-д'Альгейм собственных голосовых средств. «Когда артистка вводит в свою программу имена Мусоргского, Метнера, Бородина или Шумана и погружается в музыкальный омут страстей

и призраков души, ее голос испытывает чудесные превращения. В зависимости от переживаемых настроений, он резко модифицируется, вплоть до своего физического состава. Некрасивый и фальцетообразный в своем натуральном виде, он становится чрезвычайно типичным и уместным в сценах бытовых и юмористических, например, в цикле “Детская”, в “Озорнике” или “Гопаке” Мусоргского и др.». Чуткий слух рецензента подметил и «еще один тембр у Олениной, преимущественно в циклах Мусоргского “Песни и пляски смерти” и “Без солнца”, который мы назвали бы мистически ужасным; здесь последняя грань искусства: игра на эстраде кончается, и спадают мистические маски...» [13: 4].

Исполнительская манера Олениной-д’Альгейм служит пусть не единственным, но наиболее наглядным примером воплощения вокально-эстетических идеалов композитора, так как, согласно мнению К. Дебюсси, Мусоргскому было «нельзя и желать более верного интерпретатора», поскольку «все в ее исполнении было выражено с точностью, которая граничила с чудом»³³. Наконец, на основе постижения вокального стиля Мусоргского Олениной удалось овладеть той техникой, которая и в наши дни не только с трудом осваивается молодыми певцами в процессе обучения, но и нередко для опытных исполнителей служит камнем преткновения. Это наиболее сложная и деликатная область тембрового преобразования или тембровой полистилистики. Следуя за учителем правды, «жрица» и «истолковательница», как называли ее современники, погружалась в эту сферу, полностью отринув культ индивидуального голоса и презрев «профессиональный эгоизм» — заботу о вокальных удобствах, желание показаться перед публикой «в выгодном свете» и т. п. Эту особенность ее творческого метода тонко подметил Эмиль Метнер, брат композитора и пианиста, выступавшего в Доме песни Олениной-д’Альгейм в роли лектора и концертмейстера певицы. «Оленина особенно сильна, наиболее творит свое искусство там, где преобладает не музыкально-прекрасное, а музыкально-характеристичное» [2: 82]. В итоге собственной музыкой композитор вплотную подвел свою «душеприказчицу» к воплощению эстетики политембрового театра: «...множество характерных тембров, которыми она в совершенстве владеет, заглушили ее личный тембр», сделав ее «проводником какого-либо образа» [там же]. На основании этого

³³ Цит. по: [16: 190].

критик, упрекавший певицу в фанатичной приверженности к творчеству «талантливому, но варварского самобытника», в стремлении «насаждать культ» композитора, все же приходил к выводу о том, что она «...гениальна в самом точном смысле этого слова: чутье, явно преобладая в ней над сознательностью, приводит ее к воспроизведению, рядом с которым и по стильности может быть поставлено очень немногое» [там же].

Итак, современников Олениной больше всего покоряли тембровое перевоплощение певицы, ее художественная интуиция и необычный репертуар, «в центре которого помещен гениальный Мусоргский, <...> с ясно выраженной тенденцией охвата всего песенного творчества» [там же]. Естественно, она не была одинока в поиске тембровых масок и расширении звукового колорита с целью решения тех исполнительских задач, которые увлекали в дальнейшем Бориса Христева, Марка Рейзена, Евгения Нестеренко, Ирину Архипову, Ирину Богачеву, Нину Дорлиак, Галину Писаренко и других выдающихся интерпретаторов великих новаторских замыслов. И все же в свою эпоху именно она, представительница шалыпинской когорты, поставленная современниками в этот почетный ряд, несмотря на наличие голоса, «далеко не первоклассного», лишенного «чарующей красоты звука <...> и той поражающей силы или подвижности, которыми щеголяют оперные драматические и колоратурные примадонны» [18: 96], совершила то, что было не под силу другим. Во многом именно это свойство ее дарования в сочетании с другими позволило ценителям ее таланта уверенно говорить о конгениальности ее исполнительских текстов и об оптимальном соответствии их авторским текстам Мусоргского.

Это же качество самоотражающейся художественной природы в первую очередь открывало перед Олениной возможность наиболее последовательно воплотить одно из важнейших направлений вокально-эстетической реформы композитора, оставляемое нередко без внимания не только исполнителями, но и исследователями его стиля. Увлекая певцов по пути к децентрализации сознания — к раскрепощению его, освобождению от культа собственного «я», композитор раскрывал перед ними новые горизонты свободы. На это прямо указывала Оленина-д'Альгейм в своей уникальной книге-манифесте под названием «Заветы М. П. Мусоргского». Предназначение своей публикации она определяла четко: «Цель моя на этих страницах — прийти на помощь публике и певцам, желающим ближе ознакомиться с творениями Мусоргского» [11: 3]. В итоге само из-

дание, не допускавшее сходства ни с мемуарами с их неукротимым «эгоцентризмом», ни с методическими трудами с их неизбежным тяготением к научному стилю, имеет конкретный адресат — исполнителей-практиков. И автор сам подчеркивает практический аспект своих устремлений. «...Хочу поделиться мыслями, — прямо заявляла певица, — вызванными во мне изучением его произведений в течение двенадцати лет, которые я почти исключительно употребила на их передачу в самых разнообразных кругах по-французски или в оригинале во Франции, Бельгии и России» [11: 4]. На основе собственного исполнительского опыта Оленина-д'Альгейм провозглашает своего кумира проповедником творческой независимости. «И поистине-то Мусоргский и дает свободу своим интерпретаторам. Его требование, предъявляемое к ним, это не подражать чувствам, но самим испытывать их и заражать ими слушателей. Этим требованием Мусоргский заставляет их задуматься о смысле существования их искусства, жить глубокой внутренней жизнью...» [11: 31].

Но, с другой стороны, исполнение своих профессиональных задач как служение истине, как высокой миссии неизбежно накладывало на певца, не желающего «угождать вкусам», «услаждать слух», низводить искусство до забавы и развлечения, строгие ограничения. «И Мусоргский увлекает вас за собой, закрывая перед вами все выходы, ведущие к пошлости» [11: 32]. Дело тут не в прямых запретах, суровых постулатах и теоретических правилах, установленных Мастером. «Мусоргский не ремесленник искусственных цветов, но садовник, получивший от отцов здоровые традиции ремесла» [11: 12].

Важно заметить, что новая эстетическая программа Мусоргского провозглашалась им не только в бессмертных строчках его писем, многие из которых являлись эпистолярными шедеврами, но и, прежде всего, на страницах его нотных текстов, поражающих неповторимостью художественного смысла и музыкального языка, на котором изъяснялись действующие лица его народных драм и «характерных картинок». «Его крестьянки, влюбленные, дети, хлебопашцы, его деревенский шутник, сирота, юродивый — все облечены в плоть и кровь» и потому они, по мнению Олениной-д'Альгейм, «оздоравливают концертный зал» [11: 13].

Сказанное звучит весомым доказательством того, что, в первую очередь, Мусоргскому принадлежит почетная роль Реформатора вокально-эстетических норм и Наставника будущих поколений российских певцов и камерных исполнителей, в частности.

Литература

1. *Бородин А. П.* Воспоминания о М. П. Мусоргском // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 86–88.
2. *Вольфинг Э. [Метнер Э. К.]* Дом песни // Золотое руно. 1909. № 11–12. С. 75–83.
3. *Демидова А. А.* Из воспоминаний // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 189–193.
4. *Ипполитов-Иванов М. М.* Из книги «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 186–189.
5. *Керзина М. С.* Записная книжка: Воспоминания о годах учебы, о композиторах и деятелях музыкальной культуры [1880–1900-е гг.] // ГЦМК им. М. И. Глинки. Ф. 286. Ед. хр. 4234.
6. *Кругликов С.* Концертный обзор // Новости дня. № 7351, 29 ноя. С. 3.
7. *Кюи Ц. А.* Из критического этюда «М. П. Мусоргский» // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 92–93.
8. *Леонова Д. М.* Из «Воспоминаний» // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 182–184.
9. *М. Ф. Г. [Гнесин М. Ф.]* Концерт Олениной-д'Альгейм // Ростовская речь. 1916, 12 мар. С. 2.
10. *Неменова-Луниц М. С.* [Записки лекций] // ГЦМК им. М. И. Глинки. Ф. 218. Ед. хр. 5798.
11. *Оленина-д'Альгейм М. А.* Заветы М. П. Мусоргского. М., 1910.
12. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
13. *Приазовский край.* 1916, 14 мар. С. 2.
14. *Римский-Корсаков Н. А.* Из «Летописи моей музыкальной жизни» // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 66–86.
15. *Стасов В. В.* Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 20–60.
16. *Туманов А. Н.* «Она и музыка, и слово»: Жизнь и творчество М. А. Олениной-д'Альгейм. М.: Музыка, 1995.
17. *Шаляпин Ф. И.* Страницы из моей жизни // Шаляпин Ф. И. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство, 1976. Т. 1. С. 43–212.

18. *Энгель Ю. Д.* Концерты Олениной-д'Альгейм // Энгель Ю. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке: 1898–1918. М.: Советский композитор, 1971. С. 95–100.
19. *Яковлев В. В.* Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников // М. П. Мусоргский: к пятидесятилетию со дня смерти, 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. М.: Гос. муз. изд-во, 1932.
20. *Яковлев В. В.* Мусоргский как исполнитель // Яковлев В. В. Избр. труды о музыке. М.: Советский композитор, 1971. Т. 2: Русские композиторы. С. 151–159.
21. *Яковлева А. С.* Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи. М.: ИД «ИнформБюро», 2007.

Татьяна Лаптева
(Псков)

**Традиции обращения
к вокальному циклу М. П. Мусоргского «Детская»
в учебной практике**

*О зарождении и осуществлении
исполнительского проекта «Детской»*

«Детская» — вокальный цикл из семи частей для голоса и фортепиано — уникальное явление не только в музыке русских композиторов XIX и XX вв., но даже в сравнении с самыми яркими новаторскими произведениями в творчестве самого Мусоргского. Каждый шедевр Мусоргского — оперный, инструментальный, камерный, вокальный — отличается абсолютно неповторимым, самобытным характером. Это относится и к циклу «Детская». Детской теме посвящены множество произведений Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шуберта, Брамса, Грига, Чайковского, Малера и вплоть до Шёнберга, Веберна, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Хиндемита в XX в. Они представляют собой бесчисленные шедевры, утвержденные в этом значении временем и нашедшие широкое применение в исполнительской и педагогической практике.

Будучи признанной как новаторское произведение и музыкальный феномен, в исполнительской практике вплоть до конца XX в. «Детская» сохраняла статус загадочной, недоступной, сложной. В цикле создан целый мир особенных, по существу, новаторских музыкальных образов. Речь персонажей и их чувства, созданные и запечатленные композитором, кажутся в наше время утратившими смысл и чувственное наполнение. Каждый аккорд, интервал, каждая интонация и пассаж в музыке «Детской» излучают далекий свет ушедшей эпохи, нашего генетического прошлого, они загадочны и символичны и, значит, уже как музыкально-поэтические символы требуют особых усилий для «расшифровки» и, по выражению Ю. Н. Холопова, для постижения и «нового» смысла и «новой» красоты. Своеобразное «винтажное» содержание «Детской» привлекает внешней простотой и забавной затейливостью содержания и речи героев, но при приближении останавливает необычностью и непривычностью исполнительских задач.

Можно смело утверждать, что практики (исполнители — певцы и инструменталисты) относились к ней как к некоему сложносочиненному «реликту». При всем внушенном уважении к ее «шедевральности», такими художниками, как Лист и Дебюсси еще в конце XIX и в начале XX вв. в этом цикле находили массу неудобных вещей, полное отсутствие традиционных признаков музыки для пения — даже для «взрослых» певцов, не говоря уж о возможностях детского исполнения. Любое исполнение «Детской» мастерами классического вокала (З. Долуханова, Н. Дорлиак и др.) воспринималось как некий эксперимент и опыт со сложным и очень интересным музыкальным материалом — искусно изобретенной композитором и тонко прочувствованной в каждой интонации омузыкаленной речью детей и взрослых. При абсолютном преобладании в цикле детских образов, исполнение профессиональными «взрослыми» певцами дает достаточно условный художественный результат. Поневоле возникает некий внутренний протест против этой художественной условности. В 1990-е гг., когда праздновался юбилей Мусоргского и за исполнение «Детской», освобождая ее от статуса музейной ценности, довольно часто брались маститые певцы, даже баритоны, — она представляла собой весьма вычурную реконструкцию, которой не хватало естественности, свежести, «натуральности».

На этом фоне как насущная потребность в 1980–1990-е гг. в Псковском областном музыкальном училище возник ряд интересных проектов учебно-воспитательной работы с учащимися. Занятия творческой внеклассной работой обрели форму музыкального студенческого театра и стали многолетней традицией. Их основы заложила Инна Михайловна Образцова еще в 60-х гг. прошлого века. Роман Евгеньевич Конторовский, воспринявший эту традицию в 70-е — 90-е гг., развил и по-новому воплотил эту идею. Параллельно с созданием выпускных спектаклей и посвящений-капустников с авторской музыкой Р. Е. Конторовского непрерывно шла глубокая и сложная работа — освоение музыки Модеста Петровича Мусоргского. В реализации этой идеи Р. Е. Конторовскому, многие годы возглавлявшему теоретическое отделение, удалось неизмеримо многое. Примерно полтора десятка лет несколько поколений студентов-теоретиков участвовали в многочисленных формах музицирования: вокальной — хоровой и сольной, инструментальной, театральной, — помогавших им осваивать музыку

Мусоргского. В целом это явление следует назвать «Театр Мусоргского». И в этом театре главной целью Р. Е. Конторовский провозгласил не само театральное действо, а глубинное интонационное освоение новаторского творчества Мусоргского. Конечно же, этот театр объединил не только теоретиков. В нем активно участвовали студенты других отделений, которых приводили на новые проекты все те же теоретики. Главным достижением многолетней деятельности этого театра стали постановки «Райка», «Детской» и многих других вокальных произведений Мусоргского. Известно, что непревзойденным в свое время было авторское представление «Райка» и «Детской» самим Мусоргским. По силе воздействия его сравнивали с чтением Достоевским, гениальным современником Мусоргского, своих романов. Конторовский в своем театре осуществлял новые, оригинальные режиссерские решения. Роль ведущего в «Райке» Конторовский поручил хору. Исполнение «Райка» юношеским хором придавало произведению панорамность, масштабность и особенную живость, жизненность и жизнерадостность, во многом смягчающую едкую саркастичность в воплощении образов этого произведения.

Замысел «Детской» — как камерного музыкально-театрального проекта — воплощался параллельно с масштабным «Райком». Режиссерская идея исполнения «Детской» целиком, но разными исполнителями, не отдельными номерами, а небольшим спектаклем казалась в то время, 80-е — начало 90-х, — дерзкой и почти неосуществимой и воплотилась не сразу. Творческая атмосфера, которая царилла тогда в отделе, сыграла свою роль. Постановка «Детской», по мысли Р. Е. Конторовского, давала возможность на этом необычном и сложном материале проявиться музыкальным и артистическим индивидуальным способностям учащихся. Как законченный проект «Детская» многократно демонстрировалась в училище, вывозилась вместе с «Райком» и другими спектаклями-капустниками в музей Мусоргского в Наумово-Кареве, Великие Луки, Тверь и Костомукшу на Международный летний творческий молодежный фестиваль. Псковский проект осуществления «Детской» силами студентов музыкального училища с небольшими и вокально «несовершенными» голосами, зато с правильно понятыми художественными задачами и их решением представляется как очень положительный опыт. Запись «Детской» 1992 г. сохранила голоса учащихся-теоретиков Н. Роор, И. Румянцевой, А. Сойко, Е. Шаламовой, Э. Соколовой,

О. Соловьёвой, Ю. Салуян и В. Дмитриевой (блестяще справившейся с ролью концертмейстера). Этому и другим поколениям учащихся, работавших с музыкой «Детской» в рамках учебной практики, посчастливилось участвовать в творческом проекте, целью которого было освоение новаторской даже для конца XX в. музыки Мусоргского. А она, как показывают и доказывают исследования XX в., определила наиболее радикальные направления развития музыки XX в., включая такие непохожие явления, как творчество Дебюсси, Стравинского, Шёнберга и других композиторов нововенской школы, Шостаковича, Прокофьева. Уникальность «Детской» отражена и в общих высказываниях современников и исследователей XX в. о творческом новаторском методе Мусоргского, и в характеристике стиля самого этого произведения.

«Подобной насыщенности беглой музыкальной речи объективным психологическим содержанием мы не встречаем нигде в музыкальной литературе ни до, ни после Мусоргского» (Н. Римский-Корсаков) [5: 4].

«Радикальное новаторство Мусоргского, ныне общепризнанное, все же еще разъяснено недостаточно, так же как и специфика стиля композитора» (Г. Головинский) [5: 9].

«Гармонизация Стравинского привлекательна тем, что (речь идет об аранжировке американского гимна. — *Т. Л.*) <...> она возвращает мелодии толику изначальной, “народной” неотесанности — аккордами “под Мусоргского” в “неверном” расположении и с “неуклюжим” голосоведением» (Э. Шёнбергер) [6: 355].

«Он (Мусоргский. — *Т. Л.*) смотрит на задачу музыкального искусства как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и, главным образом, настроения речи человеческой» [4: 19]. «Мусоргский <...> сливает слово, действие, зрительный образ и звук в органическом единстве» (Ю. Келдыш) [5: 7].

«Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и большей глубиной. <...> Никогда еще столь утонченное восприятие не воплощалось столь простыми средствами выражения! <...> При этом никогда не встает вопрос о какой-либо форме или, во всяком случае, форма эта до такой степени многообразна, что невозможно породнить ее с формами установленными, если можно так сказать, административными. Все спаяно и складывается из последовательности легких штрихов, соединенных таинственными узлами и даром лучезарной творческой пронизательности» (К. Дебюсси) [5: 25].

О содержании и музыкальной драматургии цикла

Цикл «Детская» состоит из семи частей: «С няней», «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий», «Кот Матрос», «Поехал на палочке». Каждая часть представляет собой сценку из жизни детей в дворянской усадьбе. Мир этого детства, как часть русской жизни, воссоздается и в русской литературе, и в русской поэзии, на картинах русских художников, в инструментальной и вокальной музыке русских композиторов. Этот мир ушел в прошлое, но гений Мусоргского в этом удивительном шедевре не только запечатлел его и сохранил в словесных и музыкальных образах, как память об особом укладе жизни, об особых семейных и человеческих отношениях. В «Детской» речевая интонация, помноженная на силу музыки, словно бы сохраняет и воссоздает культурную основу воспитания человеческой личности. Именно в музыкально-речевой интонации, найденной Мусоргским, проявляются нравственно-эстетические и даже социальные основы уклада русской жизни. «Детская» — настоящий театр со множеством персонажей: в ней действуют и переживают мальчики Мишенька («В углу») и Сержинька («На палочке», «Жук»), девочки («С няней», «На сон грядущий», «Кот Матрос», «С куклой»), старая няня, мама, строгий папа, гости, а также кукла Тяпа, жук, кот, котёночек, снегирь, серый волк, птички золотые, сказочные персонажи — царь с царицей, бука. Содержанием песни «На сон грядущий» становится целый мир родственников и окружения: папа, мама, братики, бабушка старенькая, многочисленные тети, дяди и дворовые люди.

В «Детской» композитор создает музыкально-поэтическими и скрытыми в музыкальном и словесном текстах театральными средствами почти завершенную картину мира. Мир «Детской» по воле автора, его творца, гармоничен и прекрасен.

Но «Детская» — это отнюдь не полная идиллия. Мусоргский — величайший драматург и художник трагического склада. Трагедии жизни легкой тенью отражаются на каждой из песен цикла. В каждой песне возникают конфликты, но они находят разрешение: мальчик скачет на палочке, падает, плачет, но его вовремя утешает мама; кот нападает на снегиря, девочка наблюдает за этим и спасает птичку; когда у ребенка осложняются отношения с самим Богом, во время вечерней молитвы, — на вопросы появляются ответы, ситуацию «выправляет» ворчливая, но такая мудрая няня. Чувства радости и гармонии воцаряются в итоге в мире «Детской» и дополняются совершенно особенным, мягким и добрым чувством юмора. Героиня

первой пьесы просит няню рассказать ей то одну, то другую сказку и сама их увлеченно рассказывает няне, которая так и не вступила в разговор. Во всем характере содержания «Детской» проявляются такие качества автора, как «высокий альтруизм, стремление к красоте и интеллектуальному самоусовершенствованию» (И. Лапшин) [5: 5]; «Способность во всей полноте радоваться жизни, смеяться “светлым смехом”» (В. Каратыгин) [5: 5].

Особенным притяжением для всех музыкантов: композиторов, исполнителей, исследователей — обладает музыкальный язык «Детской», неисчерпаемое новаторство сочетается в нем с редкостным для произведения музыкальным стилевым единством и законченностью. Партия клавира и вокальные партии «Детской» до сих пор, в XXI в., поражают свободными формами трактовки тональности и лада, гармонических средств, фактурного изложения и мелодического рисунка. При глубоком исполнительском прочтении музыкального материала приходит понимание абсолютного смыслового единства вокальной и фортепианной партий. Любой интонационный или гармонический, или ладотональный прием в этой музыке наделяется смыслом, заложенным в речевой интонации, которая у Мусоргского передает и суть происходящего, и настроение, и жест, и его характер. Поэтому освоение музыкального текста происходит на основе своеобразной «пуантилистической» пошаговой техники, от частного к целому.

В погружении в музыку «Детской» заложена еще одна, воспитательная ценность этого проекта. Ведь при знакомстве с музыкой Мусоргского в школьном курсе («Борис Годунов», «Хованщина», «Без солнца», «Раёк» и др.) перед нами раскрываются драматические, трагические, сатирические грани его творчества. В «Детской» мир музыкальных образов Мусоргского раскрывается как гармоничный, радужный, многоцветный, наполненный любовью и радостью. Этот небольшой вокальный цикл создает мощный противовес историческим кровавым катаклизмам и человеческим трагедиям «Бориса» и «Хованщины», безысходности «Песен и плясок смерти», едкому сарказму «Райка». Микрокосмос и Макрокосмос дополняют сами себя и сливаются во Вселенную, представленную музыкальным театром Мусоргского.

Главное сокровище, которое хранит в себе «Детская», — это неисчерпаемое интонационное, ритмическое и гармоническое богатство, которое создал Мусоргский, как творец, создающий свои творения и любующийся ими: детскими портретами и сценками.

Очевидно, именно стремление раскрыть для студентов и освоить эту сокровищницу привело Р. Е. Конторовского к многолетнему возвращению и осуществлению проекта театрализованного исполнения «Детской» студентами музыкального училища. Он сумел направить присущую юному возрасту энергию, жажду познания и совершенствования в нужное русло, раскрыть свои способности через постижение музыкальных и художественных открытий, совершенных гением Мусоргского.

Литература

1. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985.
2. *Ларош Г. А.* Избр. статьи: В 5 вып. / Редкол.: А. А. Гозенпуд (отв. ред.), Л. Н. Раабен, В. В. Смирнов. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1976. Вып. 3.
3. *Ларош Г. А.* Избр. статьи: В 5 вып. / Редкол.: А. А. Гозенпуд (отв. ред.), Л. Н. Раабен, В. В. Смирнов. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1977. Вып. 4.
4. М. Мусоргский. Избранные романсы и песни: для голоса с ф.-п. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1972.
5. М. П. Мусоргский и музыка XX века: [Сб. ст.] / ВНИИ искусствознания; [ред.-сост. Г. Л. Головинский]. М.: Музыка, 1990.
6. *Шёнбергер Э.* Искусство жечь порох / Пер. с нидерланд. И. Лесковской под ред. Б. Филановского [предисл. О. Б. Манулкиной]. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.
7. CD «Мусоргский Модест Петрович» (1839–1881). Из вокального цикла «Детская».

Вокальный цикл «Без солнца» М. П. Мусоргского как предмет изучения в общеобразовательной школе

Имя М. П. Мусоргского — одно из тех, с которыми для всего мира ассоциируется русская культура. В своем творчестве композитор сумел воплотить национальный характер и поворотные моменты истории страны. Его музыкальный язык опирается на национальную традицию и при этом ярко индивидуален. Мусоргский — один из самых последовательных выразителей эстетических идеалов «Могучей кучки», содружества, также воспринимаемого в мире как знак русской культуры, наряду с именами Л. Толстого, Ф. Достоевского.

Приобщение молодежи к его творчеству как путь постижения духовных ценностей и самобытности отечественного искусства, помогает формированию самоидентификации — в ее этнической форме. Эстетическое воспитание необходимо осуществлять на высоких образцах национального искусства родной страны, закладывая уважительное отношение к культуре своего народа; воспитание начинается с самого раннего возраста — через интонации речи, игровую деятельность, подражание; оно продолжается на протяжении всей жизни, но особенно важно приобщить к искусству в школе, в период становления личности.

Вокальный цикл М. П. Мусоргского «Без солнца» не входит в музыкальные программы школьного обучения, ибо считается слишком сложным для детского восприятия. Цикл имеет ощутимо трагический характер. Скорбь одиночества — не новая для русской вокальной лирики — едва ли не впервые получила такое сильное выражение.

Но при этом «цикл “Без солнца” — первое произведение, в котором Мусоргский так полно и во весь голос сказал о себе» [2: 200]. Это интереснейшее сочинение позволяет не только уяснить своеобразие стиля композитора, но и понять, какого внимания и чуткости требует постижение классического, высокого искусства. Полностью исключено поверхностное его восприятие. Заметим, что чувство одиночества, как данность, переживаемая всеми людьми, присуще и детям. Его осознание, в том числе и благодаря соприкосновению с такой музыкой, должно способствовать пониманию своей «отдельности» и самостоятельности, воспитанию собственной ответственности.

Это чувство может быть уловлено уже при первом прослушивании произведения и расположить к его изучению.

Знакомство с творчеством Мусоргского происходит в средних классах школы — на примере «Картинок с выставки», некоторых романсов. Возможно приобщение и к операм. Возникает понимание множества перекрестных связей его музыки с литературой и искусством, явлениями «вокального театра» [3]. Изучение цикла «Без солнца», несомненно, углубит представление о стиле Мусоргского, по определению Е. А. Ручьевской, сильного, радикально отличающегося от стиля эпохи [5]. Будут прочувствованы особенности его музыкального языка, усвоена суть таких понятий, как ладогармоническая модальность, семантизация всех элементов музыкальной ткани. Вместе с тем представится возможность подчеркнуть принципиальную смысловую многозначность музыкального текста: при очевидной связи вокальной мелодии с речевой интонацией в цикле Мусоргского обнаруживается некий надтекстовый слой содержания; как пишет Е. А. Ручьевская, этот высший слой художественного содержания у Мусоргского связан с авторским мирозерцанием, с этосом, «он находится над словом и вне его, то есть не подлежит точному словесному определению — здесь возможно лишь непосредственное интуитивное познание и более или менее близкое к истине толкование» [6: 252].

На учителя лежит огромная ответственность в подаче данного материала. Следует расположить учащихся к его восприятию, нацелить на вопросы, требующие отдельного рассмотрения. Попытаемся представить основные положения, характеризующие цикл «Без солнца» и в целом стиль Мусоргского, необходимые для усвоения и получающие освещение на уроке: содержание, соотношение слова и музыки, особенности музыкального языка, интонационные связи внутри цикла.

Произведение создавалось в период с мая по август 1874 г. «Здесь (в цикле “Без солнца”. — А. Г.) композитор уже изнутри, из опустошенной и тоскующей души своей, не нашедшей опоры в окружающей жизни, в сознании оторванности ото всех создал ценнейшую лирическую исповедь» [1: 71].

Реальная действительность для Мусоргского всегда была окрашена намного более яркими красками, нежели для его современников, в силу тонкой душевной организации композитора, врожденной чуткости и восприимчивости к явлениям как мирской, так и духовной жизни. Он стремился постичь, насколько это возможно, зако-

ны мироздания. Это сказалось в выборе композиционного метода, драматургии, языка. Человеческая речь претворяется в музыкальные звуки. Менялись средства и приемы, а идея воплощения в музыке интонационной воли слова оставалась неизменной.

Мусоргский стремился сделать музыку равной литературе по силе отражения действительности, глубине и точности анализа событий. При выборе тем он руководствовался не музыкальностью языка того или иного стихотворения, а брался за освоение новых горизонтов в искусстве, считая, что установление границ здесь равнозначно застою. Ему было присуще особое понимание стилевого единства; «он ломал каноны и каждый раз словно бы заново создавал свой язык, опираясь на различные стилевые пласты» [7: 409]. Наиболее широкое применение его новаторские идеи нашли в камерно-вокальном и оперном жанрах. Осуществление союза музыки и слова привело к новому уровню конкретности и образности музыкального языка.

Цикл включает шесть песен на стихотворения А. Голенищева-Кутузова. Его поэзии присуща общая мелодичность с некоторой речевой и ритмической раскованностью, придающей стихам естественную живость и непринужденность. В отобранных композитором стихотворениях повествование ведется от лица лирического героя.

Идея цикла, на наш взгляд, состоит в непреодолимом стремлении героя к некоей сверхреальности, в неприятии окружающего мира. Композиция сочинения целиком подчинена его внутренним душевным состояниям, их изменениям. Соглашаясь с мнением исследователя, цикл условно можно разделить на две части [3]. Для песен первой части («В четырех стенах», «Меня ты в толпе не узнала», «Окончен праздный шумный день» и «Скучай») характерны прозрачность фактуры, внимание к отдельным звукам и микрооборотам, речитативность и кропотливое следование за тонкостями и изгибами интонаций речи. Более развернутые песни другой части («Элегия» и «Над рекой») отличаются уплотнением фактуры, иной трактовкой формы. Первая и последняя песни образуют некое обрамление цикла, в них есть общие интонации.

Мусоргский значительно углубил содержание стихотворений. Спокойная, созерцательная манера повествования с тяготением к зрительному восприятию, смысловому членению речи, выделению главных слов — все это послужило созданию художественно убедительных музыкальных образов. Изобразительный слой обре-

тает метафорическое значение. Частное явление становится в новом контексте выражением общей идеи цикла. Так, первая песня демонстрирует изолированность героя. Песни со второй по пятую — как будто объяснение неприемлемых сторон этого мира. Апофеозом становится «Элегия», после которой следует гипнотический финал о губительном притяжении бездны.

Проницательную и емкую характеристику новаторства Мусоргского в цикле «Без солнца» дал Б. В. Асафьев: в нем «звучали еще не слышанные в то время мелодические и гармонические обороты, психологически обоснованные, а главное, выковалась свободная <...> вокальная декламационная линия. Лаконизм описаний и характеристик, новизна фортепианного колорита и смелость кадансов, <...> необычайное разнообразие звуко сочетаний и постоянная изменчивость — вот свойства данного цикла вокальных пьес, которые переросли свою эпоху и все условные названия (песня, романс и т. д.)» [1: 71]. Как и в других произведениях Мусоргского, в нем есть черты и музыки XX в., и старинного народного и церковно-профессионального творчества.

В этом сочинении господствует, по выражению самого композитора, «осмысленно-оправданная мелодия»; речитатив получает свое мелодическое воплощение. Известно, что он ставил себе задачей преодоление «традиционных пут» и желал создать нечто, «враждебное классической мелодии». Как указывает В. А. Васина-Гроссман, «мелодика цикла представляет собой качественно новый этап развития мелодического стиля Мусоргского» [2: 201]. Обращение к народным ладам, к гармониям мажоро-минора в совокупности с вариантно-вариационными приемами развития обеспечивает у Мусоргского единство мелодии при ее беспрестанном обновлении.

Одной из черт стиля композитора является тематизация фактуры, при которой деление на мелодию и сопровождение условно. Как отмечено Б. В. Асафьевым, «склад и строение его музыки в сущности гетерофонны» [1: 23]. Интонационно-мелодическое содержание не концентрируется в одном голосе, а рассредоточивается по всей звуковой ткани; голоса соотносятся как варианты, подобно гетерофонии народной песни. В вокальном цикле «Без солнца» в таком соподчинении оказываются партии и вокала, и фортепиано, интонационно объединенные. Широкое распространение получили также контрастно-тематические построения, относящиеся к полифонии пластов, которые помогают разъяснить внутренний подтекст произ-

ведения, и либо комментируют, либо предвосхищают происходящие в музыке события.

Новым в этом цикле для Мусоргского стало усиление колористического начала, его обобщающая и иносказательная роль, пространственные эффекты. Музыка поражает обилием оттенков: от тусклого, мглистого, серого в начале цикла («В четырех стенах») до глубокого звучания в конце («Над рекой»), контраст между прозрачными тенями белой ночи («Окончен праздный шумный день») до непроницаемой тьмы августовской ночи («Элегия»).

Отвергая технику и музыкальные «вокабулы» как первооснову творчества, композитор стремился к более полному выявлению потенциальной выразительности элементов музыкальной речи. Благодаря ослаблению традиционной тональной функциональности повысилась их самозначимость и экспрессивность. Л. А. Мазель говорит о возрождении Мусоргским модального принципа звуковысотной организации и связывает его с русской народной песней [4]. Е. Б. Трёмбовельский также предлагает подходить к изучению ладовой организации музыки Мусоргского с точки зрения модальности: «Корневой фольклоризм Мусоргского (а именно он едва ли не впервые претворил наиболее древние, чистые и достоверные пласты русской крестьянской музыки) может служить своего рода увеличительным стеклом для распознавания не выявленных еще свойств фольклора; и наоборот: раскрытие в наше время его глубинных слоев позволяет увидеть, что они уже были объектом тончайших интуитивных проникновений» [8: 9]. Тональная зыбкость аккордики говорит о мелодическом характере ладообразования, когда аккорды не гармонизируют мелодию, а наполняют ее тоны темброво-колористическими красками. Устой часто оказывается в сопрано — в составе созвучия с ненормативными удвоениями (аккорд трактуется Мусоргским как сумма интервалов); тональность определяется и мелодическим устоем, и гармоническим. Обнаруженная Л. А. Мазелем переменность гармонических и мелодических устоев способствует многоаспектности и объемности слуховых впечатлений. Композитор широко пользуется также двузначным окончанием, что создает смысловой подтекст; используя особые выразительные возможности неустойчивых завершений, Мусоргский воплощает ирреальный образ — иллюзии, видения (песни «Над рекой», «Меня ты в толпе не узнала»).

Принципы монодии и модальности, раскрепощение вертикали, остинатный бас и органнй пункт — все эти ладовые признаки

корнями уходят в русский фольклор. Вместе с тем, децентрализованности лада способствовала его хроматизация, большая роль целотонности. Впервые, задолго до Шёнберга, получают применение аккорды с максимальной плотностью и концентрацией материала, приближающейся к серийной. Таковы, например, аккорды, имеющие одну и ту же структуру, звуковысотность и нотировку как по вертикали, так и по горизонтали, в мелодической линии. Сама многовариантность ладовых отношений, их «неповторимость и непредустановленность», обилие «индивидуализированных модусов» образуют, согласно наблюдениям Е. Б. Трёмбовельского, одну из главных линий связи Мусоргского с XX в. [7: 412].

В цикле можно выявить несколько сквозных интонаций. Они не имеют точно повторяемой структуры — подобно лейтмотивам, а предстают в различных вариантах. Одна из них буквально пронизывает ткань всего сочинения; связь с образом водной стихии, имеющей мистический характер для героя, позволяет условно обозначить ее как «фигура волны». Ее признаки: трехдольность, элемент опевания и повторяемость.

Другая интонация опирается на похожую структуру, но есть существенное отличие: она четырехдольна и включает экспрессивный ход (в прямом виде или в обращении) в конце фигуры, т. е. поступенность «прорастает» в более широкие интервалы. Так, впервые появившись в песне «В четырех стенах» на словах «в бьющемся сердце надежда заветная» (большая секунда вверх — большая секунда вниз — чистая кварта вверх), в этой же песне фигура предстает и в своем обращении с немного измененной интерваликой (большая терция вниз — большая секунда вверх — чистая квинта вниз). Изменился только один начальный интервал; квинту же можно трактовать как обращение кварты, но это маленькое изменение придало фигуре характер неточной нисходящей секвенции, сделав финальный интервал логичным продолжением предыдущего материала вместо внезапного неподготовленного скачка. Своего апофеоза фигура достигает в песне «Элегия» на словах «унылый смерти звон», где она проводится сразу в трех вариантах: в том числе и в увеличении, предварительно получив масштабное развитие в предыдущем разделе песни. Можно считать ее символом смерти.

Третья сквозная интонация также связана со сферой неведомого, таинственного. Она представлена «необычными» звучаниями — трезвучиями уменьшенным и увеличенным, последованиями звуков

по полутонам и по целым тонам. Ее непосредственное и самое полное выражение — в финале цикла, в песне «Над рекой» (начиная со слов «голос неведомый»).

В цикле существуют и другие сквозные мотивы — связанные с такими интервалами, как увеличенная секунда, тритон, а также нисходящий, «изломанный» тетракорд (с чередованием полутона и полутортона).

Изучение цикла «Без солнца» в школе, безусловно, требует основательной подготовки, продуманных действий. Демонстрация музыки предполагает и наличие качественной звукозаписи, и иллюстрацию учителем фрагментов произведения. Необходимо заинтересовать учащихся и фактами историко-биографического характера, и аналитическими соображениями, вызвать сопереживание вечным «сюжетам». Образные названия сквозных интонаций позволяют сделать цикл более понятным для учащихся, визуализировать музыкальный процесс.

Следует стимулировать способность к аналитическим действиям. Можно создать на уроке атмосферу поиска — «говорящих» интонаций, их повторений и преобразований. Запомнившиеся ладогармонические обороты, фактурно-тембровые решения в дальнейшем будут услышаны и в других сочинениях композитора. Возможно направить воображение и на сравнение с произведениями литературы, архитектуры и изобразительного искусства.

Такие занятия, посвященные выдающимся произведениям искусства, развивающие воображение, музыкальный слух учащихся, учат их воспринимать мир не только эмоционально, но и интеллектуально. Активизация способности учащихся к самостоятельному мышлению, ориентир на высокохудожественные образцы отечественной культуры являются залогом их культурного, духовного роста.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Русская музыка: XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979.
2. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956.
3. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского: Исследование. М.: Музыка, 1985.
4. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972.

5. *Ручьевская Е. А.* Свиридов и Мусоргский // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. II: О вокальной музыке / Отв. ред. В. В. Горячих. С. 260–293.

6. *Ручьевская Е. А.* Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. II: О вокальной музыке / Отв. ред. В. В. Горячих. С. 249–259.

7. *Трембовельский Е. Б.* «К новым берегам»: четыре фрагмента исследования музыки Мусоргского // Трембовельский Е. Б. Горизонты музыки: прошлое в настоящем и будущем. М.: Композитор, 2015. С. 408–507.

8. *Трембовельский Е. Б.* Стиль Мусоргского: Лад. Гармония. Склад. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Композитор, 2010.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ДОКУМЕНТЫ

Александр Никаноров
(Санкт-Петербург)

**«Борис Годунов» в редакции Эмилиса Мелнгайлеса:
Дискуссия 1924 года о предстоящей постановке в театре
Латвийская национальная опера на страницах
рижской газеты «Сегодня»**

Пожалуй, ни одна из русских опер не вызывала столько споров, дискуссий, сравнительных музыковедческих исследований, как опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Ее непростая сценическая судьба, наличие целого ряда не всегда завершенных авторских версий, нетрадиционность музыкального языка, породившая миф о слабом владении автором композиторской техникой, стали причиной неоднократного обращения к опере других композиторов. Н. А. Римский-Корсаков, М. М. Ипполитов-Иванов, Б. В. Асафьев, Д. Д. Шостакович стремились, как им казалось, помочь М. П. Мусоргскому, адаптировать его произведение к современным сценическим условиям, сделать оркестровое звучание, гармонию, сценическую драматургию оперы более совершенными, осуществить то, что по тем или иным причинам не было выполнено самим композитором. Случай беспрецедентный в истории не только русской, но и, пожалуй, всей мировой музыкальной культуры.

Сейчас опера «Борис Годунов» широко известна в трех музыкальных редакциях: авторской, т. е. самого М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и Д. Д. Шостаковича. Однако существует еще одна попытка инструментовать произведение, принадлежащая классике латышской музыки композитору Эмилису Мелнгайлису (Emilīis Jūlijs Melngailis, 1874–1954). Она осуществлена в 1924 г. В этой оркестровой версии с мая 1924 г. произведение звучало в Риге на сцене театра Латвийская национальная опера на протяжении нескольких лет. К сожалению, партитура осталась лишь в рукописи, точное местонахождение которой в настоящее время неизвестно. В советском музыкознании редакция Э. Мелнгайлеса не изучалась, о ее существовании сообщается крайне редко. Скупые и часто не совсем точные сведения о ней можно встретить в некоторых справочных изданиях; в немногочисленных работах, посвященных композитору (преимущественно на латышском языке). Об этой редакции также вскользь упоминается в главах о латышской музыке в учебных пособиях по истории музыки народов СССР. Сам Э. Мелнгайлис, по-видимому, к опере М. П. Му-

соргского больше не возвращался и крайне редко вспоминал о своей работе и ее сценической постановке.

Э. Мелнгайлис проявил себя в первую очередь как композитор-фольклорист. Им выполнено несколько тысяч музыкально-этнографических записей народных песен, прежде всего латышских, сделаны их вокальные и хоровые обработки. Эта деятельность принесла Э. Мелнгайлису заслуженную известность и признание. Хотя он неоднократно обращался и к симфоническим жанрам, используя в них народные мелодии и сюжетные мотивы, такие произведения не заняли ведущее место в его творчестве.

Э. Мелнгайлис родился в селении Игате Лифляндской губернии (ныне — Видрижская волость Лимбавского края, Латвия). В Риге он получил первоначальное общее и музыкальное образование, а с 1896 по 1897 г. обучался в Дрезденской консерватории. Оставив ее, он поступил в консерваторию в Санкт-Петербурге. Продолжил свое профессиональное образование Э. Мелнгайлис с 1898 по 1901 г. в классе композиции Н. А. Римского-Корсакова. По-видимому, отношения учителя с учеником складывались не просто. Отчасти это прослеживается даже по официальным документам («Книги об экзаменах») — в отзывах, сделанных Н. А. Римским-Корсаковым об учебных и творческих успехах своего ученика на протяжении трех лет. (Заметим, что композитор всегда был очень строг в характеристиках способностей и успехов своих подопечных.)

3 мая 1899 г. (сразу после первого года занятий): «Способен. В контрапунктическом отношении испорчен за границей. Успех есть. Старателен... Самонадеян. Надо обуздывать его и усмирять, что до некоторой степени и удается... Умственно развит» [60: 172–173].

20 мая 1900 г.: «...Способен достаточно, самонадеян беспредельно. Декадент. Почти ничего не делает. С января в классе не был. Отказываюсь от него как ученика, так как успехов не вижу» [60: 217].

13 мая 1901 г.: «оч[ень] способен. Испорчен влиянием декадентства. В последнее время, однако, высказывает более правильное и желательное музыкальное направление. В таланте обнаруживает некоторую оригинальность, может быть благодаря влиянию латышской народности» [60: 248].

Сам же Э. Мелнгайлис, судя по его высказываниям, не разделял творческую позицию и установки своего учителя, которые представлялись ему консервативными и даже формалистичными. В 1901 г., как передает его слова В. В. Стасов в письме от 5 ноября к брату Дмитрию Васильевичу Стасову, будущий латвийский классик ска-



Модест Петрович Мусоргский
(*Мусоргский М. П.* Борис Годунов. М., 1931. Фото на фронтиспise)

зал: «*Римский-Корсаков*¹ более не идет вперед и не развивается, а только все более и более *прилепляется к формам и формалистике* и много теряет против *прежнего* Римского-Корсакова, молодого, смелого, ничего не боящегося!» [58: 99].

В той же беседе Э. Мелнгайлис поведал В. В. Стасову о своем увлечении творчеством А. П. Бородина и М. П. Мусоргского, которые, по его словам, «люди *истинно гениальные*, особенно Мусоргский, еще более *Бородина*, и он твердо верит, что однажды придет их время и рано или поздно они будут признаны композиторами выше всех русских» [58: 99]. Этим он очень расположил к себе и даже восхитил В. В. Стасова; подобные соображения русский критик сам недавно высказывал в своей незадолго до того законченной работе «Искусство XIX века»², которая на момент встречи с Э. Мелнгайлисом еще находилась в печати и не могла быть никому известна. В. В. Стасов в конце главы о М. П. Мусорском, не упоминая имени Н. А. Римского-Корсакова, вполне определенно говорит о его редакциях: «...По моему мнению, за пределами того, что сам автор дозволил, не должно быть дозволяемо никому переделок и поправок в созданиях Мусоргского, как и в созданиях всякого другого автора. Это было бы вполне незаконно и неприлично» [53: 309].

Будучи еще в Дрездене, Э. Мелнгайлис смог прочесть биографию А. П. Бородина и познакомиться с одним из его квартетов. Однако по приезде в Петербург он тщетно искал в продаже опубликованную биографию М. П. Мусоргского. Здесь же Мелнгайлис впервые услышал оперу «Борис Годунов» в исполнении Московской частной оперы Саввы Ивановича Мамонтова, которая тогда гастролировала в столице. Спектакли «Бориса» состоялись 7, 19, 31 марта и 9 апреля 1899 г. в Большом зале консерватории³ с участием Ф. И. Шаляпина

¹ Подчеркивания, сделанные, по-видимому, самим В. В. Стасовым и набранные в печатном издании письма в разрядку, здесь и далее переданы нами курсивом.

² В первом издании статьи, а по сути, монографического исследования В. В. Стасова его текст в сравнении с рукописным оригиналом издательством А. Ф. Маркса был сильно сокращен, особенно главы «Живопись» и «Музыка». От большого раздела о М. П. Мусорском остались лишь пять небольших абзацев [52: 322]. Полностью сочинение В. В. Стасова напечатано лишь посмертно в 1906 г. в четвертом томе его собрания сочинений, где М. П. Мусоргскому посвящено пять страниц [53: 305–309].

³ В комментариях к изданию писем В. В. Стасова к родным [58: 360, письмо № 47, прим. 5] имеется неточность: год петербургских гастролей Частной оперы С. И. Мамонтова указан как 1898. Действительно, с 22 февраля до

в главной роли [14: 203–219]. Услышать произведение М. П. Мусоргского со сцены для Э. Мелнгайлиса оказалось большой удачей, ведь еще с ноября 1882 г. в Мариинском театре в Петербурге, а с февраля 1890 г. в Большом театре в Москве оно было снято с репертуара [67: 197, 238, 243]. Московская частная опера исполняла «Бориса Годунова» не в авторской редакции, а в «обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова»⁴.

Пересказывая в том же письме слова Э. Мелнгайлиса, В. В. Стасов пишет: «“Борис” произвел на него [Э. Мелнгайлиса] такое впечатление, как ни одна из всех новых европейских опер, и он тут увидел, что “вот, наконец, *настоящая опера* как она должна быть”. Потом он стал расспрашивать и узнал, что есть еще *другая* опера того же Мусоргского — “Хованщина”, достал ее, изучал у себя дома и тоже был безмерно восхищен. Потом, поступя [sic!] в консерваторию, он решил рассказать свои вкусы и восхищения *Римскому-Корсакову*. Тот был с ним очень хорош и дал ему (подарил) свое издание “Бориса”». Снова изучив оперу М. П. Мусоргского, «скоро пришел к тому, что все эти перемены и поправки, и выключки Римского-Корсакова никуда не годятся и вполне неверны и фальшивы и *их не должно во все быть!* Он пошел к Римскому-Корсакову и признался ему во всем и у них начались споры, и художественные, и технические (грамматические и синтаксические); он хотя и очень осторожно, но все-таки очень настойчиво допрашивал Римского-Корсакова, зачем он переменил вот то-то и то-то, тогда как это было вовсе не нужно, и у Мусоргского было вот тут, в этом месте, *и характернее, и оригинальнее*».

19 апреля 1898 г. в свой первый приезд труппа Московской частной оперы давала спектакли в Петербурге [50: 126], но «Бориса Годунова» в ее репертуаре еще не было. Опера М. П. Мусоргского, премьера которой состоялась в Москве 7 декабря 1898 г. [67: 193–197; 58: 158, 224], в Петербурге прозвучала во время повторных гастролей театра, проходивших с 7 марта по 9 апреля 1899 г. [22: 134–136; 58: 170; 61: 167–168]. На этих спектаклях Э. Мелнгайлис имел возможность присутствовать благодаря Н. А. Римскому-Корсакову, обеспечившему своим консерваторским студентам бесплатный вход на выступления Московской частной оперы в течение всего гастрольного сезона [80].

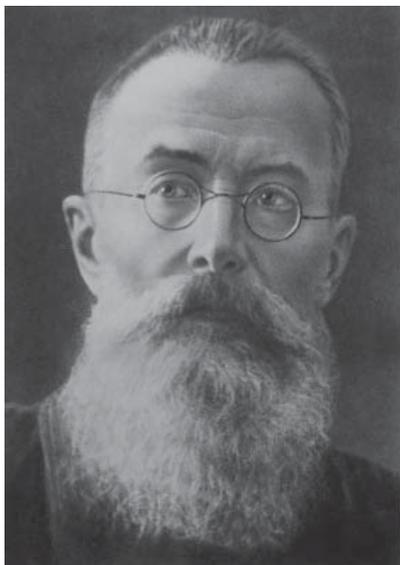
⁴ Впервые «Борис Годунов» в редакции Н. А. Римского-Корсакова прозвучал 28 ноября 1896 г. в Петербурге в большом зале Консерватории по инициативе и при участии Общества музыкальных собраний. Там же опера была еще исполнена 29 ноября, 3 и 4 декабря. 28 ноября дирижировал сам Н. А. Римский-Корсаков, в остальные дни — М. А. Гольденблум [67: 193]. С тех пор (до приезда труппы Саввы Мамонтова) опера в Петербурге не ставилась.

нальнее, и правдивее, и изящнее. Впрочем, он при этом во многих местах признавал, что *Мусоргский* мало учился, мало знал техники и поэтому иногда вредил сам себе и *не мог совладать* с собственным же материалом и творчеством» [58: 98]. Несомненно, Н. А. Римского-Корсакова эти расспросы и споры скоро стали раздражать, а их отношения с Э. Мелнгайлисом сильно испортились.

Очевидно, тогда уже Э. Мелнгайлис, знакомясь со многими образцами русской культуры и проникнувшись ее духом, оказался в центре ряда ее проблем, в том числе понимания и оценки значения для отечественной и мировой музыки творчества М. П. Мусоргского. Именно тогда, с возвращением оперы «Борис Годунов» в театральную практику, но уже в редакции Н. А. Римского-Корсакова, далеко не все музыканты сразу обратили внимание на серьезные отступления в новой версии от оригинального текста, слишком вольное обращение с ним.

Большинству даже заинтересованных слушателей сравнивать было затруднительно, ведь опера давно уже не шла в авторской редакции; клавиш, напечатанный В. В. Бесселем в 1874 г., по-видимому, стал библиографической редкостью, а партитура вообще не издавалась. Многие музыканты, особенно ученики Н. А. Римского-Корсакова (в том числе А. К. Глазунов, Н. Н. Черепнин), зная, что Мусоргский часто пренебрегал элементарными правилами голосоведения, гармонии, инструментовки, были убеждены: все, что сделал их учитель с музыкой М. П. Мусоргского, исправлено лишь во благо и для улучшения звучания произведения.

Московская и петербургская критика на слишком вольное редактирование также практически не отреагировала. Исключение, пожалуй, составила статья одного из старших членов «Могучей кучки»



Николай Андреевич Римский-Корсаков (*Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. Фото на фронтисписе*)

композитора Цезаря Антоновича Кюи (1835–1918). Со свойственной ему прямотой и изысканностью выражений он серьезно усомнился в правомерности такого подхода: «Припоминая и сравнивая прежнего “Бориса” с нынешним, “исправленным”, признаюсь, что мне искренно жаль старого. Пусть гармонии г. Корсакова мягче и естественнее, но это не гармонии Мусоргского и, очевидно, не того он желал. Пусть голосоведение г. Корсакова безупречно, а Мусоргского по временам грешит против книжных правил, но часто оно более подходит к жестким и нецивилизованным сценам оперы. Пусть инструментовка г. Корсакова несравненно совершеннее инструментовки Мусоргского, но, очевидно, ее колорит не совсем тот, которого добивался автор. Переинструментовка произведения более нормального, менее выходящего из общей колеи — дело возможное, но переинструментовку такого экстренного⁵ произведения, как “Борис”, едва ли можно считать делом рациональным, она его только обесцветила. Повторяю, мне жаль прежнего “Бориса” <...>» [20]⁶.

Мы не знаем, была ли статья Ц. А. Кюи известна Э. Мелнгайлису, но, очевидно, уже тогда он стал вынашивать мысль о возможности восстановления подлинного музыкального текста «Бориса Годунова». По-видимому, несогласие по поводу искажения авторского текста Э. Мелнгайлис высказывал не только Н. А. Римскому-Корсакову, но и публично. Свободно владея не только латышским, русским, но и немецким языками, закончив консерваторию экстерном,

⁵ Так в оригинале, но это скорее всего опечатка. Из контекста понятно, что Ц. А. Кюи имел в виду, что «Борис Годунов» не поспешно написанное произведение, а нерядовое, необычное, из ряда вон выходящее, т. е. «экстраординарное».

⁶ Рецензия Ц. А. Кюи полностью не была переиздана, хотя ее отрывки многократно цитируют, но, к сожалению, с некоторыми существенными неточностями [13: 92; 61: 167; 67: 214]. Приводим фрагмент рецензии по газетному оригиналу. Претензии Ц. А. Кюи к Н. А. Римскому-Корсакову по поводу его оркестровой редакции, вероятно, не случайны. В предыдущих рецензиях (1873, 1874), написанных еще при жизни М. П. Мусоргского, критик, хотя и делал спорные замечания, оригинальную инструментовку оперы обычно оценивал весьма положительно. Он подчеркивал, что, несмотря на некоторую техническую неопытность автора, «Инструментовка “Бориса” чисто оперная, сплошь колоритная, сплошь эффектная; ею характеры действующих лиц и сценические положения оттенены чудесно» [21: Л. 1, с. 2, 230]. Год спустя Ц. А. Кюи писал примерно так же: «Инструментована опера с большим талантом, очень колоритно, эффектно и красиво по звуку» [19: Л. 1, с. 2].

он с сентября 1901 г. до мая 1906 г. работал в качестве музыкального критика в известной немецкоязычной газете «St. Petersburger Zeitung» [24; 81: 327–344; 85]. В своих рецензиях, особенно когда «Борис Годунов» снова зазвучал со сцены Мариинского театра тоже в редакции Н. А. Римского-Корсакова, Э. Мелнгайлис в довольно резкой форме высказывал сожаления по поводу существенных искажений в новой версии оперы. Так, например, он писал: «Мнение о целесообразности обработки Римским-Корсаковым оперы “Борис Годунов” я не могу разделить, сколь бы ни казалось оно господствующим в современных российских музыкальных кругах. Если бы Римский-Корсаков изменил только инструментовку и устранил незначительные шероховатости гармонии, это дало бы меньше поводов для критики, хотя само по себе уже странно, что композитор так заботился об одном из своих соперников после его смерти. Но Римский-Корсаков не имел ни малейшего права распространять свою приверженность к обработкам на сферу, в которой он куда менее компетентен, чем сам автор. Если из схоластических предрассудков он считал неподготовленную большую септиму гармоническим ляпсусом, ему следовало воздержаться от редактирования произведений Мусоргского. Римский-Корсаков имел право придерживаться своего мнения, но его неавторитетное в данном случае суждение о том, что именно важно в сюжете оперы, не должно было привести к художественному насилию над сочинением всей жизни умершего композитора, обреченного терпеть и молчать» [78].



Эмилис Мелнгайлис
(URL: <https://www.liveinternet.ru/users/kakula/post353515757/>)

Насколько мы знаем из автобиографических публикаций Э. Мелнгайлиса, на протяжении последующих лет он не оставлял мысли вернуть опере «Борис Годунов» ее подлинное звучание и, несмотря на ряд сложных жизненных обстоятельств, понемногу работал над ее инструментовкой, взяв за основу, как ему казалось, несомненный подлинник — клави́р оперы, изданный при жизни М. П. Мусоргского в 1874 г. [27]. Неудивительно, что когда Э. Мелн-

гайлис в 1920 г. решил вместе с семьей возвратиться в Латвию и обосновался в Риге, помимо фольклорно-сборительской деятельности, обработок латышских народных песен для своего хора и вступлений с ним, сочинения собственных произведений он не мог упустить возможности сотрудничать с театром Латвийская национальная опера, предложив в 1924 г. к постановке оперу М. П. Мусоргского в собственной инструментовке.

Для театра, вероятно, это было тоже очень своевременное предложение, поскольку в то время дирекция, которую возглавлял талантливый дирижер и администратор Теодор Рейтер⁷, старалась сформировать репертуар так, чтобы в нем были лучшие западноевропейские и русские оперы, заслужившие признание в мировой культуре. К тому же, в театре выступало много артистов (и латышей, и русских), получивших образование и опыт работы еще в России, преимущественно в Петербурге, а также в Москве. Проблема с освоением музыки и словесного текста практически не возникала. Для постановок ряда классических русских, а также европейских оперных спектаклей в Латвию осенью 1922 г. был приглашен выдающийся русский режиссер Петр Иванович Мельников (1867–1940), сын Ивана Александровича Мельникова (1832–1906) — первого исполнителя роли Царя Бориса 27 января 1874 г. на премьере в Мариинском театре⁸. Именно с ним

⁷ Теодор Рейтер (Teodors Reiters, 1884–1956) — латвийский дирижер, хормейстер и композитор, выпускник Петербургской консерватории. Учился по композиции у Я. Витолса, инструментовку проходил под руководством М. О. Штейнберга, гармонию и контрапункт — у А. К. Лядова и В. П. Каляфати; занимался также в классе Н. Н. Черепнина по дирижированию. С 1918 г. дирижер в Латвийской национальной опере. В должности главного дирижера оставался до 1944 г. В 1922–1926 гг. и в начале 1930-х гг. занимал пост директора театра.

⁸ П. И. Мельников, работая в разных театрах Москвы и Петербурга, заслужил признание как режиссер русских и зарубежных опер, хорошо известных и позабытых. Особенно славились его постановки опер «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Майская ночь», «Сказание о невидимом граде Китеже». Давняя дружба связывала П. И. Мельникова с Ф. И. Шаляпиным, который в 1911 г. пригласил режиссера к совместной постановке «Хованщины» М. П. Мусоргского в Мариинском и Большом театрах. С 1918 по 1922 г. П. И. Мельников жил в Москве, работал в Большом театре. Осенью 1922 г. он принял приглашение дирекции Латвийской национальной оперы и уехал в Ригу, где проработал главным режиссером до 1933 г. П. И. Мельников значительно обогатил репертуар театра и показал себя большим мастером постановки произведений

Э. Мелнгайлису и Т. Рейтеру предстояло работать над сценической версией оперы М. П. Мусоргского.

В то время Рига представляла собой полиэтничный, поликонфессиональный, неординарный в политико-идеологическом отношении культурный центр, что нашло отражение в издававшейся в 1920-х гг. латвийской прессе. Выходили газеты и другие периодические издания на латышском, немецком, русском, белорусском, на идише и на других языках. Несмотря на то, что государственный надзор за печатью существовал, поначалу он не был жестким. В ответ на закрытие одного издательства спустя некоторое время могло открыться другое примерно с тем же составом служащих и корреспондентов; изменения касались лишь отдельных особенностей общего

направления и названия. При этом в художественной жизни Риги и Латвии в целом существовали газеты, пользовавшиеся большой популярностью. Они просуществовали достаточно долго и стали ведущими печатными органами, отражающими интересы представителей той или иной культурной традиции и мировоззрения [74]. Так, русскоязычная газета «Сегодня» позиционировала себя как «независимая демократическая газета». Выходила с 14 сентября 1919 г. по 27/28 июня 1940 г.⁹ Текст, за исключением двух последних номеров 1940 г., печатался в старой орфографии. Издание официально было



Петр Иванович Мельников
(URL: <http://www.russkije.lv/ru/lib/read/melnikov-p.html>)

именно русских композиторов. В истории латвийской оперы этот период так иногда и называют — «русское десятилетие».

⁹ К сожалению, в большинстве российских библиографических указателей, а также на справочных сайтах интернета, посвященных периодической печати Русского зарубежья, часто даются неточные даты начала и окончания издания газеты «Сегодня», как и другая информация о ней. Нами приводятся данные, полученные в результате непосредственного просмотра номеров газеты (оригиналов и электронных копий), а также библиографических описаний, выполненных сотрудниками Латвийской государственной библиотеки.

зарегистрировано ее владельцами Я. И. Брамсом¹⁰ и Б. И. Поляком¹¹ как латвийская (а не эмигрантская) газета на русском языке. В ней печатались не только новостные сообщения, но и литературные произведения русских и европейских авторов, развернутые критические статьи на большинство культурных событий, происходивших в Латвии и за рубежом¹².

Весной 1924 г., когда в Латвийской национальной опере уже шли репетиции оперы М. П. Мусоргского в редакции Э. Мелнгайлеса, информация о готовящейся постановке стала известна музыкальному сообществу Риги. Новость была настолько неожиданной, что некоторые восприняли ее с недоверием, как неловкую шутку или розыгрыш [9]. Однако вскоре новость подтвердилась и стала темой для серьезного обсуждения на страницах газет, прежде всего газеты «Сегодня». Одним из первых вопрос о правомерности создания новой редакции произведения М. П. Мусоргского в то время, когда в мировой практике утвердилась «классическая» версия Н. А. Римского-Корсакова, на страницах газеты поднял композитор и музыкальный критик Соломон Розовский¹³. Будучи потомственным еврейским

¹⁰ Яков Иосифович Брамс (1898, Либава — 1981, Вашингтон) — журналист, публицист, совладелец газеты «Сегодня».

¹¹ Борис Юльевич Поляк (1889, Белосток — после 1950, США) — врач, совладелец газеты «Сегодня» [34: 243].

¹² Содержание газеты «Сегодня» выборочно расписано в работах рижского краеведа Юрия Ивановича Абызова (1921–2006), посвятившего изучению культуры и истории русскоязычной печати Латвии многие годы своей жизни [1; 2; 3; 11].

¹³ Соломон-Нохум (Соломон Борисович) Розовский (1878–1962) — композитор, педагог, музыкальный критик, по первому образованию — юрист. Родился в Риге в семье еврейского обер-кантора Баруха-Лейба Розовского (1841–1919). Первое образование по воле отца С. Розовский получил в Киевском императорском университете Святого Владимира, который окончил в 1901 г., но выпускные экзамены держал в мае 1902 г. в Юридической испытательной комиссии при Новороссийском университете [16: 51–52]. В 1909 г. С. Розовский окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у Я. Витолса и А. К. Лядова. Музыкально-теоретические предметы в 1904–1908 гг. проходил под руководством Н. А. Римского-Корсакова. В 1908 г. стал одним из основателей Общества еврейской народной музыки [17: 8–9]. С 1920 г., когда вернулся в Ригу, участвовал в создании Еврейской народной консерватории, в которой преподавал, и вскоре стал ее директором. Однако летом 1924 г. С. Розовский по неизвестным причинам оставил Консерваторию [25: 114]. Еще в Петербурге в качестве музыкального критика С. Розовский сотрудничал с газетой «День»

музыкантом, выпускником Петербургской консерватории и учеником Н. А. Римского-Корсакова, как опытный журналист он отлично владел устным и письменным словом. С. Розовский опубликовал открытое письмо на имя директора Национальной оперы Т. Рейтера и в гневной форме потребовал остановить подготовку постановки «Бориса Годунова» в редакции Э. Мелнгайлиса. Несомненно, автор был хорошо осведомлен о фактах биографии М. П. Мусоргского и об истории создания оперы. За внешней полемичностью и повышенно-эмоциональной подачей материала в тексте чувствуется достаточная эрудиция, четкая логика и, конечно же, беспокойство за судьбу знаменитого произведения.

В обсуждение, а точнее в острую нелицеприятную полемику, включился Э. Мелнгайлис, который старался парировать аргументы и претензии С. Розовского. Директор театра Т. Рейтер в дискуссии не участвовал. От театра выступил лишь режиссер П. И. Мельников, который в ответ на обвинения сообщил, что отказывается ставить спектакль, поскольку был введен в заблуждение заверениями, что оригинальная партитура безвозвратно утрачена. Был ли отказ режиссера продолжать работу лишь сиюминутным порывом или риторическим трюком — трудно сказать. П. И. Мельников ограничился одной публикацией и больше в дискуссии участия не принимал. Не исключено, что он, как, впрочем, и Э. Мелнгайлис, связанный жесткими условиями контракта с театром и его администрацией, не имел возможности его нарушить и был вынужден продолжать подготовку спектакля вопреки высказанной им позиции.



Теодор Рейтер
(URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Рейтер,_Теодор#/media/Файл:Teodors_Reiters.jpg)

(1913–1914) и с журналом «Музыкальный современник» (1915–1917). Живя в Риге, он активно писал рецензии и статьи о музыке для газеты «Сегодня». Изучал еврейский фольклор и синагогальную музыку. Издал традиционные напевы, их своды, сочинения своего отца [25: 110, 115; 62]. Уехал из Латвии в 1925 г., жил в Палестине, затем — в США [25: 115]. В Нью-Йорке в 1957 г. издал фундаментальный труд «The cantillation of the Bible: the five books of Moses» («Библейская кантиллиция: Пятикнижие Моисеево»).

К сожалению, нам мало известно о том, как в устной форме происходила дискуссия в музыкально-театральных кругах Риги. Из отдельных высказываний становится понятно, что Э. Мелнгайлис и С. Розовский неоднократно общались не только через публикации в газете, но и лично, однако взаимопонимания не было достигнуто. С. Розовский непримиримо требовал, чтобы композитор отказался от постановки оперы, тем более, когда выяснилось, что оригинальная партитура М. П. Мусоргского не утрачена, как поначалу утверждал Э. Мелнгайлис, а сохранилась в библиотеке Мариинского театра. Об этом стало известно из письма, полученного С. Розовским от Андрея Николаевича Римского-Корсакова — известного музыковеда, одного из сыновей Н. А. Римского-Корсакова.

Газета «Сегодня» распространялась не только на территории Латвии и Прибалтики. Ее читали русские эмигранты во многих городах Европы. О конфликте по поводу постановки оперы М. П. Мусоргского в редакции Э. Мелнгайлеса в Риге довольно скоро стало известно во Франции. Из Парижа директору Национальной оперы Т. Рейтеру пришла телеграмма от издательства Бесселя, которое напоминало ему о договоре по поводу отчислений за постановки произведений, им издававшихся¹⁴. Как следует из ответа, этот вопрос был благополучно решен.

Вскоре газета опубликовала открытое письмо композитора Н. Н. Черепнина директору театра Т. Рейтеру, который, узнав из публикаций в газете «Сегодня» о готовящейся постановке, сообщил: ему доподлинно известно, что авторская партитура, по которой ставилась опера М. П. Мусоргского, находится в Мариинском театре. Если Латвийская национальная опера по каким-то причинам не желает ставить произведение в общепризнанной редакции Н. А. Римского-Корсакова, следовало бы вернуться к партитуре М. П. Мусоргского. Н. Н. Черепнин, позволив себе усомниться в профессионализме Э. Мелнгайлеса, очень интеллигентно, но достаточно твердо рекомендовал ему, прежде чем высказывать категоричные суждения, хотя бы в общих чертах ознакомиться с корсаковской оркестровкой,

¹⁴ Фирмой Бесселя, возобновленной в Париже в 1920 г. сыновьями Василия Васильевича Бесселя (1843–1907) Александром и Василием [73: 2], по-видимому, подразумевался подписанный М. П. Мусоргским договор от 1873 г. Незадолго до первого исполнения «Бориса Годунова» и издания В. В. Бесселем клавираусцуга композитор передал издателю права не только на печатание нотного текста, но и на отчисления с исполнений оперы в театрах [44].

о которой тот имеет ошибочное представление¹⁵.

Оправдательные аргументы Э. Мелнгайлиса в ответ на письмо Н. Н. Черепнина оказались довольно слабыми и не столь яркими, как в диалогах с С. Розовским. Он сослался на то, что в видных иностранных музыковедческих журналах публиковались статьи, в которых также отмечались несоответствия авторскому тексту и многие вольности Н. А. Римского-Корсакова. Согласился, что допустил неточности, говоря об использовании в его редакции отдельных инструментов, упомянув, что оба, и Н. Н. Черепнин, и сам Э. Мелнгайлис, учились у одного и того же учителя — Н. А. Римского-Корсакова.



Соломон Розовский
(КР РИИИ. Ф. 7. И-5. д. хр. 967,
фрагмент группового
фото 1905 г.)¹⁶

Следует сказать, что Э. Мелнгайлис, отвечая С. Розовскому, часто прибегал к излишне категоричным утверждениям, порой даже фактологически неточным, хотя знаниями об истории оперы и фактами биографии М. П. Мусоргского несомненно, владел. Самым неприятным в его высказываниях, сделанных в полемическом запале, стало обвинение Н. А. Римского-Корсакова в том, будто он из зависти лишил оперу М. П. Мусоргского пышных звуковых красок, чтобы она не затмила его собственные сочинения. Редакция газеты «Сегодня», обычно бесстрастно и деловито реагирующая на поступающие материалы, лишь изредка позволяя себе небольшие юмористические

¹⁵ Открытое письмо Н. Н. Черепнина от 30 апреля было перепечатано русской эмигрантской газетой «Последние новости», издававшейся в Париже [8]. Ситуация с оперой М. П. Мусоргского активно обсуждалась в эмигрантских кругах. Благодаря письму музыковеда Артура Сергеевича Лурье (1892–1966) она стала отчасти известна И. Ф. Стравинскому. Однако отношение его к рижским событиям неизвестно [59: 55–57]. В одном из комментариев к публикации переписки И. Ф. Стравинского с русскими корреспондентами музыковедом В. П. Варунцем воспроизведено и открытое письмо Н. Н. Черепнина [59: 56].

¹⁶ Ранее публиковалось в книге Г. В. Копытовой «Общество еврейской народной музыки в Петербурге–Петрограде» [17: 41].

высказывания, с удивлением восприняла ответ Э. Мелнгайлеса. Восхищает такт и рассудительность неизвестного нам сотрудника (или сотрудников) редакции, готовившего материалы по музыке и подготовившего специальную статью о негативной реакции на полемику в латышских газетах. Был сделан не только содержательный обзор различных мнений, но и даны аргументированные возражения на незаслуженное обвинение в адрес С. Розовского и П. И. Мельникова, названных гонителями людей искусства, проявившими якобы неуважение к латышской национальной культуре в лице самого Э. Мелнгайлеса.

Кульминацией дискуссии стал публичный диспут Э. Мелнгайлеса, проведенный им 25 апреля 1924 г. в Латвийской консерватории. Однако никакого обсуждения и собственно диспута, как рассказывают корреспонденты газеты «Сегодня», не произошло. Все свелось лишь к весьма затянувшейся лекции Э. Мелнгайлеса, который подробно осветил творческий путь М. П. Мусоргского и вместе с пианистом В. А. Ружицким продемонстрировал отдельные номера из оперы «Борис Годунов» в авторской редакции и в редакции Н. А. Римского-Корсакова. Повествование и демонстрация сопровождалась язвительными, порой даже некорректными замечаниями в адрес корсаковской редакции и самого ее создателя. С. Розовский, несмотря на многократные и письменные, и, вероятно, устные приглашения Э. Мелнгайлеса, отказался присутствовать на диспуте и вообще участвовать в дальнейшем обсуждении этих событий в газете.

О том, что и как происходило в зале Латвийской консерватории, а также уже на премьере оперы в редакции Э. Мелнгайлеса, мы узнаем благодаря публикациям двух (?) новых корреспондентов, сменивших С. Розовского¹⁷. Оба рассказа о диспуте написаны в духе

¹⁷ Один корреспондент и музыкальный критик — Видвуд Мартынович Юревич (1891–1945?) — композитор, переводчик и музыкальный критик. Родился в Риге, учился на механическом факультете Рижского политехнического института, потом в Московском университете (юридический факультет) и Московской консерватории. С началом Первой мировой войны оказался в Алексеевском военном училище, откуда в 1915 г., проучившись около года, попал на фронт в качестве саперного офицера. Участник белого движения. В 1918 г. в Томске, а с 1921 г. в Самаре преподавал теорию музыки и постоянно сочинял сам. С 1923 г. снова поселился в Риге. Публиковал в рижских газетах переводы и критические статьи; издавал свои музыкальные произведения, которые исполнялись в концертах [66].

Кем был другой корреспондент, написавший всего две статьи и подписывавшийся «Вартурсь», неясно. Другие печатные материалы под таким

репортажа с места событий. Им не откажешь в красочности описаний и старании, с одной стороны, показать все по возможности объективно, с другой — комически обыграть ряд ситуаций, в которые попадал Э. Мелнгайлс. В частности, постоянные обвинения в адрес Н. А. Римского-Корсакова в злонамеренных искажениях музыки оперы, вероятно, подсказали озаглавить одну из публикаций как «Суд над Римским-Корсаковым».

Заметим, что в материалах корреспондентов других латышских газет диспут осящен более лаконично и довольно сдержанно. По сути, он и не мог стать диспутом, как было первоначально заявлено. Обсуждать, возражать, а тем более вступить в дискуссию оказалось не с кем. Смог ли Э. Мелнгайлс убедить присутствовавших на встрече в «недоброкачественности» редакции Н. А. Римского-Корсакова, а тем более необходимости его (Э. Мелнгайлса) собственной инструментовки, неясно. В самом конце диспута свое веское слово сказал очень известный и всеми уважаемый профессор Язепс Витолс¹⁸. Он призвал Э. Мелнгайлса быть более сдержанным в оценках и резких высказываниях в адрес великого композитора и своего учителя Н. А. Римского-Корсакова.

Премьера оперы М. П. Мусоргского в редакции Э. Мелнгайлса состоялась 3 мая 1924 г. Судя по материалам тех же критиков, опера прошла достаточно успешно, но мнения о новой инструментовке, особенно среди музыкантов и латышских композиторов старшего поколения, были неоднозначны. По большей части, все отмечали несомненное влияние оркестрового стиля Н. А. Римского-Корсакова, указывая, что в отдельных местах, например, в полонезе из Польского акта, колокольном звоне в Прологе, где должен звучать весь

псевдонимом, судя по росписи содержания латвийской периодики на русском языке, сделанной Ю. И. Абызовым, не выявлены [3, т. 1; 11]. В известных нам справочниках такой псевдоним тоже отсутствует. Есть основание предполагать, что статьи, подписанные как «Вартурсь», принадлежали тому же В. М. Юревичу.

¹⁸ Язепс Витолс (Jāzeps Vītols, 1863–1948) — в русифицированном варианте — Йосиф Иванович Витоль. Выдающийся латвийский композитор, критик и педагог, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик Н. А. Римского-Корсакова. По окончании Консерватории в 1886 г. вел там же класс композиции; с 1901 г. — профессор. В 1918 г. уехал в Ригу, где возглавил Латвийскую национальную оперу, а в 1919 г. основал Латвийскую консерваторию, в которой был профессором по классу композиции и ректором. Многие латвийские музыканты, обучавшиеся там до 1944 г., особенно композиторы и музыковеды, — ученики Я. Витолса.



Видвуд Мартынович
Юревич
(Сегодня. Rīgā, 1937.
2 янв. (№ 2). С. 3)

оркестр (*tutti*), инструментовка была реализована довольно тускло и слабо. Детальный анализ редакции Э. Мелнгайлиса, по-видимому, не входил в задачи критиков. Было отмечено весьма качественное исполнение, что неудивительно, ведь в спектакле участвовали лучшие музыканты Риги того времени. Похвалы заслужили режиссура Павла Мельникова и роскошные декорации художника Яна Куги.

Критики пришли к выводу, что, хотя далеко не все зрители поняли, что Э. Мелнгайлис вовсе не автор оперы, а лишь аранжировщик, продолжительная и острая полемика в прессе имела немалое значение и вызвала большой интерес публики к произведению М. П. Мусоргского и другим премьерам Латвийской национальной оперы. Критики также отметили, что, по недоразумению администраторов, Э. Мелнгайлис не получил от театра билетов и ютился со своей семьей на самом верхнем ярусе. Раскланиваться после спектакля вместе с Т. Рейтером и другими участниками спектакля он почему-то не вышел...

«Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлиса некоторое время шел в Риге, но, по-видимому, в других городах опера в этой оркестровой версии не ставилась. В 1927–1928 гг. в Ленинграде дирижером В. А. Дранишниковым и режиссером С. Э. Радловым по инициативе Б. В. Асафьева и П. А. Ламма началась подготовка к постановке оперы в авторской редакции. В основу ее легли нотные материалы и издания, подготовленные П. А. Ламмом по рукописям М. П. Мусоргского, в том числе по автографу партитуры из библиотеки Мариинского театра. Этот этап освоения наследия великого русского композитора в общих чертах более известен. Он освещался в литературе того времени и в наши дни, хотя еще многое требует пристального изучения, а порой и переосмысления [6].

В связи с постановкой оперы в авторской редакции в Ленинграде 16 февраля 1928 г. в Акопере (как тогда называли Мариинский театр)¹⁹ развернулась аналогичная дискуссия о достоинствах и недо-

¹⁹ Акопера (академическая опера) — общепринятое в 1920-е гг. более понятное и более благозвучное (чем аббревиатура ГАТОБ) сокращение — от официального названия театра «Государственный академический театр оперы

статках редакции Н. А. Римского-Корсакова²⁰, в которой участвовали многие ведущие российские музыканты, однако освещение и обсуждение этой дискуссии выходит за рамки настоящей статьи²¹. Что же касается редакции Э. Мелнгайлиса, если верить данным Б. Ацтинь, после премьеры в сезоне 1923/1924 г. опера была показана шесть раз, а в следующем 1924/1925 г. — пять [7: л. 83]. Партитура, к сожалению, осталась неопубликованной, и достаточно скоро опера сошла со сцены. Возможно, были отдельные попытки ее восстановить, но вопрос этот пока остается без ответа и требует специального исследования с привлечением латышских архивных источников.

Представляя публикацию печатных материалов дискуссии о редакции Э. Мелнгайлиса, происходившей на страницах рижской газеты «Сегодня», следует заметить, что многие рассматриваемые здесь факты до сих пор в российском музыкознании практически не были известны. По целому ряду причин на первом этапе мы ограничились наиболее подробными русскоязычными публикациями. В качестве продолжения настоящей работы предполагаются переиздание, перевод и комментирование материалов на латышском, немецком и русском языках из других периодических изданий 1920-х гг., что, конечно же, сможет расширить наше представление о том, как воспринимало редакторскую деятельность Э. Мелнгайлиса музыкальное сообщество Риги.

В данной публикации представлены тексты шестнадцати статей, выявленных нами при сплошном просмотре газеты «Сегодня» с марта по май 1924 г.²² Они публикуются в современной орфогра-

и балета», которое в 1924 г. было изменено на ЛАТОБ — «Ленинградский государственный академический театр оперы и балета».

²⁰ Вопрос о достоинствах и недостатках редакции Н. А. Римского-Корсакова оперы «Борис Годунов» и, шире, о его редакторской деятельности в отношении произведений М. П. Мусоргского до сих пор остается окончательно не решенным, несмотря на обращения к этой проблеме целого ряда видных отечественных музыковедов: Б. В. Асафьева, Ю. В. Келдыша, Ю. Н. Тюлина, Е. А. Ручьевской, Е. М. Левашева, Н. И. Тетериной, В. В. Горячих и др.

²¹ Возможно, дискуссию 1928 г. и материалы о ней мы покажем и прокомментируем в одной из наших следующих исследовательских публикаций.

²² Многие из этих статей не зафиксированы в библиографиях, составленных Ю. И. Абызовым [3; 11], и полностью отсутствуют в опубликованных справочниках 1920-х гг. на латышском языке, например таком, как «Latviešu zinātne un literatūra» [75], являющемся национальной библиографией Латвии тех лет. Далеко не все источники учтены и в рукописи дипломной работы

фии с нашими подробными комментариями. В приложении указаны участники и организаторы премьеры оперы 3 мая 1924 г. в редакции Э. Мелнгайлиса; имена и исполнявшиеся ими роли выявлены по текстам статей и заметок о спектакле, опубликованном на русском и латышском языках. Отыскать подлинную афишу либо театральную программку к первому спектаклю, их воспроизведение в литературе или хотя бы полный перечень артистов, участвовавших в спектакле, пока не удалось. В списке ролей отсутствуют иезуит Рангони, Юродивый, Боярин Хрущев, иезуиты Лавицкий и Черниковский, поскольку вторая картина польского акта и сцена под Кромами не были поставлены. Кто исполнял партию думного дьяка Андрея Щелкалова, установить не удалось.

Приношу глубокую благодарность всем, кто способствовал подготовке и изданию данных материалов, прежде всего своим коллегам по Российскому институту истории искусств, в частности Ольге Викторовне Колгановой; сотрудникам отдела национальных литератур Российской национальной библиотеки Нине Ивановне Бахолдиной и Алексею Викторовичу Андронову.

* * *

30 марта 1924 г.

К постановке «Бориса Годунова» Мусоргского в театре Национальной оперы

Открытое письмо директору Национальной оперы г. Т. Рейтеру

Многоуважаемый г. Рейтер!

Уже довольно долго носятся в музыкальных кругах нашего города слухи о том, что Вы собираетесь поставить «Бориса Годунова» Мусоргского не в том виде, в каком опера эта совершила свое триумфальное шествие по всему культурному миру, т. е. в обработке и инструментовке Римского-Корсакова, а в какой-то новой обработке и инструментовке рижского музыканта Мелнгайлиса.

Серьезно никто из музыкантов, с которыми довелось мне беседовать на эту тему, к этим слухам не относился, до такой степени невероятными они казались. Но оказывается, что слухи эти, к ве-

Беаты Ацтинь [7: л. 93]. Благодарю Василису Александровну Александрову, познакомившую меня с этим исследованием.

ликому огорчению одних и негодованию других, имеют под собою вполне реальную почву, и Вы, действительно, собираетесь поразить мир новым, еще не слыханным «Борисом». Не слишком ли большую ответственность берете Вы на себя, г. Рейтер? Какой же демон внушил Вам эту поистине чудовищную мысль?

Разберемся в фактах.

Мусоргский и Римский-Корсаков жили в одной комнате, когда первый создавал своего «Бориса», второй свою «Псковитянку». Теснейшие узы дружбы связывали обоих художников-великороссов, уроженцев смежных губерний, вскормленных народно-песенным творчеством одного и того же типа, в разной мере, несмотря на различие творческих темпераментов, вдохновленных наследием Глинки и Даргомыжского. Взоры обоих в пору писания ими своих опер были обращены к одной и той же эпохе национальной истории. Писались эти оперы при непрерывном обмене мыслей обеих творцов, при чуть ли не ежедневной проверке возникавших новых частей того и другого творения. Римский-Корсаков буквально был свидетелем всех возникавших у Мусоргского мыслей в пору писания им своего «Бориса», и он вправе был сказать в своем предисловии к своей обработке «Бориса», что «никому, как мне, бывшему в тесных дружеских отношениях с Мусоргским, не могли быть столь хорошо известны *намерения автора “Бориса” и [самый] процесс их выполнения*»²³.

При всем том случилось так, что замысел Мусоргского вследствие его недостаточной технической подготовки, которой он вначале даже бравировал, но о которой впоследствии сожалел (как это видно из его писем к разным лицам), не получил вполне законченного выражения. И это-то обстоятельство заставило Римского-Корсакова вырвать из своей напряженно-творческой жизни много-много месяцев и взяться за переработку «Бориса» в духе намерений своего друга.

Какую изумительную чуткость, какое понимание самых глубин творчества своего друга умел проявлять Р.-Корсаков, доказывает факт, имевший место еще *при жизни* Мусоргского, о котором мне рассказывал А. К. Глазунов. Мусоргский принес однажды Римскому-Корсакову только что им написанный «Танец персидок»²⁴ из «Хованщины»

²³ *Римский-Корсаков Н. А.* Предисловие к изданию 1896 года (1 мая 1896 г., С.-Петербург) [28: 2; 29: 2]. Последние слова цитаты выделены С. Розовским.

²⁴ Небольшая неточность: в клавире «Хованщины» в редакции Н. А. Римского-Корсакова — в первой картине четвертого действия указано: «Пляска персидок» [32: 152]. В автографе М. П. Мусоргского ремарка: «Игры и пляски персидок» [33: 436, прим. 64].

(в фортепианном изложении). Р.-Корсаков выразил желание его переработать для оркестра. Мусоргский оставил ему свой манускрипт. Через некоторое время Римский-Корсаков показывает Мусоргскому свою работу. «Мусоргский» (цитирую слова Глазунова) «вскочил от восторга с криком: “Вот это-то я и думал! Так я и хотел!”»²⁵.

²⁵ Этот факт, пересказанный С. Розовским, со слов А. К. Глазунова, весьма примечателен и правдоподобен. Он подтверждается другими свидетельствами самого Н. А. Римского-Корсакова и его жены Надежды Николаевны Римской-Корсаковой. По-видимому, от них либо от кого-то из старших товарищей по Могучей кучке это предание А. К. Глазунову и стало известно. Сам он вряд ли мог быть очевидцем тех событий, поскольку познакомился с Н. А. Римским-Корсаковым и начал брать у него уроки лишь в декабре 1879 г., в четырнадцатилетнем возрасте. «Пляски персидок» в клавиуре М. П. Мусоргский окончил к пасхальной ночи с 3 на 4 апреля 1876 г., о чем он сообщал в письме от 9 апреля 1876 г. О. А. Голенищевой-Кутузовой [30: 181–182; 41: 460–461]. Три года спустя во втором концерте Бесплатной музыкальной школы (БМШ) возникла необходимость исполнить «Пляски персидок» вместе с двумя другими отрывками из «Хованщины» (песней Марфы и хором стрельцов «Поднимайся, молодцы!»), которые уже были оркестрованы самим автором. Однако за обещанную инструментовку «Персидки» М. П. Мусоргский почему-то так и не взялся. Ее выполнил Н. А. Римский-Корсаков, под управлением которого в качестве дирижера все три сочинения прозвучали 27 ноября 1879 г. Вторично (также в оркестровой версии и под управлением Н. А. Римского-Корсакова) «Пляски персидок» были исполнены во втором концерте Дарьи Михайловны Леоновой 8 апреля 1880 г. [60: 150–151, 159; 41: 561, 578]. В своей «Летописи...» Н. А. Римский-Корсаков пишет: «Мусоргский, пообещав этот номер для концерта, медлил, и я предложил ему наоркестровать его. Он согласился с первого слова и при исполнении остался очень доволен моей работой, хотя я многое поисправлял в его гармониях и голосоведении» [47: 128]. Примерно так же, только с некоторыми эмоциональными подробностями, во многом перекликающимися с версией С. Розовского, приписываемой им А. К. Глазунову, 31 октября 1893 г. со слов супруги Н. А. Римского-Корсакова Надежды Николаевны Римской-Корсаковой (1848–1919) записал в своих воспоминаниях Василий Васильевич Ястребцев (1866–1934): «Пляска персидок уже стояла на программе, а партитуры нет как нет! Что делать? Мусоргскому было не до того, тогда Николай Андреевич, недолго думая, сел, да и наинструментовал этот №. В концерте вещь имела большой успех: Мусоргского много вызывали; он был чрезвычайно счастлив и, возвращаясь с эстрады, не раз повторял, положительно с детской наивностью, что *он очень рад, что все так вышло, и что сам он “так именно” и хотел было инструментовать, как то сделал Корсаков*; что он положительно удивляется — до чего Римский тонко *предугадал* все его намерения, причем Мусоргский *совершенно не заметил* тех изменений в гармонии, которые были сделаны Николаем Андреевичем — при оркестровке» [68: 10; 69: 129].

Можно ли предполагать, что Римскому-Корсакову изменили его чуткость и художественная зоркость в отношении музыки «Бориса», буквально возникшей на его глазах? Римский-Корсаков отнюдь не посягал на своеобразный дух и дерзновенно смелый замысел Мусоргского, а лишь предпринял упорядочение технической стороны «Бориса» и его инструментовки взамен несовершенной и неряшливой инструментовки Мусоргского. Некоторые отступления от напечатанного оригинала, имеющие, по-видимому, свое основание в вариантах самого Мусоргского, не могут, конечно, умалить великое значение в целом гениально выполненной работы. Предоставляю Вам самим ответить на этот вопрос. Имена Мусоргского и Римского-Корсакова неразрывно навеки связаны в истории музыки. Нельзя разъединить то, что самой судьбой спаяно в одно неразрывное целое.

О впечатлении, произведенном этой обработкой при ее появлении, свидетельствуют восторженные отзывы многих близко к Мусоргскому стоявших и с его замыслом знакомых лиц, точно предчувствовавших ту блестящую победу, которой судьба впоследствии увенчала именно этого «Бориса».

В сердце культа Мусоргского — Петербурге, как и во всей России, после появления корсаковской редакции «Борис» всегда шел в последней, и даже Направник, которого весьма трудно обвинить в пристрастии к Р.-Корсакову (о натянутых отношениях обоих художников говорится и в «Летописи» Римского-Корсакова), всегда пользовался его партитурой. И в Париже, где интерес к Мусоргскому — этому «богу новой музыки», по словам Дебюсси, — дошел до того, что французские музыканты приезжали на родину Мусоргского в Псковскую губернию дышать воздухом, которым дышал их кумир, «Борис» всегда шел и ныне идет в обработке Римского-Корсакова.

Почему? Как Вы думаете?

Но я хочу следовать за Вами и готов признать на мгновение справедливость нареканий, будто Римский-Корсаков приукрасил, прилизал, словом, «испортил» «Бориса», и допустить, то Вы никак не можете следовать примеру театров всего мира и поставить испорченного «Бориса» в театре нашей Национальной оперы.

Какой же из этого вывод? — По моему мнению, лишь один: обращение к оригиналу. Правда, что очень скоро обнаружилось бы практические неудобства этого оригинала (они-то и были одной из причин, заставивших Римского-Корсакова взяться за обработку его), но тут была бы известная логика. Либо «Борис» в первоначальном своем виде, в каком он шел в 1874 году в Мариинском театре, либо

известная всему миру корсаковская обработка «Бориса». *Tertium non datur*²⁶.

Но Вы обращаетесь к какой-то новой обработке, относительно которой даже неизвестно, рассмотрена ли она какой-нибудь более или менее компетентной музыкальной комиссией, и, по-видимому, полагаете, что то, что не удалось Римскому-Корсакову, удастся Мелнгайлису. Какая наивность! Если Римский-Корсаков, по Вашему мнению, наделал ошибок, то где гарантия, что Мелнгайлис не надевает их гораздо больше?

Ведь инструментовка какого-нибудь сочинения, поскольку это не простая ученическая задача, не есть механическая работа, а некий творческий акт, неминуемо отражающий композиционные навыки и особенности артистического облика инструментатора. И мы вовсе не отрицаем того, что в корсаковском преломлении «Бориса» есть нечто и от Корсакова. Но ввиду всего вышесказанного мы не считаем это обстоятельство катастрофическим для творения Мусоргского. Почему же Вы думаете, что особенности музыкального творчества Мелнгайлеса (поскольку о них вообще можно серьезно говорить), которые должны непременно сказаться на его работе над «Борисом», послужат ему больше на пользу, нежели особенности творческого облика Римского-Корсакова?

Я предвижу Ваше возражение, что я, не зная новой обработки г. Мелнгайлеса, не вправе до ознакомления с ней высказываться о ней. Это возражение с формальной точки зрения совершенно безукоризненно. Но разве я тут о формальной правде хлопочу, г. Рейтер? Разве надо быть пророком для того, чтобы предвидеть, во что эта затея может вылиться?

Г. Мелнгайлис для нас не таинственный незнакомец. Вы также хорошо знаете, как и я, размеры весьма скромного дарования этого неудачливого когда-то ученика Петербургской консерватории. Некоторые хорошие его хоровые обработки я отмечал на страницах этой газеты и так же, как и слабую, беспомощно ученическую его оркестровую работу, исполнявшуюся в прошлом году в концерте²⁷.

²⁶ Третьего не дано (*лат.*).

²⁷ Такой статьи за 1923 г. и ранее за подписью С. Б. Розовского в газете «Слово» найти не удалось. Однако есть публикации, в которых Э. Мелнгайлис характеризуется как самый даровитый композитор хоровых песен и отличный хоровой дирижер [42], и заметка 1921 г. о концерте ко дню независимости Латвии с отрицательным отзывом о симфонической картине Э. Мелнгайлеса «Ночь на синей горе» [39]. Возможно, обе публикации, подписанные

Но не в этом только дело. Обладай г. Мелнгайлис настоящим, серьезным талантом и гораздо большими знаниями, он все же не смог бы справиться с этой колоссальной работой, для выполнения которой нужен был не только весь талант Римского-Корсакова, вся его чуткость и художественная зоркость, но и то неповторимое, единственное в истории музыки стечение обстоятельств, благодаря которому великому русскому музыканту раскрылся замысел творца «Бориса» и процесс его претворения во всех их подробностях.

Вот это-то стечение обстоятельств и поставило Римского-Корсакова в отношении обработки «Бориса» в совершенно исключительные условия, которые уже отсутствовали, например, при обработке им второго великого творения Мусоргского — «Хованщины».

Я могу Вас заверить своим словом, что первый признал бы удачу Мелнгайлиса и принес бы публичное покаяние недооцененному мною таланту, явившему чудо и подарившему миру настоящего «Бориса». Но даете ли и Вы, г. Рейтер, обещание в случае неудачи предпринятой Вами затее покаяться в своем тяжком грехе (я бы даже сказал преступлении) перед искусством и дать нам того «Бориса», которым восхищается весь мир?

Я сомневаюсь в возможности такого Вашего покаяния ввиду того напряжения и тех расходов, которые были бы связаны с переучкой и новой постановкой «Бориса». И вот ввиду этого я и обращаюсь к Вам именно теперь, пока, быть может, еще не поздно, я апеллирую к Вашему здравому смыслу и чувству артистического достоинства: оставьте эту затею, недостойную театра Национальной оперы, унижительную для его деятелей, вынужденных в силу своих служебных обязанностей участвовать в этой комедии «восстановления» «Бориса»: не вписывайте в историю молодого, только на ноги становящегося театра эту темную страницу, которая никаких лавров Вам не принесет: подумайте и о публике, которая вправе ждать от Вас «Бориса», восхищающего весь мир, необлагодетельствованного

псевдонимами, принадлежали именно С. Б. Розовскому. Позднее, уже в статье, опубликованной в ноябре 1924 г. по поводу сочинения «Чертова рига» («Velni rīga», 1924), исполненного 6 ноября в театре «Латвийская национальная опера» под управлением самого композитора, С. Б. Розовский, кратко проанализировав тематическое развитие произведения, заключил: «Судя по этому сочинению, Мелнгайлис обладает малыми способностями к чистому симфонизму. <...> Инструментована она также довольно грубо и примитивно. Провел же Мелнгайлис свое сочинение с значительным подъемом, лучше других авторов, и был тепло встречен публикой» [49].

«улучшениями» трагически заблуждающегося Мелнгайлуса, не отдавшего себе, по-видимому, отчета в своих скромных артистических силах и совершенно исключительной сложности взятой им на себя задачи.

Знайте, что Вы как директор «Оперы» и дирижер «Бориса» являетесь единственным перед музыкальным миром лицом, несущим всю ответственность за кошунственное издевательство над одним из величайших шедевров мирового искусства, и помните, что этот эксперимент над «Борисом» ляжет несмываемым пятном на Вашу артистическую карьеру.

С. РОЗОВСКИЙ

Сегодня. 1924. 30 марта, № 75. С. 2

2 апреля 1924 г.

Римский-Корсаков и Мелнгайлус

В защиту Мусоргского

Постановка «Бориса Годунова» на сцене нашей Национальной оперы, по-видимому, будет представлять собой не только музыкальное, но и общественное событие. Очень трудно уяснить, почему Национальная опера, отказавшись от той обработки, которая обошла весь музыкальный мир, сочла нужным предоставить свои силы и средства для производства эксперимента г. Мелнгайлусу, который до сих пор, по крайней мере, не выявил творческих сил, дающих ему право на такой эксперимент.

Именно этот вопрос и был поставлен в открытом письме нашего сотрудника С. Розовского руководителю нашей «Оперы» г. Рейтеру. К сожалению, от последнего мы ответа не имеем. Мы получили вместо него статью г. Мелнгайлуса, которую мы в интересах объективности печатаем без всяких изменений. Но, как видно и из замечаний, которыми это произведение г. Мелнгайлуса сопровождает С. Розовский, вопрос остается во всей своей остроте, а самое важное, конечно, получить объяснения от нашего высшего музыкального учреждения, почему именно у нас решено произвести столь странный опыт...

Письмо в редакцию

Многоуважаемый г. Розовский!

Обрушаясь за восстановление «Бориса» в оригинале на директора «Оперы» Т. Рейтера, Вам пришлось заняться и главным виновником этой «трагической затеи» Мелнгайлусом, «размеры весьма

скромного дарования» которого всем известны. Мне думается, музыкальный мир столь равнодушен к личностям рижских композиторов вообще, что, боюсь, мы наскучим читателям, если будем продолжать обмениваться профессиональными любезностями в виде подобных отзывов друг о друге. По второй части я Вам останусь должен.

Но что касается Вашего невысокого мнения о мастерстве и могущественном гении Модеста Петровича Мусоргского, то я был бы очень рад, если бы я мог принудить Вас к признанию, что Римский-Корсаков не имел ни малейшего основания поправлять музыку Мусоргского, незыблемые основы которой ставят Мусоргского на одну доску с величайшими именами музыкальных реформаторов: Палестрины, Баха, Бетховена, Глюка, Берлиоза, Листа. Конечно, без помощи нотных примеров как это доказать! Кроме того, рамки газеты не созданы для музыкальных диспутов академического характера. Но я Вас попрошу на лекцию, устраиваемую мною с целью выяснить, кто же был дальше от дилетантизма, Мусоргский или Римский. Как только найду помещение, уведомя Вас о дне. Попрошу Вас быть не слушателем, конечно, а оппонентом.

Уже об инструментовке «Бориса», как она сделана Римским, всякий по ознакомлении с его партитурой и зная особенности оркестровки Мусоргского, базированной на низинах оркестра, получит странное мнение. Почему, например, Римский, ведя в деревянных духовых при молчании прочих хроматическую лестницу с флейтовых высот до последней глубины оркестра, внизу к фаготам не присоединяет контрафагот, а пришивает ни к селу, ни к городу контрабас? Почему нет в оркестре ни английского рожка, ни бас-кларнета, ни контрафагота? Почему такая скромность по отношению к «Борису» Мусоргского рядом с бесконечной оркестровой пышностью в собственной «Младце»?

Но когда Римский без страха стал изменять и музыку чуть не в каждом такте, переставляя и сцены, чтобы кончить смертью Бориса, а не революцией с плачем юродивого как заключением, выбрасывая даже самые красочные места, как, например, куранты, то, конечно, все, знающие об этом принуждены были гадать, почему это делается. А вот мы, потомство, гадаем, что это было недопонимание, а не кощунственное издевательство.

Вы, г. Розовский, пишете, что Мусоргский преклонялся перед умением Корсакова. Но и по характеру своего образования Мусоргский был более музыкант, чем Римский. Стасов пишет:

«Какой <...> великий мастер был Мусоргский как аккомпаниатор и певец-декламатор. <...> Даже такой совершенно выходящий из

ряду вон пианист, как А. Рубинштейн, равнялся с ним разве наполовину: они с одинаковым совершенством аккомпанировали гениальные романсы Шумана и Шуберта <...>, но у Мусоргского была еще другая половина, недоступная ни для Рубинштейна, ни для всякого иного общеевропейского музыканта: это сторона музыки национальной...»²⁸.

Виртуозами были и Шуман, Шуберт, Моцарт, Бетховен, Бах и так далее. Теперь, если принять, что в музыке Мусоргского есть только счастливые зачатки, которые вывела на свет мастерская рука Римского, почему эта же рука не могла также увековечить своего хозяина? Почему Европа не ставит ни «Китежа», ни «Снегурочку»? Если же эти зачатки гениальны и выше всего, что писал заурядный талант Римского, почему же Мусоргский, постигший высшее и в игре, и в творчестве, не мог сладить с пустяками, с инструментовкой?

Тут только его творчества не хватало! А ставился же «Борис» когда-то в собственной инструментовке Мусоргского, и с необычным успехом. Опера выдержала двадцать представлений с полнехоньким театром в один сезон²⁹. И может быть, что еще партитура где-нибудь в подвалах Мариинки уцелела. Об этом тоже никто еще ничего не знает. А покамест пытаемся восстановить хотя бы его музыку. До нее я не касался. Вас ввели в заблуждение, что и я со своей стороны изменил музыку. Артисты учат роли по клавиру самого Мусоргского. Хотя Вы и пишете, что это унижительно для деятелей нашей «Оперы», что они участвуют в комедии «восстановления» «Бориса» только будучи вынуждены к тому в силу служебных обязанностей, тем не менее, я не теряю надежды, что весь персонал приложит старания, чтобы поставить «Бориса» хорошо. Конечно, будет и не без недостатков. Последняя сцена с народом пропускается вовсе, как и сцена Марины перед зеркалом. Не будет и Рангони. Но я тут ни при чем. Есть у дирекции причины и соображения, почему всего этого нельзя.

²⁸ Высказывание заимствовано из очерка В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский», впервые опубликованного в 1881 г. [54: 510; 55, стб. 772]. Отточиями отмечены пропуски в цитате, не указанные и не отмеченные самим Э. Мелнгайлисом.

²⁹ На самом деле, с 27 января (премьера в бенефис Ю. Ф. Платоновой) и до 1 декабря 1874 г. в авторской редакции в Мариинском театре опера звучала 10 раз, что, впрочем, тоже немало. В течение последующих восьми лет до снятия «Бориса Годунова» с репертуара 8 ноября 1882 г. состоялось 16 спектаклей [67: 237–238].

Вообще здесь три вещи, не связанные между собой. Постановка, моя инструментовка и музыка Мусоргского. К сожалению, и последняя, требующая, чтобы интонация голоса совпадала с настроением речи, в переводе на латышский язык сильно страдает. Но я убежден, что даже при всех недостатках музыка Мусоргского в нетронutom виде, как ее услышат, будет иметь успех, потому что до сих пор она имеет успех, и отнюдь не благодаря обработке Римского, а несмотря на нее.

ЭМИЛИЙ МЕЛНГАЙЛИС

В защиту г. Мелнгайлеса

Я выступаю не в защиту поверженного в прах г. Мелнгайлесом Римского-Корсакова, этого «заурядного таланта», оперы которого нигде не ставят, за исключением Парижа, Лондона, Берлина, Брюсселя, Милана, Нью-Йорка, Чикаго и некоторых других таких же незначительных центров музыкальной жизни. Р.-Корсаков уж как-нибудь сам за себя постоит. Я делаю попытку выступить в защиту самого г. Мелнгайлеса.

Удивление и негодование, вызываемые предстоящим исполнением «Бориса Годунова» в инструментовке г. Мелнгайлеса, поскольку они направлены по адресу последнего, являются, по моему мнению, несправедливыми. И от этих незаслуженных упреков г. Мелнгайлес в праве быть защищенным. Г. Мелнгайлес, судя по его письму, даже отдаленно не отдает себе отчета о сущности оркестрового мышления. Он полагает, что инструментовка — это пустяк, хотя этим «пустяком» не овладели полностью такие гениальные, но не расположенные к оркестровому письму и не наделенные даром чисто оркестрового мышления художники, как Шопен и Шуман. Он не понимает значения экономии оркестровых средств и не уясняет себе, что те средства, которые нужны были Римскому-Корсакову для его фантастической «Млады», негодились бы, быть может, вовсе для реалистического «Бориса», как негодились они и для ряда опер самого Р.-Корсакова («Моцарта и Сальери», «Царской невесты» и др.), в инструментовке которых также можно заметить «скромность» рядом с бесконечной оркестровой пышностью в собственной «Младе».

Г. Мелнгайлес, судя по письму, видимо, не понимает, что художественная оркестровка непременно органически связана с характером самой музыки, с замыслом самого творения. Он тоскует по английскому рожку, бас-кларнету и контрафаготу, ни к селу, ни к городу, по его мнению, замененному Р.-Корсаковым контрабасом.

Г. Мелнгайлис даже довольно прозрачно намекает на то, что чуть ли не черная зависть заставила Римского-Корсакова лишиться «Бориса» пышных красок для того, чтобы произведение его покойного друга не блистало слишком ярким светом, затмевающим его собственные произведения.

Увы! Этот коварный замысел, честь разоблачения которого навсегда останется в истории музыки за г. Мелнгайлисом, не удался: судьба жестоко отомстила коварному Р.-Корсакову, увенчав «Бориса» в его обработке всемирной славой. При таком примитивном взгляде на сущность того творческого акта, которым является художественная оркестровка, г. Мелнгайлис мог и в самом деле поверить в свою высокую миссию дать оригинальному (не Корсаковскому) клавиру «Бориса» оркестровое бытие, найти для музыки «Бориса» надлежащие оркестровые краски, тем более, что он даже узнал «особенности оркестровки Мусоргского» (?) — по-видимому... через медиума, так как оригинальной партитуры «Бориса» у г. Мелнгайлиса нет, а указания отдельных инструментов в клавире Мусоргского не дают, конечно, никакого понятия об оркестровой фактуре первоначального «Бориса».

Я готов верить в искренность г. Мелнгайлиса. Я охотно допускаю, что субъективно он себя считает способным помериться силами не только с Р.-Корсаковым, но, быть может, и с большими музыкальными гениями. Это исключительно дело самооценки г. Мелнгайлиса и особенного интереса для других не представляет. Но я совершенно не понимаю дирекции Национальной оперы. Мы хотели бы знать (да и публика в этом заинтересована), какие же объективные данные, кроме личных заверений г. Мелнгайлиса, заставили дирекцию поверить в его необычайную миссию. Была ли какая-нибудь музыкальная комиссия, рассматривавшая работу г. Мелнгайлиса и ее одобрявшая?

Г. Мелнгайлис волен носиться с какими угодно идеями. Сегодня он может инструментовать «Бориса», завтра заканчивать неоконченную симфонию Шуберта или третью симфонию Бородина, а потом... мало ли есть интересных задач в музыке! Но причем тут Национальная опера? Разве она призвана осуществлять всякие идеи, возникающие в голове г. Мелнгайлиса? Разве она обязана калечить великое творение только потому, что своя самодельная инструментовка его оказалась у нашего «защитника» Мусоргского?

Мимоходом позволю себе спросить, от кого, собственно, г. Мелнгайлис защищает Мусоргского? От Р.-Корсакова или от «meine

Wenigkeit»³⁰? За Р.-Корсакова пусть говорят его гениальные обработки творений Мусоргского, завоевавшие весь культурный мир. О себе лишь скажу, что я преклоняюсь перед Мусоргским не только как перед замечательным (по уверению Стасова) аккомпаниатором и певцом-декламатором, но и как перед гениальным творцом, и поэтому не осмелился бы даже в мыслях осквернить своим прикосновением хотя бы одну его строчку, а тем более целое его творение, как это дерзнули сделать Вы, г. Мелнгайлис, в своем неслыханном самообольщении. Вы сами пишете: «Вообще здесь три вещи, не связанные между собой: постановка, моя инструментовка и музыка Мусоргского».

О постановке я пока ничего сказать не могу. Но что Ваша инструментовка не связана с музыкой Мусоргского, этому я, безусловно, верю. Даже более: я в этом совершенно убежден, и это убеждение и заставило меня обратиться с открытым письмом к директору Рейтеру. Я вовсе не протестую против восстановления оригинала «Бориса», как неправильно утверждает г. Мелнгайлис, а только против исполнения «Бориса» в его инструментовке, в полной уверенности, что он никакого отношения к Мусоргскому иметь не может. Но в этом исполнении повинен не г. Мелнгайлис, а дирекция Национальной оперы. И упреки поэтому должны быть направлены не по его адресу.

И снова я ставлю вопрос дирекции «Оперы»: каким образом она решается так уродовать великое творение? Ведь ей-то, наверное, известно, как музыкальные мысли в кривозеркальном отражении плохой инструментовки меняют свой характер без изменения даже единой ноты. Или дирекция надеется, что могуче-гениальная музыка «Бориса» пробьется сквозь теснины даже оркестровки г. Мелнгайлеса и дойдет до сердца слушателей? В этом, конечно, мы не сомневаемся: Мусоргский выдержит этот искус и за себя постоит. Но в этом ли испытании огнеупорности музыки «Бориса» дирекция ведет свою задачу?

Если дирекция так чурается обработки Корсакова, то она ведь имеет прекрасный выход: обращение к оригиналу. Оригинальная партитура «Бориса» вовсе не валяется «в подвалах Мариинки». Я могу сообщить дирекции Национальной оперы *на основании только что полученного мною из Петербурга письма сына Римско-*

³⁰ «Моей скромной особы» или «Вашего покорного слуги» (нем.).

20-Корсакова³¹, что рукописный экземпляр оригинальной партитуры «Бориса» Мусоргского благополучно хранится в Центральной библиотеке государственных театров в Петербурге.

Снятие копии с этой партитуры не представит никаких затруднений. Препятствие к исполнению в театре Национальной оперы «Бориса» в первоначальном его виде, таким образом, совершенно отпадает, и дирекция обязана озаботиться получением оригинальной партитуры, конечно, если она окончательно решила отказаться от Корсаковской обработки «Бориса». Либо, повторяю, «Борис» в первоначальном своем виде, как он шел в 1874 г., либо известная всему миру корсаковская обработка «Бориса». Tertium non datur³².

Вы же, г. Мелнгайлис, только своим активным содействием исполнению в театре Национальн[ой] оперы оригинала «Бориса» (если уж так не угодил Вам Р.-Корсаков), а отнюдь не демонстрацией своей инструментовки «Бориса» или лекциями об его творце докажете музыкальному миру свое поклонение гению Мусоргского.

Отстранитесь же, дайте дорогу подлинному «Борису», защитите его прежде всего от самого себя, иначе трудно будет защищать Вас от обвинений в неискренности Вашей «защиты Мусоргского».

С. РОЗОВСКИЙ

Сегодня. 1924. 2 апреля, № 77. С. 2–3

4 апреля 1924 г.

Режиссер Национальной оперы о постановке «Бориса»

Режиссер Национальной оперы г. Мельников по поводу постановки «Бориса», в которой он должен принять участие, обратился в дирекцию Национальной оперы с письменным заявлением, которое мы по его просьбе оглашаем без изменений.

Дирекция знает, что с самого начала я отказывался ставить «Бориса» в инструментовке г-на Мелнгайлуса. Но директор Рей-

³¹ Андрей Николаевич Римский-Корсаков (1878–1940) — философ и музыковед, автор многих публикаций о русской музыке, средний сын и биограф Н. А. Римского-Корсакова. То, что из трех сыновей композитора С. Б. Розовский обратился и получил ответ именно к Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову, подтверждается дальнейшими публикациями статей.

³² С. Розовский почти в точности повторяет два заключительных предложения одного из абзацев своей вышеопубликованной статьи «Открытое письмо...» (Сегодня. 1924. 30 марта (№ 75). С. 2).

тер с г. Мелнгайлисом и г. Брусбардом³³ долго уговаривали меня, утверждая, что они хотят восстановить Мусоргского в подлиннике; когда я указал, что в таком случае надо взять и подлинную оркестровку автора, то г. Мелнгайлис заверил меня всем, что есть для него святого, что он долго и много искал таковую, нигде не нашел ее и что она *не существует*. Тот же факт неоднократно подтверждал мне и г. Брусбард. Видя колоссальную любовь того и другого к Мусоргскому, не мог же я им не поверить. Я пришел к такому компромиссу: я ставлю все точно на сцене по клавиру Мусоргского, а оркестр не моя компетенция. Теперь же в своей статье г. Мелнгайлис пишет, что подлинная партитура «может быть, хранится в подвалах Мариинского театра». Значит, никаких изысканий он не делал и сказал мне *неправду*. Из полученного от А. Н. Римского-Корсакова письма видно, что партитура хранится в Центральной библиотеке государственных театров в Петербурге и ее можно иметь в любой момент. Следовательно, никакого желания восстановить подлинного Мусоргского тут нет, а есть что-то другое.

На свете существуют авторские и издательские права, которые я уважаю. Этот факт является беззастенчивым нарушением их, и я не считаю себя вправе даже косвенно содействовать таковому. Поэтому введенный в заблуждение, сделав большую половину труда по постановке «Бориса» и считая этот труд за половину шестой оперы, которую я обязан поставить по контракту, я приступлю к дальнейшей работе только по получении от дирекции письменного уведомления о том, что опера пойдет лишь в подлиннике или аранжировке Римского-Корсакова.

По контракту я обязан ставить оперы, но не обязан ставить произведения крупнейших авторов в переделанном виде.

П. МЕЛЬНИКОВ

Рига, 3 апреля 1924 г.

Сегодня. 1924. 4 апреля, № 79. С. 6

³³ Эрнест Брусбард (Ernests Brusubārda (Brusbards), 1880–1968) — латвийский композитор и музыкальный критик. Учился (с 1910 г.) в Санкт-Петербургской консерватории, писал статьи для различных латвийских периодических изданий на русском и латышском языках; в 1919–1940 гг. особенно активно сотрудничал с газетой «Jaunākās Ziņas». В 1944 г. эмигрировал в Германию, а затем в США.

6 апреля 1924 г.

«Борис Годунов» и национализм

В какой инструментовке нужно ставить оперу «Борис Годунов» Мусоргского? Нужно ли отказаться для постановки ее от обработки Римского-Корсакова, принятой всеми европейскими сценами? Нужно ли вернуться к первоначальной партитуре самого Мусоргского или создать специально для нашей постановки совершенно новую инструментовку?

Вот вопросы, которые были выдвинуты в открытом письме нашего музыкального сотрудника, в ответе на него г. Мелнгайлеса и в заявлении режиссера Мельникова. Казалось бы, что все эти вопросы носят исключительно художественный характер, что они ставятся и могут быть разрешены только под углом зрения требований искусства и деятелями, наиболее компетентными в вопросах музыкального творчества.

Казалось бы, что только интересами искусства, только интересами нашей Национальной оперы руководились те, кто счел своим долгом обратить своевременно внимание на готовящийся эксперимент и раньше, чем его производить, предложить его на рассмотрение наиболее авторитетным музыкантам страны. Таков был единственно возможный подход к настоящему делу. Однако оказалось возможным подойти к вопросу об оркестровке и с другой стороны. Нашли нужным примешать сюда и политику, и даже национализм. Ведь последний так удобен в настоящее время, при настоящих построениях им прикрывается решительно все...

Работа г. Мелнгайлеса взята под усиленную охрану уже не как музыкальный труд, а как проявление *национальной* латышской культуры, несмотря на то, что в данном случае г. Мелнгайлес выступает *plus russe, que russe niême*³⁴. Ведь он ставит своей задачей *защитить* одного великого *русского* композитора от искажений, допущенных другим *русским* же крупным композитором. Мы совсем не считаем себя компетентными *по существу* рассматривать эту попытку новой инструментовки г. Мелнгайлеса, но как можно в критической оценке ее усмотреть оскорбление национального *латышского* искусства? Как можно по поводу такого *чисто художественного* вопроса пустить в ход обычные приемы так называемой «национальной» политики? А это уже сделано.

³⁴ Больше русский, чем [даже] русский (*фр.*).

«Яун[акас] Зин[ас]»³⁵ в качестве заглавия к своей статье по поводу работы г. Мелнгайлиса и критического отношения к ней гг. Розовского и Мельникова ставит характерное название: «*Пощечина латышскому искусству*» [84]. Почему мнение художественного критика и режиссера, что русский композитор Римский-Корсаков понял достаточно хорошо стиль и дух русского Мусоргского, что он проник в русскую стихию его чисто русского произведения, почему такое мнение может быть оскорбительным для латышского искусства? Допустим даже, что в данном случае, когда латышский композитор берет под защиту русскую оперу, он делает это неудачно, то что в этом предположении обидного и оскорбительного при самом болезненно-чутком отношении к искусству Латвии?

Как истинно «демократический» орган «Яун[акас] Зин[ас]», конечно, не довольствуется чисто художественными замечаниями. Он напоминает о правах гражданства нашего музыкального сотрудника и, обнаруживая пронизательность прежних нововременцев, делает предположение, что письмо режиссера нашей Национальной оперы, вероятно, инспирировано из-за границы. Такие приемы художественной критики говорят сами за себя.

«Брива Земе»³⁶ в оценке художественного опыта г. Мелнгайлиса видит просто «дерзость инородцев». Эта газета договаривается до заявления, что вообще, «никто не смеет обвинять нашего художника, мелодии которого слушает весь народ» [77]. Если *обвинение* обозначает критику, то такой привилегии не добивался никто для самых гениальных художников. Г. Мелнгайлис, очевидно, по мнению «Брива Земе»,

³⁵ «Jaunākās Ziņas» [Последние новости] — общественно-политическая газета, одно из ведущих периодических изданий Латвии, выходившее на латышском языке в Риге с 1911 по 1940 г. Главный редактор до 1939 г. — Антон Беньямин (Antons Benjamiņš, 1860–1939), прозванный «королем прессы», предприниматель и меценат, перед Второй мировой войной один из богатейших людей Латвии. Выпускающим редактором с 28 сентября 1921 по 21 мая 1924 г. был латышский поэт, журналист и литературный критик Янис Карклиньш (Jānis Kārklīņš, 1891–1975). В «Jaunākās Ziņas» Э. Мелнгайлис неоднократно публиковал свои статьи в 1920-х гг., а с 1926 по 1929 г. являлся сотрудником газеты [74: 215–218].

³⁶ «Brīvā Zeme» [Свободная земля] — ежедневная политическая, общественная и литературная газета. Издавалась на латышском языке в Риге Латвийским союзом селян (крестьян) (Latviešu zemnieku savienība) с 1919 по 1940 г. Редактором в 1922–1929 гг. был Август Калныньш (Augusts Kalniņš, 1876–1940) — крупный государственный и общественный деятель Латвии [74: 76–82].

должен быть поставлен в иное положение, чем Бетховен, Вагнер, Глин-ка, Берлиоз и другие. Вероятно, усердный сотрудник «Брива Земе» ду-мает, что таким заявлением он тоже оказывает услугу национальному искусству и национальным художникам. Такие друзья опаснее, чем «хулителю», к которым относятся гг. Розовский и Мельников.

Орган крестьянского союза желает использовать настоящий случай и для производства «чистки» художественных учреждений Латвии от «нежелательных иностранцев». Может быть, для «Брива Земе» все дело в этом. Но для такой «операции» случай с инструмен-товкой «Бориса», пожалуй, не совсем удачный повод, ведь г. Мел-нгайлис ставит своей задачей стоять на страже чистоты *русского* музыкального творчества. Да и вообще «чистка» ничего общего с музыкой не имеет.

Интересно отметить, что даже «Социал-демократ»³⁷, по своей программе как будто обязанный стоять на другой точке зрения, тоже счел нужным закончить свою заметку призывом не уступать тем, «кто с пренебрежением относятся к представителям латышского ис-кусства» [76].

Этот вариант о необходимости во что бы то ни стало считать новый художественный опыт обработки «Бориса Годунова» прояв-лением защиты латышского национального искусства повторяется во всех откликах латышской печати. Увы, и в этом случае проявляет-ся стремление пристегнуть политику и национализм к тем художе-ственным и культурным ценностям, которые по своей природе этого не допускают.

Мы убеждены, что те музыкальные деятели, которым действи-тельно дорога национальная культура, не могут ни на одну мину-ту допустить мысли, что выступления гг. Розовского и Мельникова в малейшей степени внушены стремлением проявить какое-нибудь неуважение к латышскому искусству или даже недостаточным вни-манием к интересам его.

Печально то, что в угоду господствующему настроению они мол-чат, когда должны были бы говорить... Это действительно признак того, в какой мере у нас царит страх «сметь свое суждение иметь», когда к какому-нибудь явлению пристегивается табу, «национа-

³⁷ «Sociāldemokrāts» [Социал-демократ] — газета центрального ор-гана Латвийской социал-демократической рабочей партии (Latvijas Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas central orgāns). Выходила в Риге с 1918 по 1934 г. [74: 571–574].

лизм»... В этом страхе за свою «благонадежность», действительно, большая опасность для здорового развития национальной культуры. *Сегодня. 1924. 6 апреля, № 81. С. 2*

10 апреля 1924 г.

Оригинал Мусоргского или переделка Мелнгайлеса

В защиту Мусоргского *(Письмо в редакцию)*

Высокоуважаемый г. Розовский! В первой Вашей статье Вы писали, что «*Римский-К[орсаков]*» отнюдь не посягал на своеобразный дух и дерзновенно смелый замысел Мусоргского, а лишь предпринял упорядочение технической стороны «Бориса» и его инструментов взамен *несовершенной и неряшливой инструментовки* Мусоргского». А Року при этом понадобилась такая загадочная случайность: Ваш отзыв печатался не когда-либо, а в день рождения и смерти великого композитора:

М[усоргский] родился 16 (29)³⁸ марта 1839 г.³⁹, умер в день своего рождения 1881 г. Но в тот же вечер, когда набиралась Ваша ста-

³⁸ Э. Мелнгайлес неверно выполнил пересчет даты с Юлианского календаря на Григорианский. К датам XIX в. следует прибавлять не 13, а 12 дней. 16 марта 1839 г., по Юлианскому календарю, соответствует 28 марта по Григорианскому.

³⁹ С датой рождения М. П. Мусоргского далеко не все ясно. Утверждение Э. Мелнгайлеса, будто бы М. П. Мусоргский родился 16 мая 1839 г., по-видимому, основано на работах В. В. Стасова [«Некролог М. П. Мусоргского» (1881); «Модест Петрович Мусоргский» (1881) и «Памяти Мусоргского» (1885)], неоднократно переиздававшихся в его собраниях сочинений. В. В. Стасов, очевидно, передал сведения, полученные им от самого М. П. Мусоргского при непосредственном общении с ним, а также из рукописи его «Автобиографической записки» (1880). Впервые она издана уже после смерти В. В. Стасова [4]. В настоящее время датой рождения композитора считается 9 (21) марта 1839 г., названная в архивных документах (запись в метрической книге), что было опубликовано еще в 1911 г. сотрудником «Русской музыкальной газеты» музыкальным критиком и исследователем Борисом Дмитриевичем Тюнеевым (1883–1934) [64: стб. 252]. В 1980-х гг. это подтверждено в работах великолукского журналиста и краеведа Николая Степановича Новикова (1933–2013), тщательно исследовавшего биографию М. П. Мусоргского и его родных по архивным источникам [18; 37: 134–140; 38: 120–126]. Версия Н. С. Новикова по поводу устной и письменной даты дня рождения М. П. Мусоргского нам представляется не вполне убедительной.

тъя⁴⁰, в чьей-то рабочей келье в нашем городе собралась маленькая братия поклонников музыки М[усоргск]ого чтить память его. Читали и следующее письмо к Стасову Платоновой⁴¹, примадонны Мариинки, первой исполнительницы Марины:

«Давно задалась⁴² мыслью поставить “Бориса” <...>, и решилась на крайний шаг. Летом 1873⁴³ года, когда директор театров, Гедеонов⁴⁴, был в Париже, я по случаю возобновления моего контракта писала ему о моих условиях, из которых первым номером было: “Я требую себе в бенефис ‘Бориса Годунова’, иначе контракта не подписываю и уйду”. <...> В половине августа Гедеонов приехал, и первое его слово, обращенное к Лукашевичу⁴⁵ (собственно начальнику костюмной и декораторской части, а на самом деле фактотуму⁴⁶ 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 замужем. Что же остается нам? Разве вот что: соберем вторично комитет, пусть опять рассмотрят оперу (в новом ее виде), для

⁴⁰ Статья С. Розовского была опубликована 30 марта 1924 г., т. е. имеется в виду 29 марта, когда осуществлялись набор и подготовка номера газеты «Сегодня» к печати.

⁴¹ Юлия Федоровна Платонова (урожденная Гардер, в замужестве Тванева, 1841–1892) — русская певица (лирико-драматическое сопрано), с 1863 до 1875 г. солистка Мариинского театра в Петербурге.

⁴² Э. Мелнгайлис с большим количеством неточностей и пропусков цитирует письмо Ю. Ф. Платоновой В. В. Стасову от 29 ноября 1885 г. с ее воспоминанием, опубликованным В. В. Стасовым в статье «Памяти Мусоргского» [55: стб. 803–804; 57: 645–646]. Мы восстановили текст согласно первому его изданию. Все исправления показаны курсивом.

⁴³ Как выяснил А. Н. Римский-Корсаков, хотя основа рассказа в письме Ю. Ф. Платоновой верна, в нем произошло хронологическое совмещение нескольких событий. Так, певица действительно обращалась с письмом от 11 апреля 1873 г. к С. А. Гедеонову по поводу включения в ее контракт права использовать для бенефиса *новую оперу*, но в контракт этот пункт не был включен. Второе заседание оперного комитета происходило не в 1873, а еще в 1872 г. [46: 285].

⁴⁴ Степан Александрович Гедеонов (1815–1878) — директор Эрмитажа, директор Императорских театров в 1867–1875 гг., специалист в области искусства, археологии и истории.

⁴⁵ Николай Алексеевич Лукашевич (1821–1884) — почитатель и ученик художника К. П. Брюллова, хранитель картинной галереи Эрмитажа. С 1868 г. заведующий хозяйственной, а позднее репертуарной частью Дирекции императорских театров. Помощник С. А. Гедеонова [23; 41: 645].

⁴⁶ Фактотум — доверенное лицо, выполняющее разные поручения.

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 Ферреро⁴⁷ (бывшим контрабасистом), председателем комитета. *Ферреро является*. Гедеонов встречает его в передней, бледный от злости.

– Почему Вы забраковали оперу?

– Помилуйте, Ваше Превосх[одительство], эта опера совсем никуда не годится.

– Почему не годится? *Я слышал много хорошего о ней!*

– Помилуйте, Ваше Превосх[одительство], его друг, Кюи, постоянно ругает в “Петерб[ургских] ведомостях”, еще третьего дня... — при этом он из кармана вытаскивает номер газеты».

24 янв[аря] 1874 г. в бенефис Платоновой наконец и состоялось первое представление «Бориса». «Успех был громадный», — пишет она. Еще бы не успех, когда в один весенний конец сезона опера шла при переполненном театре 20 раз⁴⁸.

И вот такую-то оперу надо было Римскому досконально переделать! 16 апреля⁴⁹ в зале Консерватории я в публичной лекции постараюсь доказать, какая нелепость была переделка и какой восторг — сам оригинал. Там же я освещу вопрос о том, почему Мус[оргский] и Р.-Корс[аков], бывшие друзьями, должны были стать врагами. Прошу Вас покорно, г. Розовский, не отказаться от защиты Римского, явившись на диспут.

⁴⁷ Джованни Ферреро (Giovanni Ferrero), в русском варианте — Иван Осипович Ферреро (1817–1877) — выходец из Италии, контрабасист, педагог, композитор и дирижер. С 1862 г. был первым профессором контрабаса Санкт-Петербургской консерватории, воспитал многих учеников. Начальник нотной конторы. С 1868 г. инспектор музыки императорских театров, председатель оперного комитета при Дирекции императорских театров.

⁴⁸ Ю. Ф. Платонова пишет об успехе спектакля, но ничего не сообщает о количестве постановок [55: стб. 804]. Как и в предыдущей статье от 2 апреля 1924 г., Э. Мелнгайлс сильно преувеличивает их количество (см. примеч. 29).

⁴⁹ Диспут, на котором Э. Мелнгайлс прочел лекцию, состоялся 25 апреля. Газета «Сегодня» от 15 апреля в рубрике «Театр и искусство» в одном из объявлений сообщала: «*Вечер Мусоргского*, в программу которого входит диспут о “Борисе” и концертное отделение, исполняемое проф[ессором] Вл. А. Ружицким и Э. Я. Мелнгайлсом, состоится не 16 апреля, а в пятницу 25 апреля в Латв[ийской] консерватории. Билеты от 25 р. до 100 руб. у Циммермана и Розе» [10].

Путаница во взгляде, что тут переделка, что оригинал, дошла до того, что «клавир Мусоргского» был назван «произведением крупнейшего автора в переделанном виде».

Что касается вновь найденной оригинальной партитуры «Бориса», то заметьте, как чудно: ни покойный Стасов, ближайший друг и биограф М[усоргск]ого, ни Оленина-д'Альгейм плюс Шаляпин, лучшие интерпреты [sic!] ⁵⁰ музы (или музыки) Мус[оргск]ого, ни Вы, г. Розовский, никто не знали про оригинальную партитуру «Бориса». Знали же только Римский с наследниками да коварный Мелнгайлис.

Римский воспользовался этим знанием, чтобы всю партитуру своего покойного друга поставить вверх ногами согласно устно выраженным действительным намерениям автора «Бориса», который сам презирал свое письмо!

Мелнгайлис же, руководимый дьяволом, найдя этот труд, усердный, безымянный, пошел переписывать правдивые ска ...⁵¹, то биш «неряшливое» письмо Мус[оргск]ого, глупо считая, что это действительно и было то, что хотел сказать Мус[оргск]ий, полагаясь на слова коварного тоже американца Эмерсона⁵²:

«Сами люди скрыты и недоступны <...>, но мысль, которую они *не открывали даже лучшим своим друзьям*⁵³, написана здесь ясными словами для нас, посторонних людей иного века»⁵⁴.

⁵⁰ Имеется в виду «интерпретаторы».

⁵¹ Перефразированный фрагмент монолога Пимена.

⁵² Ралф Уолдо Эмерсон (Ralph Waldo Emerson), 1803–1882 — американский священник, поэт и философ.

⁵³ Выделено Э. Мелнгайлисом.

⁵⁴ Цитата взята Э. Мелнгайлисом из сочинения «Круг чтения: избранные, собранные и расположенные на каждый день Львом Толстым мысли многих писателей об истине, жизни и поведении. 1904–1908». Переводы высказываний иностранных авторов нередко даются Л. Н. Толстым в некоторой переработке, о чем он сообщает в предисловии. Книга имела две авторских редакции; первая издана при жизни писателя, а вторая посмертно; в царское время произведение подверглось жесткой цензуре [35: 179; 36]. Абзац, из которого Э. Мелнгайлисом извлечен данный фрагмент, помещен Л. Н. Толстым под первое января, т. е. им фактически книга начинается. Э. Мелнгайлис пропустил вторую фразу процитированного им предложения (пропуск нами обозначен отточием) и не воспользовался первым, вторым и четвертым предложениями. К сожалению, Л. Н. Толстой не указывает, из какого сочинения Р. У. Эмерсона заимствован этот отрывок. Никаких пояснений нет и в комментариях в т. 42 «Полного собрания сочинений» Л. Н. Толстого [63, Т. 2]. Тем не менее, удалось установить, что цитата взята из восьмой главы, названной «Books», сочинения Р. У. Эмерсона «Общество и одиночество»»

И так каждое глупейшее *pp* Мус[орге]ого, которое Р.-Корс[аков] переделывает в *ff*, Мелнгайлис в своей партитуре и выводит как *pp*. Вот какое «кошунственное издевательство»!

Но незадолго до первого представления (1874 — 50 л[ет] тому назад!) Мусоргский писал Стасову⁵⁵:

(«Society and solitude»). Впервые оно опубликовано в 1870 г. в двух разных издательствах США и Великобритании. Книга неоднократно издавалась и позднее. Кроме многочисленных цитат, опубликованных в «Круге чтения» Л. Н. Толстым, полностью на русском языке сочинение Р. У. Эмерсона не издавалось. Отметим, что в выхваченной из контекста и сильно сокращенной цитате Э. Мелнгайлисом несколько искажен смысл. Приведем этот абзац в оригинале на английском языке по сочинению Р. У. Эмерсона, а затем — в переводе Л. Н. Толстова из второго издания его книги «Круг чтения». В обоих случаях пропущенный Э. Мелнгайлисом фрагмент из третьего предложения выделен полужирным шрифтом:

«Consider what you have in the smallest chosen library. A company of the wisest and wittiest men that could be picked out of all civil countries, in a thousand years; have set in best order the results of their learning and wisdom. The men themselves were hid and inaccessible, *solitary, impatient of interruption, fenced by etiquette*; but the thought which they did not uncover to their bosom friend is here written out in transparent words to us, the strangers of another age. // We owe to books those general benefits which come from high intellectual action» [71, № 1: 170; 71, № 2: 158]. «Какое огромное богатство может быть в маленькой избранной библиотеке. Общество мудрейших и достойнейших людей, избранное из всех цивилизованных стран мира на протяжении тысяч лет, предоставило нам здесь в лучшем порядке результаты своего изучения и своей мудрости. Сами люди скрыты и недоступны, *они, может быть, были бы нетерпеливы, если бы мы нарушили их уединение и прервали их занятия, может быть, общественные условия сделали бы невозможным общение с ними*, но мысль, которую они не открывали даже лучшим своим друзьям, написана здесь ясными словами для нас, посторонних людей иного века. Да, мы обязаны хорошим книгам самыми главными духовными благодеяниями в нашей жизни» [63: Т. 1: 11].

⁵⁵ Э. Мелнгайлис перепутал премьеру оперы в Мариинском театре в бенефисе Ю. Ф. Платоновой, которая действительно состоялась в 1874 г. 27 января, и постановку там же трех сцен из «Бориса» 5 февраля 1873 г., осуществленную, как сказано в афише, в пользу главного режиссера театра Геннадия Петровича Кондратьева (1834–1905) [41: 276]. Цитируемое письмо к В. В. Стасову написано М. П. Мусоргским 2 января 1873 г. в ожидании премьеры еще не всей оперы, а постановки, планировавшейся на 5 февраля. Тогда прозвучали лишь сцена в корчме, сцена в будуаре у Марины и сцена у фонтана. Письмо неоднократно цитировал В. В. Стасов в своих работах о М. П. Мусоргском [54: 528; 56: 15; 57: 656; 55: стб. 787–788, 811]. Полностью оно впервые опубликовано в 1911 г. в «Русской музыкальной газете» [31: Стб. 391–392].

«[Да,] скоро на суд! Весело мечтается о том, как станем мы на лобное место <...> бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд.

Нам скажут: “Вы попрали законы Божеские и человеческие!” Мы ответим: “Да!” — и подумаем: “То ли еще будет!” Про нас прокаркают: “Вы будете забыты, скоро и навсегда!” {А}⁵⁶ мы ответим: “Non, non et non, Madame!”⁵⁷.

«Художественное изображение одной красоты <...> — грубое ребячество, детский возраст искусства. <...> [В человеческих массах], как и 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*⁵⁸ изучать [их] и кормить ими человечество, как здоровым блюдом <...>, — вот задача-то, восторг и присно восторг!»⁵⁹.

Стасов же прибавляет к этим словам:

«Когда могучий, талантливый художник берет себе такие задачи для жизни, он рано или поздно окажется одним из бессмертных». «Но {это} признание [великости таланта и исторического значения] нередко происходит [у нас спустя] долгое-долгое время после смерти [значительного] деятеля [55: стб. 811]»⁶⁰.

ЭМИЛИЙ МЕЛНГАЙЛИС

⁵⁶ В фигурные скобки взяты вставки, сделанные Э. Мелнгайлисом, или различия в разных версиях публикаций текстов В. В. Стасова.

⁵⁷ Нет, нет и нет, сударыня! (*фр.*) [30: 112].

⁵⁸ Выделено Мусоргским.

⁵⁹ Из письма М. П. Мусоргского к В. В. Стасову от 18 октября 1872 г. Данный фрагмент впервые был опубликован В. В. Стасовым в 1881 г. в журнале «Вестник Европы» в его работе «Модест Петрович Мусоргский: биографический очерк» [54: 538], а затем повторен им в статье «Памяти Мусоргского» в «Историческом вестнике» [57: 656]. По-видимому, для цитирования Э. Мелнгайлис пользовался, как и в других случаях, текстом «Полного собрания сочинений» В. В. Стасова [55: стб. 796, 811]. Оба фрагмента из работы «Памяти Мусоргского» находятся почти рядом на одной странице. Статья воспроизведена по «Историческому вестнику» за март 1886 г. [57] с добавлением материала ранее вышедшей из печати брошюры с таким же заглавием [56]. Брошюра печаталась к открытию памятника композитору на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге 27 ноября 1885 г.

⁶⁰ В этой и предыдущих цитатах Э. Мелнгайлисом произведены множественные купюры. Частично они восстановлены нами в квадратных скобках; значительные пропуски помечены отточиями.

В защиту Мелнгайлуса

Я делаю *последнюю* попытку выступить в защиту г. Мелнгайлуса, хотя эта задача теперь стала чрезвычайно трудной после выступления режиссера Национальной оперы г. Мельникова.

Я предоставляю самим читателям судить о том, насколько имеют отношение к поднятому мною вопросу выписки г. Мелнгайлуса из писем Платоновой и Мусоргского к Стасову. (Удивляюсь, что г. Мелнгайлус не воспользовался восторженными письмами Бородина, относящимися к тому же предмету.)⁶¹ Г. Мелнгайлус старается доказать, что Мусоргский — удивительный талант, что «Борис», даже в первоначальном своем виде, — замечательное произведение.

Не пустое ли это дело?

Кто и когда отрицал факты, для доказательства которых г. Мелнгайлус тратит столько цитат?

Вы, г. Мелнгайлус, и впрямь рассчитываете, по-видимому, на недалекость читателя, которого, Вы думаете, можно заговорить не относящимися к делу цитатами и внимание которого можно так легко отвлечь ими от *существа* вопроса?

Я не стану подробно вдаваться в рассмотрение того, насколько незнание Шаляпиным, Олениной-Д'Альгейм⁶² и даже покойным Стасовым («мертвыи бо срама не имуть»)⁶³ судьбы оригинальной партитуры Мусоргского *даже, если бы этот факт был доказан г. Мелнгайлусом*, смягчает вину последнего. Вина г. Мелнгайлуса в самом

⁶¹ По-видимому, подразумеваются письма А. П. Бородина, адресованные жене, в которых он рассказывает об изменениях и улучшениях в опере «Борис Годунов», внесенных М. П. Мусоргским к 1871 г. [5: 54 и др.]. Фрагменты писем процитированы также в статье, опубликованной Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым в «В музыкальном современнике» [45: 119]. Полностью эти тексты опубликованы С. А. Дианиным в собрании писем А. П. Бородина: письма № 142 от 20 сентября 1871 г. и 6-е прим. к нему; № 143 от 21 сентября 1871 г.; № 156 от 12 ноября 1871 г. и др. [43: 291–292, 389, 292–295, 321–323].

⁶² Мария Алексеевна Оленина, по мужу д'Альгейм (1869–1970) — певица (меццо-сопрано), автор книги о М. П. Мусоргском, вышедшей в 1908 г. в Париже на французском языке [83]. Позднее книга была переведена на русский [40].

⁶³ Слова, приписываемые летописью («Повестью временных лет») князю Святославу Игоревичу, сказанные им в 971 г. своим войнам перед битвой с многочисленным войском греков [15: примеч. к гл. VII: стб. 112, № 403].

благоприятном для него случае — все же в непонятной его пассивности в вопросе о партитуре, ответ, на который он мог бы получать также просто и легко, как получил его я.

Но все это имеет уже «историческое» значение. В настоящее время вопрос поставлен с совершенною ясностью.

Если дирекция Национальной оперы и Вы сами, г. Мелнгайлис, озабочены восстановлением «Бориса» в оригинале, то имеется полная для этого возможность после того, как сыном Римского-Корсакова, Андреем Николаевичем, было определено указано местонахождение оригинальной партитуры «Бориса». Если же дирекция «Оперы» и Вы не желаете воспользоваться оригинальной партитурой «Бориса», то она и Вы, по-видимому, хлопчете не о «Борисе» Мусоргского, а о чем-то другом.

О чем же?

Это, я думаю, теперь совершенно ясно всем и каждому.

Но я ничего зазорного не вижу в том, что Вы, проработав над инструментовкой «Бориса», хотите видеть свое детище пристроенным в Национальной опере.

Это вполне понятное и законное чувство автора, и субъективно Вы совершенно правы и никаких упреков, по моему мнению, не заслуживаете.

Другой вопрос, должна ли дирекция Национальной оперы, обаянная блюсти высшие интересы искусства, идти навстречу Вашим желаниям и способствовать незаконной связи музыки Мусоргского с Вашей инструментовкой.

Но очень трудно защитить Вас от обвинения в том, что Вы маскируете истинные свои всем совершенно ясные побуждения, отождествляете свои личные интересы с интересами творца «Бориса» и пытаетесь создать иллюзию, что Вы со своей инструментовкой именно и являетесь-то настоящим защитником Мусоргского. Здесь я пасую в своей защите, и помочь Вам может только Ваш собственный такт.

Отстранитесь, исчезните в тени того, кого Вы считаете своим кумиром, сделайте все от Вас зависящее, чтобы в театре Национальной оперы зазвучала подлинная музыка «Бориса», и мы Вам поверим и будем Вас чтить за содействие опыту постановки «Бориса» в оригинале, который имел бы значение, быть может, и не только для нашей страны.

Но пока Вы не делаете шагов в этом направлении, мы, согласитесь, не имеем оснований верить искренности Вашей «защиты Мусоргского».

Восстанавливаете ли Вы только *pp* (т. е. пианиссимо) Мусоргского, предательски превращенные Р.-Корсаковым в *ff* (т. е. фортиссимо) или делаете что-либо другое с музыкой Мусоргского, это теперь, после указания места нахождения оригинала партитуры Мусоргского, значения не имеет.

Равным образом и вопрос о преимуществах корсаковской или оригинальной редакции «Бориса», которому Вы предполагаете посвятить свой диспут, ни в какой мере не связан с вопросом о *Вашей* инструментовке.

Конечно, вопрос о «Борисе», неоднократно уже поднимавшийся и до сих пор всегда в конце концов решавшийся в пользу корсаковской редакции, несмотря на хорошо известные всем интересующимся этим делом допущенные Корсаковым изменения, мог бы быть опять поднят. Можно бы опять сравнить такт за тактом клавиры «Бориса» и прийти к известным выводам.

Но для успешности этой в высокой степени интересной и нужной работы надо бы, во-первых, иметь под рукой *первую* редакцию «Бориса» самого Мусоргского, находящуюся в Петербурге и отличающуюся от печатного его клавира (ее, конечно, Р.-Корсаков также имел в виду при своей обработке «Бориса»).

А во-вторых, для этого нужна была бы чистая, спокойная атмосфера академического исследования, чуждая *личной* заинтересованности и посторонних, к делу не относящихся, мотивов.

Постановка «Бориса» в оригинале (т. е. и в инструментовке Мусоргского) была бы прекрасной отправной точкой при изучении этой проблемы.

Но обстановка публичного диспута, да еще при той накаленной атмосфере и при том хаосе расходившихся страстей, которые, к сожалению, создались в результате полемики о постановке «Бориса», менее всего мне кажется подходящей для объективного, чисто научного изучения вопроса.

Вы должны перенести параллельное рассмотрение обеих редакций «Бориса» не на шумное торжище любопытствующей публики, а в серьезную среду музыкальной коллегии, конечно, если Вы заинтересованы *только* истиной и не преследуете других целей. Но к каким бы выводам ни пришла такая коллегия в результате своей работы, одно ясно: к вопросу о постановке «Бориса» в *Вашей* инструментовке мнение ее никакого отношения иметь не может.

Поймите же, г. Мелнгайлис, что если Вы стоите действительно на страже великого искусства Мусоргского, то у Вас есть лишь один

путь служения ему: содействие исполнению в неприкосновенном виде сочинений — творца «Бориса», *и только*.

Я считаю, что вопрос о постановке «Бориса» достаточно освещен, что общество в дополнительных разъяснениях не нуждается. Ввиду этого я категорически отказываюсь от дальнейшей полемики по этому вопросу на страницах общей печати.

Слово теперь за самой жизнью.

Она, г. Мелнгайлис, произнесет свой приговор и над Вашим опытом над «Борисом» и над Вашей атакой на Римского-Корсакова.

С. РОЗОВСКИЙ

Сегодня. 1924. 10 апреля, № 84. С. 3–4

10 апреля 1924 г.

Телеграмма издательства Бесселя по поводу постановки «Бориса Годунова»

В городе вчера передавали, будто в дирекцию Национальной оперы поступил протест Лейпцигского музыкального издательства Бесселя в связи с постановкой оперы «Борис Годунов» в переломке Э. Мелнгайлиса.

Фирма Бесселя является издателем произведений Мусоргского и Римского-Корсакова. Представителем этого издательства в Риге является концертное бюро Нельднера⁶⁴.

По поводу этих слухов мы обратились к директору Национальной оперы Т. Рейтеру. Директор «Оперы» подтвердил, что от издательства Бесселя действительно поступила телеграмма, в которой издательство просит соблюдать условия договора с другим лейпцигским музыкальным издательством — Брейткопф и Гертель (с этим издательством фирма Бесселя, очевидно, имеет особый договор о постановке произведений, изданных Бесселем, — *ред. [газеты «Сегодня»]*⁶⁵). Т. Рейтер полагает, что в данном случае вопрос имеет исключительно материальный характер. Национальная опера, при-

⁶⁴ Пауль Карл Нельднер (Paul Karl Neldner) (1852–1929) — немецкий нотопечатель, владелец музыкального магазина и театрально-концертного бюро в Риге.

⁶⁵ Ответственным редактором в № 84 за 10 апреля числится Александр Васильевич Круминский (1874–1954) [51: 6]. Кто исполнял обязанности выпускающего редактора, неизвестно.

ступив к постановке «Бориса Годунова», целиком уплатила полагающийся за использование материалов издательства гонорар и в будущем будет платить издательству установленные за постановки проценты с отдельных сборов.

Сегодня. 1924. 10 апреля, № 84. С. 10.

20 апреля 1924 г.

К спору о «Борисе»

(Не публичный диспут, а коллегия специалистов)

Милостивый государь господин Мелнгайлис!

Вы два раза посетили меня, пытаясь склонить меня к участию в устраиваемом Вами диспуте о Мусоргском.

Я ответил Вам решительным и подробно мотивированным отказом.

Это, однако, не помешало Вам поместить мое имя в выпущенных Вами афишах о диспуте.

Мне не остается ничего другого, как публично Вам заявить, что я ни в каком случае на Ваш диспут не приду, и повторить вкратце главные причины моего отказа от участия в нем.

Во-первых, я считаю, что диспут этот не имеет никакого решительно отношения к поднятому мною вопросу.

Выскажутся ли посетители Вашего диспута в пользу корсаковского или оригинального клавира «Бориса» — ясно, что их приговор отнюдь не решает вопроса о *Вашей* инструментовке «Бориса Годунова», совершенно отпадающего, по моему мнению, с момента выяснения местонахождения оригинальной партитуры самого Мусоргского.

Во-вторых, я считаю, что вопрос о преимуществах корсаковской или оригинальной редакции «Бориса» — чрезвычайно сложный и тонкий — требует самого пристального внимания и серьезного изучения, что возможно лишь в чистой атмосфере академического исследования, чуждой всякой *личной* заинтересованности и посторонних, к делу не относящихся мотивов.

Необходимо такт за тактом проследить оба клавира, точно рассмотреть отступления Римского-Корсакова от оригинала и в каждом отдельном случае взвесить их целесообразность.

Менее всего мне кажется подходящей для объективного и чисто научного изучения этого вопроса обстановка публичного диспута,

в особенности если еще принять во внимание, как я уже писал, «накаленную» атмосферу и хаос «расходившихся страстей», которые, к сожалению, создались в результате полемики о постановке «Бориса».

Я Вам указывал на это обстоятельство и предложил Вам перенести параллельное рассмотрение обеих редакций не на «шумное торжище любопытствующей публики, а в серьезную среду коллегии специалистов музыкантов, если Вы заинтересованы *только* истинной и не преследуете других целей».

Я Вам лично заявлял и теперь публично повторяю, что в работе такой коллегии с радостью принял бы участие и стремился бы совместно с другими музыкантами по мере сил своих вникнуть в эту сложную проблему. Правда, что самая добросовестная работа такой коллегии могла бы решить вопрос лишь наполовину. Для полного решения следовало бы сверять не клавиры, а *партитуры* «Бориса», к сожалению, отсутствующие в Риге, и, кроме того, иметь под рукой *первую* редакцию «Бориса» самого Мусоргского, находящуюся в Петербурге, отличающуюся от второй — напечатанного его клавира⁶⁶).

Но и частичное решение вопроса на основании только двух клавиров Мусоргского и Корсакова я считал бы важным для нашего музыкального сознания и весьма охотно принял бы участие в этой работе.

Простое же проигрывание клавиров перед публикой — дело совершенно пустое и бессмысленное.

На все это я Вам указывал в устной нашей беседе.

Вы, однако, решили пойти по более легкому пути. Это Ваше дело. Но то, что Вы нашли возможным после нашей беседы поместить мое имя в Вашей афише, вызывает крайнее мое удивление.

Пользуюсь случаем, чтобы еще раз заявить Вам, что вопрос о постановке «Бориса» считаю совершенно достаточно освещенным и от дальнейшей полемики на страницах общей печати категорически отказываюсь.

С совершенным почтением
С. РОЗОВСКИЙ

Сегодня. 1924. 20 апреля, № 91. С. 5

⁶⁶ Корсаковская редакция «Бориса» — таким образом, уже третья (*примеч. автора статьи С. Розовского*). Если вспомнить, что Н. А. Римский-Корсаков дважды, в 1896 и 1908 гг., обращался к опере «Борис Годунов», то можно было бы говорить и о четвертой редакции.

24 апреля 1924 г.
(подписано автором 18 апреля)

Открытое письмо Н. Черепнина
директору Национальной оперы г. Рейтеру

Мы получили от европейски известного композитора, Н. Черепнина, одного из замечательнейших современных мастеров оркестра, письмо, в котором он пишет, что из полемики на страницах «Сегодня» он узнал о предполагаемой постановке «Бориса Годунова» в театре нашей Национальной оперы в инструментовке г. Мелнгайлуса и считает своим долгом откликнуться на этот факт.

Выдающийся русский художник приложил письмо на имя директора г. Рейтера, которое мы и помещаем полностью без изменений.

Многоуважаемый господин Рейтер!

Ознакомившись недавно с полемикой, возникшей в рижских газетах по вопросу о предполагаемой в Рижском оперном театре постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов», я считаю себя нравственно обязанным высказать Вам следующее:

Как известно, «Борис Годунов» — единственная опера Мусоргского, имеющая оркестровую партитуру, сделанную самим композитором. По этой партитуре опера исполнялась при первой постановке на сцене петербургского Мариинского театра. Партитура эта соответствует клавирауцугу первого издания оперы, т. е. именно тому клавирауцугу, который, как я узнал из газет, положен в основание постановки оперы в Вашем театре.



Николай Николаевич Черепнин
(URL: <https://www.conservatory.ru/en/node/3573>)

Мне доподлинно известно, что эта партитура находится в архиве библиотеки петербургского Мариинского театра, а потому, если та редакция «Бориса», в которой эта опера исполняется во всем цивилизованном мире, т. е. редакция, сделанная Н. А. Римским-Корсаковым, оказывается почему-либо для рижского оперного театра не-

приемлемой, следовало бы, как мне кажется, вернуться к партитуре Мусоргского и исполнять оперу в том виде, как ее задумал, сочинил и оркестровал сам композитор.

Что же касается создания какой-либо еще новой обработки, редакции или оркестровки «Бориса», то я полагаю, что ввиду самого факта существования подлинной партитуры Мусоргского, ни один театр в мире никем на это уполномочен быть не может. В частности, по отношению к г. Мелнгайлису, имеющему намерение не нравящуюся ему оркестровку Римского-Корсакова заменить своей, я бы советовал ему прежде, чем произносить свое суждение об этой оркестровке, ознакомиться с ней хотя бы в общих чертах. Если бы он хоть немного знал эту партитуру, то, конечно, он не мог бы себе позволить упрекать Римского-Корсакова в печати в том, например, что в партитуре нет партии английского рожка, ибо этот инструмент применен у Римского-Корсакова в первом же такте оперы, или в отсутствии в партитуре басового кларнета, знаменитое применение которого в монологе Бориса общеизвестно.

Если мы допустим, что г. Мелнгайлис имел в руках партитуру Римского-Корсакова и этих инструментов там не усмотрел, то остается предположить, что он не умеет даже прочесть оперную партитуру, а если это так, то где же гарантия, что он сможет написать таковую и что она окажется лучше, чем партитуры, созданные Н. А. Римским-Корсаковым и самим Мусоргским.

Примите, г. Директор, уверение в моем к Вам уважении.

НИКОЛАЙ ЧЕРЕПНИН
(Paris, 9 rue de L'Université, VII).
18 апреля 1924 г.

Сегодня. 1924. 24 апреля, № 92. С. 3

25 апреля 1924 г.

Ответ Черепнину
(*Еще одно письмо г. Мелнгайлиса*)

На открытое письмо г. Черепнина директору «Оперь» г. Рейтеру вместо последнего опять отвечает г. Мелнгайлис. Помещая письмо г. Мелнгайлиса, в котором он сознается в своих ошибках, мы, однако должны напомнить забывчивому автору, что на этих именно ошибках и была построена вся его «критика» инструментовки Римского-Корсакова, что он, не имея даже перед собой партитуры «Бориса», взял

на себя смелость заподозрить великого художника в том, что «чуть ли не черная зависть заставила Р.-Корсакова лишить “Бориса” пышных красок для того, чтобы произведение его покойного друга не блистало слишком ярким светом, затмевающим его собственные произведения», как писал наш музыкальный сотрудник С. Розовский⁶⁷.

Мы оставляем в стороне «весь цивилизованный мир», воплощенный в «La Revue Musicale», «The Musical Times» и «Die Musik»⁶⁸, будто бы высказавшийся «против корсаковской переделки», а также малодоказательное указание г. Мелнгайлуса на одновременное с Черепниным его учение у Р.-Корсакова и представляем слово новому инструментатору «Бориса», так «жестoko» ошибемся в инструментах, примененных ненавистным ему Р.-Корсаковым.

* * *

Весь цивилизованный мир — в лучших журналах Европы «La Revue Musicale», «The Musical Times», «Die Musik» — высказался против корсаковской переделки⁶⁹. Освещая эту переделку с оркестровой стороны, я сказал, что Римский-К. почему-то не взял для «Бориса» деревянных низких инструментов. Когда я писал эту заметку, я действительно не имел перед собой партитуры и на счет подробностей ошибся. Контрафагота у Римского нет. Но бас-кларнет действительно встречается, но не один раз в монологе Бориса, но еще в последнем действии. Но это его эпизодическое появление именно подтверждает, что я сказал, что Римский избегал его. Насчет альтового гобоя, оказывается, я жестоко ошибся. Но его к низким инструментам и не следовало отнести. Что Черепнин из этого *lapsus memoriae*⁷⁰ делает выводы

⁶⁷ Прочитирован фрагмент статьи С. Розовского «В защиту г. Мелнгайлуса» (Сегодня. 1924. 2 апреля (№ 77). С. 3), опубликованной выше.

⁶⁸ Три крупнейших европейских музыковедческих журнала. «La Revue musicale» (Музыкальное обозрение) издавался на французском языке в Париже с 1920 по 1940 г., а затем с 1946 по 1991 г. (с мая 1940 по январь 1946 г. и с апреля 1949 по 1951 г. журнал не выходил); «The Musical Times» (Музыкальное время) — на английском языке в Лондоне с 1844 г. по настоящее время. До 1903 г. выходил под заглавием «The Musical Times and Singing Class Circular»; «Die Musik» (Музыка) — издавался на немецком языке в Берлине и Лейпциге с 1901 по 1943 г. В 1916–1921 гг. журнал не выходил.

⁶⁹ Имелись в виду статьи, напечатанные в названных журналах: [70; 72; 82].

⁷⁰ Ошибка памяти (*лат.*).

о моих способностях вообще, это ему чести не делает. Учились мы у того же Римского в одно время.

Э. МЕЛНГАЙЛИС

Сегодня. 1924. 25 апреля, № 93. С. 6

26 апреля 1924 г.

На диспуте Мелнгайлиса (Впечатления)

У входа в консерваторию афиша о диспуте Мелнгайлиса. Чья-то рука карандашом приписала к имени Мелнгайлиса: «Профессор». В вестибюле толпится публика, у входа в зал на маленьком столике барышня продает небольшие брошюры-программы, где рукою Мелнгайлиса отмечены «ошибки» Римского-Корсакова. На программах два портрета: Мусоргского и Мелнгайлиса и несколько параллельных текстов нот Мусоргского и Римского-Корсакова. На них позднее Мелнгайлис цитировал богатство Мусоргского и убожество Корсакова. Зал полупуст. На эстраде на двух табуретах перед роялем портрет Мусоргского в исполнении Репина и скульптура Залькална⁷¹ — Мусоргский.

Виновник «великого шума» волнуется; с ним говорят о чем-то два местных художника. Безмолвно в клавираусцуг углубился пианист, партнер Мелнгайлиса.

Мелнгайлиса больше всего волнует неожиданное выступление в местной печати Черепнина. «Черепнин бесталанен, — заявляет Мелнгайлис своим собеседникам; — по Черепнину гений — это труд, а по-моему: гений — это любовь».

Изредка он посматривает в зал и вздыхает: публики немного.

Уже восемь часов, раздается третий звонок. Идем в зал. Теперь он почти переполнен. В первых рядах сидят все музыкальные критики «*in corpore*»⁷². Недостает только главного виновника «торжества», С. Розовского. Появляется Мелнгайлис в сопровождении пианиста с толстой партитурой под мышкой. В публике мертвая тишина, ни одного хлопка. Мелнгайлис волнуется, извиняется, что придется

⁷¹ Теодорс (в русском варианте — Фёдор Эдуардович) Залькалнс (Teodors Zaļkalns), до 1930 г. Гринбергс (Grīnbergs); фамилия при рождении — Грюнберг, 1876–1972) — латвийский и советский скульптор, педагог, профессор.

⁷² В полном составе (*лат.*).

много говорить, объяснять и петь по-русски. — «Я попробую управиться своими слабыми силами».

Мелнгайлис и Ружицкий⁷³ садятся за рояль и начинают исполнять клавирауцуг с самого пролога «Бориса Годунова». У некоторых слушателей в руках партитуры, и они следят внимательно за каждым жестом, за каждым звуком Мелнгайлуса. Временами Мелнгайлис поет, то баритоном, то подлаживается под тенор, но быстро утомляется, голос его хрипит, пианист приносит стакан воды. Мелнгайлис извиняется за хрипоту и переходит на мелодекламацию. Время от времени вставляет замечания:

«Здесь Корсаков грубо исправил, а исправлять было нечего».

Самозванца Мелнгайлис изображает дискантом.

С большим удовольствием Мелнгайлис поет:

– «Как под городом было под Казанью»⁷⁴. Публика молчит. Мелнгайлис обнадеживает: «И вам буду петь еще всеми голосами, мужскими и женскими».

Музыкальная иллюстрация окончательно утомляет Мелнгайлуса. Он произносит: «Я устал, я буду просто говорить, а не петь».

Пробует все-таки петь:

– «Достиг я высшей власти, шестой уж год я царствую спокойно». Выходит плохо. Прибавляет: «Я не буду углубляться. В последнее время мне работать было тяжело, нужно было заниматься полемикой».

В публике легкий смех.

Мелнгайлис защищает Римского-Корсакова:

– «Он выбросил “Звон курантов”. Некоторые думают, что со злым умыслом, на самом деле, хотел сделать хорошо, а вышло плохо. То же и с финалами всех действий. У Мусоргского пианиссимо, а Римский-Корсаков закатил у фонтана фортиссимо, и вышло ужасно. Он не понял, что у него таланта много меньше, чем у его гениального друга Мусоргского».

⁷³ Владимир Александрович Ружицкий (Ružickij / Rushizkij, 1890–1952) — пианист и педагог, потомственный музыкант, сын пианиста и педагога Александра Станиславовича Ружицкого (1855–1914). Выпускник Московской консерватории, ученик К. Н. Игумнова и В. И. Сафонова. В. А. Ружицкий много гастролировал по странам Европы и в США. Состоял профессором нескольких музыкальных учебных заведений России. После многочисленных переездов, с 1922 г., поселился в Риге, где выступал с сольными концертами и в качестве аккомпаниатора; публиковал критические статьи [12; 26].

⁷⁴ Неточность: начальная строка первой песни Варлаама у М. П. Мусоргского: «Как *во* городе было *во* Казани».

По словам Мелнгайлуса, много красивых мест у нас в опере не пойдет. В публике шепот. Мелнгайлус подробнее останавливается на сцене «В Кромах» и называет эту сцену революцией, а пылаемых бояр — буржуями.

– «Мусоргский 40 лет тому назад предсказал русскую революцию во всех деталях».

Они оба с Ружицким играют в четыре руки «песню революции». Мелнгайлус кончает усталым голосом жалобу юродивого:

– «Плачь, плачь, душа православная <...>, плачь русский люд...»⁷⁵.

Кончен клавираусцуг. Объявляется антракт.

Посередине эстрады кафедра. Рядом с ней стол, заваленный книгами и журналами. Это литература о Мусоргском. Начинает Мелнгайлус свой доклад издалека. Мусоргский — старинной дворянской фамилии. Происходит от Рюриковичей, следовательно, почти родной нам латышам, так как говорят, Рюрик выходец из Латвии. Читает по-русски длинную автобиографию Мусоргского и выдержки из Стасова о Мусоргском. Тогда Ферреро, председатель театрального комитета, принес директору императорских театров Петербургскую газету со статьей против Мусоргского. Это неново, — ехидно прибавляет Мелнгайлус, — у нас сейчас также многие ходят с газетными статьями в кармане.

Довольно долго Мелнгайлус рассказывает о том, как петербургские музыкальные критики брали до войны взятки. Напоминает почему-то своего оппонента, но жалеет, что тот не явился. Прибавляет: «У нас, слава Богу, критики взяток не берут».

Относительно Римского-Корсакова вдруг вспоминает: «Он в инструментовке действительно силен, может быть сильнее Мусоргского. Я этого не отрицаю».

Время от времени Мелнгайлус извиняется, что очень поздно, что он не может войти в детали, хотя хотел бы многое сказать. Наконец начинает музыкальную критику. Подходит к роялю и долго рассказывает о вибрациях, о тонах, о четвертых, восьмых и шестнадцатых. Музыканты и критики чутко прислушиваются, прочая публика зеваёт.

Лекция принимает все более запутанный характер. Мелнгайлус цитирует Чайковского, Танеева, как те ругали и хвалили Мусоргского. Потом начинает говорить о себе.

«Меня упрекают, что я приложил свою руку к Мусоргскому, но мы, латыши, прикладывали к нему руку и прежде, вот Залькалн

⁷⁵ Нами отмечены купюры в цитате из оперы М. П. Мусоргского.

слепил его бюст, а Перле⁷⁶ приготовил офорт Мусоргского по картине Репина. Меня упрекают, что я осмелился исправлять Римского-Корсакова, но он же осмелился исправлять Мусоргского. Но вы не сердитесь, я друг Римского-Корсакова, а не враг ему».

«Он, правда, профессор, но профессора ведь тоже могут ошибаться. Вот в моих руках 101 песенка Римского-Корсакова⁷⁷, так в ней примерно одна треть сделана с ошибками. Желаящим могу показать эти ошибки».

«А потом все брали от Мусоргского, пользовалась им. Это ничего — пить из колодца можно, только плевать в него после этого не годится».

Снова начинаются музыкальные иллюстрации. Мелнгайлис показывает, как знаменитые композиторы обкрадывали Мусоргского. Мелнгайлис исполняет Мусоргского, Ружицкий — Римского-Корсакова.

Мелнгайлис патетически обращается к публике: — «Ну, что лучше?» Публика безмолвствует. Затем Мелнгайлис читает выдержки из иностранных журналов. Утомленная публика начинает подниматься с мест. Тогда, вспомнив о диспуте, Мелнгайлис обращается к публике:

– «Пожалуйста оппоненты, будьте любезны на эстраду. Кто со мной не согласен?»

В публике молчание. Мелнгайлис уже торжествует.

Вдруг появляется босый человек, с лохматой гривой, в грязной хламиде, с маленькой коробочкой в руках. В ней краски. Он хочет говорить, но Мелнгайлис его отстраняет.

– «Здесь музыкальный диспут», — заявляет он. Художник безнадежно машет рукой и возвращается на место.

Мелнгайлис тогда начинает рассказывать свою собственную биографию — как он писал «Бориса Годунова» в Ташкенте. Рассказывает, как на него напали разбойники. Вспоминает Шютца, убитого в Тукуме⁷⁸. Цитирует газетную вырезку. И кончает с пафосом: «Мы соединены с Мусоргским кровью. Я здесь, работал как каторж-

⁷⁶ Рудольф Перле (Rūdolfs Pērle; 1875–1917) — русский латышский художник, выпускник (1905) Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица в Санкт-Петербурге.

⁷⁷ Указано неточно; имеется в виду сборник Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен» [48].

⁷⁸ Тукумс (Tukums) — город в Латвии, в 65 км к западу от Риги. Возможно, речь шла о восстании с многочисленными жертвами (1905) в Тукумсе и его жестоком подавлении царским режимом.

ник, спал по два часа, для того чтобы закончить мой труд. За него я только получу 50.000 рублей, если закончу его вовремя. Я заболел, мне явился Мусоргский, я слышал его звуки. Теперь мой тяжкий труд кончен».

Часть публики аплодирует.

Мелнгайлис собирается закрыть собрание, но в это время на кафедре появляется маститый профессор Витоль. Публика, вскочившая с мест, останавливается.

Профессор Витоль краток. Он вступает за честь Римского-Корсакова не только потому, что сам его ближайший ученик. Он говорит взволнованно, но ясно.

«Я не могу принять такой острой критики Римского-Корсакова. Поднявший меч от меча и погибнет. Выслушав этот доклад, трудно говорить об объективности. Я как музыкант должен подчеркнуть, что Римский-Корсаков оставил огромный след в музыкальной литературе всего мира. Память о нем сохранится навеки».

Слова профессора Витоля покрываются громом аплодисментов. Диспут Мелнгайлуса кончен.

ВАРТУРС

Сегодня. 1924. 26 апреля, № 94. С. 6

27 апреля 1924 г.

Суд над Римским-Корсаковым

Иначе не могу озаглавить своего отчета, ибо на этом «вечере Мусоргского» до самого главного, кардинального вопроса, допустима ли инструментовка Мелнгайлуса, так и не дошли (намеренно или нет, не знаю). Программа включала: 1) демонстрацию «Бориса» по клавиру Мусоргского, 2) лекцию г. Мелнгайлуса о жизни и творчестве автора «Бориса» и о Римском-Корсакове как редакторе Мусоргского и 3) публичный диспут на темы: ставить ли «Бориса» по Мусорскому или Корсакову и допустима ли инструментовка Мелнгайлуса.

Общество в данное время интересуется именно последний из этих вопросов, и он-то остался незатронутым. Но и то, что развернулось перед публикой на эстраде консерватории 25 апреля, достойно самого пристального внимания.

Сознаюсь, что с самого начала я был предубежден против затеи г. Мелнгайлуса. Затем, когда разгорелись страсти, проверив все

pro и contra⁷⁹, я пришел к заключению: а почему бы, в самом деле, не дать высказаться г. Мелнгайлису как оркестратору. Теперь, познакомившись ближе с его идеологией и приемами, начинаю снова сомневаться. Дело в том, что г. Мелнгайлис производит впечатление фанатика, ярого «поклонника» Мусоргского. Настолько ярого, что вспоминается поговорка: «Господи, избавь меня от друзей, а с врагами я и сам справлюсь».

Мне кажется, г. Мелнгайлис оказывает плохую услугу Мусоргскому. По всему видно, что он «мусоргист» более, чем Мусоргский сам. В увлечении красотами «Бориса» он заставил публику почти в продолжение двух часов выслушивать отрывки из оперы в исполнении своем и г. Ружицкого. Эти отрывки взяты были без всякого плана, сопровождалась маловразумительными пояснениями, вокальная часть пелась и произносилась не всегда верным «композиторским» голосом и в целом оставили весьма сумбурное впечатление.

Чего хотел, собственно говоря, г. Мелнгайлис? Демонстрировать красоты «Бориса»? Но музыкантам (и не одним музыкантам) они давно и прекрасно известны, а массе, аудитории эта демонстрация ничего не дала, скорее даже отпугнула от оперы знакомившихся с нею. Плохая услуга боготворимому гению... Г. Мелнгайлис настолько поверхностно отнесся к делу, что не счел нужным даже двух слов сказать о содержании и идее драмы, что было бы гораздо полезнее. Не многие из отрывков исполнялись полностью, а все так: начнут и бросят. Столь же отрывочны были и пояснения. Напр[имер], все, что мог сказать г. Мелнгайлис о рассказе Пимена в думе, выразилось в трех словах: Креewu dsilā buhschana (прибл. «глубокая русская сущность»).

Зато Римскому-Корсакову досталось уже здесь. Он святотатственно вымарал в рассказе Пимена Григорию глубокое по религиозному содержанию: «Помысли, сын, ты о царях великих» и т. д. Выключение сцены с курантами г. Мелнгайлис назвал злонамеренным актом. У Мусоргского каждое действие кончается *diminuendo*, а Римский-Корсаков в своей «обыденности» не понял важности этих эффектов и переделал их по-своему.

После перерыва началась лекция г. Мелнгайлиса. Если только можно назвать лекцией это стремительное и бессистемное бросание с одного предмета на другой, цитирование писем Мусоргского,

⁷⁹ Pro et contra (лат.) — за и против.

Леоновой, отрывков из журналов и проч. Нет никакой возможности связно пересказать содержание беспорядочной речи г. Мелнгайлуса; поэтому да простят мне и лектор, и читатели, что я соединю разные места из речи, чтобы подвести хоть какие-нибудь итоги.

Начал г. Мелнгайлус с того, что судьбы художников в больших и малых странах различны: в первых будто бы им труднее добиться признания, чем во-вторых. Вообще же, по мнению лектора, если талант признан через 50 лет после смерти, то он замечателен, если же раньше, то нет. Была речь об интригах, какие властвуют во всех оперных учреждениях мира; говорилось и о критике, причем мы узнали, что наша рижская критика взяток не берет и что совсем не так обстояло дело в Петербурге... До премьеры «Бориса» критика была к Мусоргскому благосклонна, а потом стала его преследовать...

Об авторе «Бориса» мы узнали, что он уже «на семилетнем возрасте» играл на фортепиано — дай Бог и Моцарту так играть. Под руководством Балакирева Мусоргский произвел «строгий анализ» «всей музыкальной литературы», а перед этим «глубоко проник в самую сущность православной и католической музыки». Мусоргский был замечательным певцом, едва ли не более замечательным, чем Шаляпин, а как пианист, особенно в исполнении национальной музыки, несомненно, выше Рубинштейна. В качестве поэта он сильнее самого Пушкина, так как язык его образнее («идем и в ус не дуем» и пр. вместо более «бледных», по мнению г. Мелнгайлуса, пушкинских выражений). Опять-таки вывод из всего этого ясен: Мусоргский — гений, какого ни до него, ни после него не было и не будет, а потому Римский-Корсаков не смел его трогать... Если бы довести эти рассуждения до конца, то, пожалуй, они сильно повредили бы самому г. Мелнгайлусу...

Г. Мелнгайлус высказал еще предположение, не подделана ли и биография Мусоргского, если «весь “Борис” подделан». В качестве своеобразного аргумента в пользу своего права на обработку «Бориса» г. Мелнгайлус привел родословную Мусоргского, через рюриковичей восходящую к латышскому племени...

Еще мы услышали, что оркестровка — искусство, которым необходимо владеть. По мнению лектора, Корсаков «чутьочку лучше знал оркестр», чем Мусоргский, так как у него была возможность слышать какие-то там военные оркестры, а также что Римский и вообще оркестровал лучше Мусоргского. Римский был «талантливым профессором» — не больше; так называет его и сам Мусоргский наряду

с гениями: Глинкой и Даргомыжским (?). Римский-Корсаков будто бы держался таких «бабьих рассказней», как запрещение теорией параллельных октав и квинт и разделение ею интервалов на консонансы и диссонансы.

Здесь да позволено будет мне усомниться в твердости теоретического фундамента г. Мелнгайлуса. С настойчивостью, достойною лучшего применения, он доказывал, что интервал секунды такой же консонанс, как октава или терция; что странно запрещать гармонизатору вести голоса параллельными октавами, когда ежедневно в церкви так поют прихожане; что теория запрещала Мусоргскому кварты (пустые или параллельные?); что правильная гармония единственно та, которая ведет голоса не параллельно, а в косвенном или противоположном движении; что равномерная температура Баха помешала Мусоргскому выявить всю полноту своих намерений. Доказывать все это — не значило ли ломиться в открытые двери? Неужели Римский, перевернувший потом все современное ему гармоническое мышление, был таким консерватором? Неужели художник, создавший гармонии «Кашея», посягнул бы на кварты Мусоргского из-за одного того, что это кварты? Неужели октавное пение прихожан — идеал голосоведения, а «теория была так глупа», что запрещала параллельные октавы раз навсегда и во всех возможных и невозможных случаях? Неужели г. Мелнгайлусу неизвестно то, что знает всякий ученик «первой гармонии»?

Засим было приступлено к демонстрации «преступлений» Римского-Корсакова. В программах были напечатаны нотные примеры из оригинала и обработки. Надо думать, что г. Мелнгайлус и выбрал самые яркие и характерные. Слушая и изучая их глазом, я, принципиальный противник всякой схоластики и консерватизма, согласный даже с тем, что следовало бы переоркестровать «Бориса», я, по чистой совести, не мог усмотреть в этих примерах ничего кощунственного или преступного. Это мелочи, которые в оперном письме почти не имеют значения для слушателя, но, быть может, имеют какой-либо другой смысл. Решать подобные вопросы на публичной лекции невозможно так же, как и требовать от публики заключения, похоже ли данное место из «Онегина», «Пиковой», «Снегурочки» и т. д. на отрывки из «Бориса». Этот прием хочется назвать демагогическим...

В равной степени неосторожно заявление г. Мелнгайлуса публике, что из «100 русских песен» Римского около четверти записаны в неправильном метре и ритме. Такой академический вопрос дол-

жен быть поставлен совсем в иной обстановке, в обстановке, которая исключала бы мысль, что хотят во что бы то ни стало убедить в «обыденности» дара Римского-Корсакова и даже в техническом его невежестве.

Г. Мелнгайлис удивительным образом противоречит сам себе. Просматривая все «дело о Борисе», накопившееся у меня с тех пор, как оно всплыло у нас, я вижу, что г. Мелнгайлис все время пытался доказать злонамеренность и зависть Римского; таковы же были и некоторые утверждения отчетной лекции. Но в конце ее, приводя выдержки из *The Musical Times* и *Revue musicale*, говоря о «сознательном опошлении» оригинала, о сильных подозрениях по поводу исключения «курантов», г. Мелнгайлис неожиданно заявляет, что «Римский не завидовал, совсем не завидовал», а совершил свой грех бессознательно, по недоразумению и неумению...

В 11 часов вечера г. Мелнгайлис пригласил высказаться оппонентов, предупредив, что у него разрешение до половины 12. Неудивительно, что таковых в эту минуту не нашлось, тем более что самый-то большой вопрос и не был затронут — об отношении самого г. Мелнгайлеса ко всему этому делу. Тогда лектор решил поведать о том, как он пришел к мысли переоркестровать «Бориса». Такая исповедь была бы весьма ценной, ибо помогла бы разобраться в намерениях и фундаменте г. Мелнгайлеса и сделала бы ему только честь. Но вместо нее мы услышали о таинственном винограднике г. Мелнгайлеса, его курах и коровах, о героической его битве с сартом⁸⁰. В этой битве г. Мелнгайлис пролил кровь, которая, по его мнению, соединила его с «Борисом» кровными узами. Узнали и о сальном пятне на с. 53 партитуры...⁸¹

Вместо этого так важно было узнать о логике, продиктовавшей г. Мелнгайлису смелое решение. *О том, чем руководился он при создании оркестрового мира оперы, не имея под рукой ни партитуры Мусоргского, ни партитуры Римского? О том, какие шаги были им предприняты, прежде чем приступить в своей ответственной работе к тому, чтобы узнать, жива ли и где оригинальная партитура боготворимого им гения.*

⁸⁰ Имеется в виду абориген (узбек).

⁸¹ Автор рецензии не преувеличил. У самого Э. Мелнгайлеса среди его воспоминаний есть отдельный очерк, написанный в характере авантюрно-приключенческого повествования, где речь идет именно об этом происшествии [79]. Вероятно, композитор был отличным рассказчиком, любил и умел занимательно описывать свои злоключения.

Все это так и осталось невыясненным, ибо задать эти вопросы не позволяло ни время, ни характер и порядок вечера. Узнали мы только то, что г. Мелнгайлис обязался в 2 месяца представить готовую партитуру дирекции Нац[иональной] оперы, выговорив себе 50.000 рублей гонорара, но и связав себя неустойкой в ту же сумму, и что работал он так усердно, что приходилось спать всего по 2 часа в сутки, да и те омрачались постоянными явлениями автора «Бориса»... Качество такой спешной работы опять-таки вопрос, конечно, академический...

Итак, вопросов лектору предложено не было. Ни один из присутствующих композиторов, критиков, музыкантов, просто здравомыслящих, наконец, людей, не осмелился ни о чем спросить фанатически уверенного в своей правоте г. Мелнгайлуса. Впрочем, повторяю, и время не позволяло...

Один лишь маститый профессор, Язеп Витол, чье славное прошлое и почетное настоящее обязывают к высшему благородству, выступил с энергичной и достойной отповедью по поводу «обыденного духа» своего великого учителя, которым не могло руководить ничто, кроме чувств друга и художника. От себя добавлю, что у Римского было качество, которого так недостает г. Мелнгайлису: скромность. Римский не навязывал никому своей редакции, о чем и говорит в предисловии к своему труду, предпринятому через два с лишним десятка лет после того, как оригинал «Бориса» сошел со сцены⁸². Г. Мелнгайлис же не останавливается перед самыми сомнительными средствами, чтобы очернить уважаемого всем миром художника. Станным надо признать и уклонение от постановки вопроса, который единственно и мог служить предметом спора: допустима ли инструментовка Мелнгайлуса?

Надо надеяться, что если г. Мелнгайлисом руководят соображения идеальные, то состоится еще и «суд над Мелнгайлисом», на котором будут даны определенные и исчерпывающие ответы на подчеркнутые мною выше вопросы. Во всяком случае, я хотел бы, чтобы эти ответы были преданы широкой гласности.

ВИДВУД ЮРЕВИЧ

Сегодня. 1924. 27 апреля, № 95. С. 3–4.

⁸² Опера была снята с репертуара Мариинского театра постановлением Художественного совета от 8 ноября 1882 г. [67: 182, 238].

4 мая 1924 г.

«Борис» в Национальной опере

Первые впечатления

Разнообразные и напряженные ожидания, связанные с постановкой «Бориса» на сцене Национальной оперы, наконец-то сбылись. Мы слышали «Бориса» «в подлиннике»⁸³. Свежесть и непосредственность музыки Мусоргского, несмотря ни на что, произвела неотразимое впечатление. Успех «Борису» обеспечен, хотя и видно, что публика оценивает красоты музыки не сразу: первые картины прошли при мертвом молчании, но потом лед растаял благодаря главным образом, игре г. Кактыня⁸⁴.

Самым острым пунктом, по поводу которого ломалось столько копий и было пролито столько чернил и желчи, была новая оркестровка. Чью же речь передавал оркестр в этот вечер? Мусоргского? Римского? Мелнгайлиса? Ни того, ни другого, ни третьего. Всех понемногу, но больше всего все-таки, несомненно, второго.

Выиграло ли детище Мусоргского или проиграло от эксперимента, произведенного над ним Мелнгайлисом и в особенности самой постановкой, об этом да позволено будет сказать в следующий раз.

В. ЮРЕВИЧ

В антрактах

Театр Национальной оперы переполнен, в кассе аншлаг. Заняты все места в ложах правительства и дипломатического корпуса. Все с нетерпением ждут «откровения» Мелнгайлиса.

За дирижерским пультом появляется Рейтер, чья-то заботливая рука положила перед ним розу. «Действо» начинается.

После первой короткой картины «народного плача» кто-то усердно начинает хлопать, но, видя, что никто не поддерживает его, стыдливо умолкает.

После сцены в корчме часть публики аплодирует.

⁸³ Спектакль состоялся 3 мая 1924 г.

⁸⁴ Янис Адолфс (Адольф) Кактыньш (Jānis Ādolfs Kaktiņš, 1885–1965) — латвийский оперный певец (баритон). С 1918 г. пел в Латвийской опере (с 1919 г. — Латвийской национальной опере). Исполнитель многих заглавных партий.



Адолфс Кактинш в роли Царя Бориса; *Элза Жубите* в роли Марины Мнишек; *Наталия Уланде-Шулца* в роли Ксении; *Оскарс Жубитис* в роли Самозванца под именем Григория (Лжедмитрий)
(Nedēļa. Rīgā, 1924. № 20 (16.05). Lpp.8)

Первые антракты самые любопытные. У критиков мнение уже определилось. Подхожу к одному из них. Тот сначала не хочет делиться впечатлениями, потом соглашается, умоляя: «Только, ради Бога, не упоминайте моего имени, а то заедят меня».

«Видите ли, Мелнгайлис никакой своей инструментовки и не дал, большую часть списал с Римского-Корсакова. Там, где Мелнгайлис решается заговорить там, у него выходит слабовато».

Слышу, жена известного тенора возмущена: «Вы знаете, Мелнгайлис сидит на галерке, привел туда всю свою семью, ему не прислали ни одного билета».

Встречаюсь с известным пианистом: «Скучно, страшно скучно. Кактынь спасает все положение. Инструментовка страшно растянута».

Кто-то из завсегдагаев «Оперы» рассказывает, что оркестрантам партии были даны в очень запутанном виде, читать их было трудно, была масса ошибок. Оркестру пришлось проделать колоссальную работу. Сцена в келье Пимена производит на публику неопределенное впечатление. Снова ни одного хлопка. Выручают сцены в корчме и в палатах Бориса. Кактынь и Недра⁸⁵ нравятся, о них говорят охотно в антрактах. Хвалят прекрасные декорации Куги⁸⁶, постановку Мельникова. О Мелнгайлисе точно забыли.

Подхожу к группе его друзей. Популярный художник объясняет своим коллегам, что Римский-Корсаков смотрел на Мусоргского как

⁸⁵ Янис Ниедра (Jānis Niedra, 1887–1956) — актер и певец (бас), солист Латвийской национальной оперы.

⁸⁶ Янис Куга (Jānis Kuga, 1878–1969) — латвийский художник и сценограф.

на слабого ученика, а Мелнгайлис молится на него, потому у него и инструментовка лучше. Между друзьями возникает спор. Некоторые находят, что инструментовка Мелнгайлуса слаба, что он взялся не за свое дело. Лучше бы писал свои прекрасные хоровые песни.

Начинается последнее действие «Смерть Бориса». Все внимание публики сосредоточено на Кактыне, за игрой которого следят с напряженным вниманием. Медленно опускается занавес над захватывающей сценой смерти царя. Публика поднимается с мест. Несколько человек начинают вызывать Мелн-

гайлуса, публика поддерживает вызов аплодисментами.

Поднимается занавес, на сцену выходит капельдинер с двумя букетами красных роз, но долго на вызовы никто не появляется. Публика в недоумении. Все громче друзья вызывают Мелнгайлуса. На сцену выходят Рейтер и Куга, цветы, оказывается, были для них. Снова и снова сторонники Мелнгайлуса пытаются его вызвать на сцену, однако все старания тщетны. Зал пустеет, публика спешит домой.



Рихардс Пелле в роли
Князя Василия
Ивановича Шуйского.
([https://www.acadlib.
lv.lv/pvp/0000000938.
htm](https://www.acadlib.lv.lv/pvp/0000000938.htm))



Ольга Пļавņек
в роли Федора.
([https://www.acadlib.
lv.lv/pvp/0000001403.
htm](https://www.acadlib.lv.lv/pvp/0000001403.htm))

На ходу слышу, какая-то барышня наивно спрашивает своего кавалера:

— А почему сам автор не вышел, ведь, его так вызывали? Кавалер поучительно замечает, что автор не Мелнгайлис, а Мусоргский.

В вестибюле собрались композиторы: Кальнинь⁸⁷, профессор Витоль, Медынь⁸⁸. Спрашиваю об их впечатлении.

⁸⁷ Альфредс Калниньш (Alfrēds Kalniņš, 1879–1951) — латвийский композитор, органист, педагог, музыкальный критик и дирижер, основатель Латвийской национальной оперы. Учился в Санкт-Петербургской консерватории у Л. Ф. Гомилиуса (класс органа), по композиции у Н. А. Соколова, А. Р. Бернгарда, А. К. Лядова.

⁸⁸ Язепс Мединьш (Jāzeps Medīņš, 1877–1947) — латвийский композитор и дирижер. Музыкальное образование по классам скрипки, виолончели

Один отмахивается, он боится столь щекотливых вопросов, другой находит, что инструментовка Мелнгайлуса жидковата, третьему Римский-Корсаков нравится лучше Мелнгайлуса.

Переполненный зал, напряженное внимание слушателей, оживленные разговоры — все это свидетельствует о том, что газетная полемика все же кое-что дала — она разбудила интерес к «Борису» в широких кругах общества.

ВАРТУРС

Сегодня. 1924. 4 мая, № 100. С. 7

6 мая 1924 г.

«Борис Годунов» в Национальной опере

Я предвижу дальнейшую судьбу «Бориса»: когда-нибудь извлекут на свет Божий оригинальную партитуру, но она, может быть, покажется еще менее удовлетворительной, чем обработка Римского. Ибо, что бы ни говорили ярые его адепты, Мусоргский не только не владел оркестровой фактурой настолько, чтобы полностью реализовать свои замыслы, но и писал просто-напросто непрактично. Вместе с тем, окажется, что в отвлеченно-музыкальной области Римский, будучи крупной творческой величиной, вложил слишком много своего в ущерб намерениям автора. Тогда останется средний путь: тщательно, такт за тактом, сравнить обе партитуры и создать новую оркестровку, но уже не творческим путем, а пользуясь приемами благоговейного реставратора-археолога. Такая работа, по моему мнению, может быть, сделана только целой комиссией авторитетных музыкантов, знатоков оркестра и Мусоргского. В такую комиссию могли бы войти, например, Глазунов, Стравинский, Черепнин, Равель. В ней мог бы принять участие также и г. Мелнгайлус.

Что же сделал новый редактор «Бориса»? Он взял клавир Мусоргского и переложил его на оркестр. Допустимо ли это? Ведь что такое клавир? Это *извлечение* из оперы, служащее для пользования широкой публики, для разучивания партий, бледный конспект. Что бы сказали, если бы кто-нибудь попытался по школьному конспекту русской истории восстановить «Историю государства Российского»?

и фортепиано получил в Рижском музыкальном институте Эмиля Зигерта, где по окончании, с 1896 г., преподавал и вскоре стал директором. Работал в разных оркестрах. С 1922 по 1925 г. — концертмейстер и дирижер Латвийской национальной оперы.

Если бы самый гениальный математик захотел по данному произведению узнать сомножители? А именно таким «произведением» и является всякий клавираусцуг. Можно ли допустить, чтобы такая попытка увенчалась успехом, чтобы Мелнгайлис мог оркестровым языком выразить идеи Мусоргского лучше, чем это сделал Римский-Корсаков? Non, non et non, Madame! — скажу я словами Мусоргского.

Здесь я должен оговориться, что совершенно не берусь оценивать работу г. Мелнгайлиса. Я могу только сравнивать впечатления, оставшиеся у меня от «Бориса» в редакции Римского, с теми, которые я получил от отчетного спектакля. Последние же не могут быть сколько-нибудь полны, так как на моей обязанности лежало не только слушать оркестр, но и следить за целым. Только в результате повторных слушаний с оригинальным клавиристом в руках можно установить, насколько идеи автора выиграли или проиграли от новой оркестровки. Так что речь пойдет только об оркестровом наряде как таковом.

Как же звучит партитура Мелнгайлиса? Наряду с местами превосходной звучности, отличной фактуры в ней встречаются фрагменты бледные, пустые, беспомощные. Все большие tutti «не звучат», как они могли бы звучать и как они звучали у Римского (полонез, звоны).

Могут возразить, что пышность красок Римского противоречила замыслам Мусоргского. Вспомним, однако, что г. Мелнгайлис упрекал Римского именно за слишком скромные краски.

Сопровождения речитативов поручены по большей части отдельным тембрам, выбор той или другой краски в соответствии с требованиями текста довольно удачен, хотя и преобладает темная краска, а местами та или иная мысль просится совсем на другой инструмент.

В целом же, несмотря на все свое отрицательное отношение к Римскому, Мелнгайлис писал, несомненно, под *сильным его влиянием*.

Настолько сильным, что иной раз нельзя было отделаться от впечатления, что *слышишь самого Римского* (сцена у фонтана, первые два куплета Варлаама, вторая часть кремлевских звонов и пр.). Насколько это впечатление соответствует действительности, могло бы показать только тщательное сравнительное исследование обеих партитур.

Оно необходимо и для того, чтобы реабилитировать г. Мелнгайлиса от подозрения, будто бы он большую часть просто-напросто списал у Римского. Не говоря уже о принципиальном расхождении г. Мелнгайлиса с Римским, он, вероятно, был достаточно дальновидным, чтобы предвидеть такие упреки и сделать их невозможными.

Лично я пока могу говорить только о сильном, несмотря ни на что, *влиянии* Римского-Корсакова. Конечно, не следует упускать из виду, что в опере есть места, где ни Римский, ни Мелнгайлис и никто другой не мог избежать определенных красок (например, сцена в келье).

На этом и покончу свой отчет об оркестровой стороне нового «Бориса» и обращусь к работе Национальной оперы.

Казалось бы, великий пиетет по отношению к творцу «Годунова» обязывал к самому серьезному отношению к делу. Что же мы видим?

Опера сокращена без малого на целую четверть. Не говоря уже о купюрах, которыми так богато второе действие, целиком выброшены первая картина третьего действия и вторая картина четвертого.

Мусоргский создавал не оперу, а «народную музыкальную драму», в которой первенствующая роль принадлежит не интриге, не личной драме, а массе, народу. Страна, народ — вот альфа и омега драмы. Душа народная, говорящая слушателю уже с первых тактов вступления (скорбная мелодия английского рожка) воплощена в каждом моменте драмы во всех этих мужиках, бабах, дьяках, приставах, монахах, князьях и в самом царе; и заканчивается драма опять-таки песенкой юродивого, замыкающей кольцо. Поэтому *отсечение заключительной сцены под Кромами*, без которой повисает в воздухе и драма самозванца, оправдать совершенно невозможно.

Посмотрим, однако, что сделано с теми народными сценами, которые волею судеб уцелели. Таких сцен три: обе картины пролога и вторая картина первого действия.

Народ, умоляющий Бориса, и в особенности пристава, поощряющие мольбы нагайкам, взяты в плоскости, которую иначе не назовешь, как плоскостью карикатуры. Не о шарже думал Мусоргский, создавая эту сцену, а о жизненной правде. Не было этой правды и в сцене коронации, и не могли создать ее ни монахи с иконой, ни запах ладана, а принужденное славление прямо ей противоречило. Карикатура здесь, в момент истинного, пусть и краткого одушевления толпы, была более чем неуместна.

Но венцом безвкусыя и пошлости явилась сцена в корчме. Совершенно непонятно, чтобы такой большой и чуткий артист, как Недра, мог подобным образом трактовать Варлаама. Обе песни его, и веселая, и пьяно-бессвязная, и дальнейшее — все это было на самый дешевый эффект. Об остальных уже не говорю. Вся концепция

этой картины, за исключением отдельных лишь моментов, отдавала не житейским реализмом, которому служил Мусоргский, не здоровым народным юмором, с такой простотой и силой воспроизведенным Пушкиным, а без преувеличения ярмарочным балаганом.

Личность в драме Мусоргского вырастает из массы, как дуб из земли. Таков и Борис. В целом толкование г. Кактыня было достаточно выпукло. Но не было в нем глубины: артист не сроднился с образом Бориса, не пережил его драмы, не подвел даже идейного фундамента под свою интерпретацию.

Борис царь не только тогда, когда произносит знаменитое: «Я царь еще», но и во многих других моментах, и именно на этом контрасте внешнего величия, огромной воли с внутренним патологическим процессом и создается все трагическое величие этой фигуры.

Во всяком случае, *правды* было мало и в Борисе. В частности, такие вещи, как сдергивание скатерти с подсвечником, а потом другой скатерти с глобусом и прочим, как падение на пол под гнетом трагического переживания, хороши только один раз как заключительный, неизбежный аккорд, а повторенные они производят эффект, обратный желаемому.

Пение г. Кактыня пленяло как всегда. Странной только надо признать замену части монолога «Достиг я вышей власти» куском из Римского: уж взял бы тогда певец прямо весь монолог.

В пении г. Жубита⁸⁹ хотелось больше силы и драматизма. Его Григорий в монастырской келье был еще приемлем, но в сцене у фонтана! Человек, севший потом царем на Москве, ни в каком случае не мог быть столь легковесным, и любовь к Марине была глубже, чем это показал артист.

То же относится и к Марине — г-же Жубит⁹⁰. Страсть гордой полячки уже здесь, у фонтана, озарена блеском московского престола, но страсть эта налицо. Мы же видели только грубую игру чув-

⁸⁹ Янис Оскарс Жубитис (Jānis Oskars Žubītis; 1882–1973) — латвийский певец (тенор). В 1910 г. окончил Московскую консерваторию, затем учился у певца Гергера в Берлине. В 1911 г. женился на певице Эльзе Людмиле Бауман. В 1915 г., во время Первой мировой войны, бежал в Москву, где пел в частной опере Сергея Зимина; затем в качестве концертирующего певца и педагога вокала работал в Воронеже. Осенью 1918 г. по приглашению Язепса Витолса вернулся в Ригу. В первой половине 1919 г. пел в Советской латвийской опере, а с 1919 по 1927 г. — в Латвийской национальной опере.

⁹⁰ Элза Жубите (Elza Žubīte (1890–1972) — оперная певица (меццо-сопрано), жена Оскарса Жубитиса.

ственностью и слишком мало аристократизма. Рангони, чье появление в конце любовного дуэта, придает совсем иное освещение всей картине, был по непонятным соображениям исключен, как исключили и всю сцену в комнате Марины. А без всего этого, если еще вспомнить, что нет и финала драмы, вся роль самозванца получает слишком эпизодический характер.

Г. Микелсон⁹¹ пел Пимена очень и очень недурно, но вот что ставит меня в тупик: в последней картине кто же рассказывает Борису о могиле царевича? Вышло так, что Пимен здесь превратился в патриарха — метаморфоза, не только непонятная, но просто лишенная какого-либо смысла, а по отношению к опере являющаяся неслыханным варварством.

Г-жа Плявнек⁹² в роли царевича Федора, г-жа Уланд⁹³ — Ксения и г-жа Лус⁹⁴ — нянька с тактом и сдержанностью провели сцену в царском тереме. И в этой сцене сделали купюру: «Курантов», за которые так ратовал г. Мелнгайлис и в которых действительно много чудесной музыки, мы так и не слышали.

Очень хороша была хозяйка корчмы — г-жа Малдугус⁹⁵, чего нельзя сказать о приставе — г. Карклине⁹⁶, исполнявшем, впро-

⁹¹ Эдуардс Микельсонс (Eduards Miķelsons, 1896–1969) — латвийский оперный певец (бас). Учился в Московском драматическом училище. С 1921 г. — солист Латвийской национальной оперы. Доцент Латвийской консерватории.

⁹² Ольга Плявнице (Olga Pļavniece, 1893–1942) — латвийская певица (лирико-драматическое сопрано), артистка театров. В 1914 г. окончила певческий класс Рижского императорского музыкального училища. Во время Первой мировой войны училась пению в Москве у педагога по вокалу Анны Книпер, а затем в Берлине и Париже. С 1918 г. в Риге в оперном театре Латвийская опера (позднее — Латвийская национальная опера).

⁹³ Наталия Уланде-Шулца (Natālija Ūlande-Šulca, 1889–1964) — латвийская певица (сопрано). Окончила Московскую консерваторию (1917), работала и стажировалась в Италии в Риме. В 1921 г. вернулась в Латвию, где с 1923 г. пела в театре Латвийская национальная опера.

⁹⁴ Херта Амалия Мауриня Лусе (Herta Amālija Mauriņa Lūse, 1891–1980) — латвийская певица (сопрано). (меццо-сопрано), артистка театра и педагог.

⁹⁵ Мария Малдугис (Marija Maldutis, 1890–1926) — латвийская певица (сопрано). Училась в Московской консерватории. В Национальной опере в Риге пела в хоре, стала его солисткой, исполняла оперные партии.

⁹⁶ Екабс Карклиньш (Jēkabs Kārkliņš, в советских документах Яков Яковлевич Карклиньш; 1867–1960) — латвийский певец (тенор) и музыкальный педагог. В 1897 г. окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу С. И. Габеля (вокал) и композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Начиная с 1920 г. преподавал в Латвийской консерватории теорию музыки,

чем, только свою долю в картине, инсценированной не им; то же надо сказать и относительно Мисаила г-на Нициса⁹⁷. Князь Шуйский — Г. Пэлле⁹⁸ сценически был почти удовлетворителен, но вокально оставлял желать весьма многого. Эпизодические роли были у гг. Шульца⁹⁹, Витыня¹⁰⁰ и Гайдита¹⁰¹; все же последний из них сумел сильно опошлить сцену в Новодевичьем.

Хоры звучали, за небольшими исключениями, отлично: хористам и их руководителю г. Йозуусу¹⁰² немало пришлось повозиться с квинтами и голосоведением Мусоргского. Вот только в сцене коронации не надо было следовать убожеству сценического эффекта, славить царя как следует.

Дирижировал г. Рейтер, на совести которого останутся лишь некоторые темпы речитативов и первой песни Варлаама.

О прекрасных декорациях Яна Куги можно бы сказать многое, но это дело специалиста. Мне более всего понравились декорация Сандомирского парка и царского терема, цельная, с сильными красками; недурна была и келья Пимена, т. е. не самая келья, а целое. Новодевичий монастырь и кремлевская площадь, взятые с некоторым модернистским уклоном, прельщали глаз уже меньше, а Грановитая палата, где Куга слишком элементарно стилизовал древнюю

с 1927 г. — профессор. Автор учебников по сольфеджио и теории музыки (1922), а также гармонии (1926).

⁹⁷ Карлис Ницис (Kārlis Nīcis, 1888–1985) — латвийский певец (тенор), общественный деятель и музыкальный критик. В Латвийской национальной опере выступал с 1920 по 1927 г. в составе хора и в качестве солиста. В 1928 г. поселился в Австралии. С 1930 г. секретарь почетного консула Латвии в Сиднее.

⁹⁸ Ричардс Пелле (Rihards Pelle, 1894–1969) — латвийский певец (тенор). Учился пению в Петербурге у итальянского профессора Репетто, тенора де Решке. После переезда на родину поступил в Национальную оперу, где проработал семь лет.

⁹⁹ Юлийс Вернерс Робертс Шульц (Jūlijs Verners Roberts Šulcs, 1881–1979) — латвийский певец (баритон). [URL: <https://timenote.info/iv/Julijis-Verners-Roberts-Sulcs> (дата обращения: 10.03.2023)].

¹⁰⁰ Янис Витиņш (Jānis Vitiņš, 1897–1941) — латвийский певец (тенор).

¹⁰¹ Сведения об этом артисте найти не удалось.

¹⁰² Петерис Паулс Йозуус (Pēteris Pauls Jozuus, 1873–1937) — латвийский органист, хоровой дирижер и педагог. Выпускник органного класса Санкт-Петербургской консерватории. Профессор, в 1920–1926 гг. проректор, а в 1935–1937 гг. ректор Рижской консерватории. С 1918 г. — хормейстер Латвийской национальной оперы и ее директор в 1927–1929 гг.

русскую иконопись, менее всего. Достоинно упоминания убожество боярских костюмов.

Таким-то образом реставрирован «Борис» на сцене Национальной оперы. В общем, в таком виде оперу можно было бы слушать при условии, что в дальнейших спектаклях будут включены вымаранные фрагменты и картины, будут устранены все вопиющие недочеты. Но все это лишь до тех пор, пока оригинальная партитура не появится на свет Божий. Тогда-то и будет произнесен нелицеприятный приговор и «варварству» Римского-Корсакова, и «пиетету» Национальной оперы.

ВИДВУД ЮРЕВИЧ

Сегодня. 1924. 6 мая, № 101. С. 3

Приложение

**Действующие лица и исполнители в опере М. П. Мусоргского
«Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлса
(Постановка театра Латвийская национальная опера,
Рига, 3 мая 1924 г.)**

Царь Борис — Адолфс (Адолф) Кактиньш
Федор — Олга Плявниеце
Ксения — Наталия Уланде-Шулца
Мамка — Херта Лусе
Князь Василий Иванович Шуйский — Рихардс Пелле
Пимен — Эдуардс Микельсонс
Григорий — Янис Оскарс Жубитис
Марина Мнишек — Элза Жубите
Варлаам — Янис Ниедра
Мисаил — Карлис Ницис
Хозяйка корчмы — Мария Малдутис
Пристав Никитич — Екабс Карклиньш
Хормейстер:
Петерис Паулс Йозуус

Дирижер:

Теодор Рейтер

Режиссер:

Павел Мельников

Декорации и художественное оформление:

Янис Куга

Литература

1. *Абызов Ю. И.* А издавалось это в Риге 1918–1944: историко-библиографический очерк. М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»; Русский путь, 2006.
2. *Абызов Ю. И.* 20 лет русской печати в независимой Латвии // Русские в Латвии / сост. И. И. Иванов. Рига, 1997. Вып. 2: История и современность. С. 3–33.
3. *Абызов Ю. И.* Русское печатное слово в Латвии 1917–1944 гг. био-библиографический справочник: в 4 ч. Stanford: Dep. of Slavic lang. a. lit. Stanford univ., 1990.
4. Автобиографическая записка М. П. Мусоргского / с предисл. и примеч. Владимира Каренина [Варвары Дмитриевны Комаровой-Стасовой] // Музыкальный современник. 1917. № 5/6. С. 5–14. Переиздания: М. П. Мусоргский. Письма и документы / собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музыкальное изд., 1932. С. 416–426; *Мусоргский М. П.* Автобиографическая записка // Советская музыка. 1939. № 4. С. 5–8 [опубликован только сам текст без комментариев].
5. Александр Порфирьевич Бородин: его жизнь, переписка и музыкальные статьи 1834–1887 / издание А. С. Суворина; [предисловие, биография А. П. Бородина и комментарии В. В. Стасова]. СПб.: А. С. Суворин, 1889.
6. *Александрова В. А.* История изучения наследия М. П. Мусоргского в авторских версиях (конец XIX — первая треть XX века): дис. ... кандидата искусствоведения, спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Гос. ин-т искусствознания; науч. рук. Н. И. Терина. М., 2022.
7. *Ацтинь Б.* История создания и постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Э. Мелнгайлуса: дипломная работа / науч. рук. С. Л. Гинзбург; Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1972. 96 л.
8. «Борис Годунов» в Риге // Последние новости: ежедневная газета / под ред. П. Н. Милюкова. Париж, 1924. 30 апр. (№ 1233). С. 3.
9. «Борис Годунов» и Э. Мелнгайлус // Вечернее время: ежедневная русская газета. Рига, 1924. 31 марта (№ 20). С. 3. *Подпись: «И. Н.»*¹⁰³

¹⁰³ Автор, очевидно, — Нолькин Иван-Владимир Станиславович (1866, Ставропольская губ. — 1948, Рига), работавший в разных рижских периодических изданиях музыкальным рецензентом [65: 211, 670].

10. Вечер Мусоргского // Сегодня. 1924. 15 апр. (№ 88). С. 5.
11. Газета «Сегодня»: 1919–1940: роспись: в 2 ч. / сост. Ю. Абызов; Латвийская национальная библиотека. Ч. 1: 1919–1930; Ч. 2: 1931–1940. Рига: Латв. нац. б-ка, 2001.
12. *Генюшас Р.* «Ты уже научился радоваться трудностям?» О Владимире Ружицком // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 211–213.
13. *Гозенпуд А. А.* В борьбе за наследие Мусоргского // Советская музыка. 1956. № 3. С. 88–93.
14. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904. Ленинград: Музыка, Ленинградское отд-ние, 1974.
15. *Карамзин Н. М.* История государства Российского: в 4 кн. (12 т.). 5-е изд. СПб.: В типографии Эдуарда Праца, 1842. Кн. 1 (Т. 1–4).
16. *Копытова Г. В.* Лев Несвижский, Соломон Розовский, Лазарь Саминский: страницы биографий // Из истории еврейской музыки в России / отв. ред. и сост.: Г. В. Копытова, А. С. Френкель. СПб., 2015. Вып. 3: Обществу еврейской народной музыки в Петербурге (1908–1921): столетие спустя. С. 41–71. О С. Розовском: с. 51–55.
17. *Копытова Г. В.* Общество еврейской народной музыки в Петербурге–Петрограде / Евр. общин. центр С.-Петербурга. Центр евр. музыки. СПб.: ЭЗРО, 1997.
18. *Кузьмин В. Г.* Композитор М. П. Мусоргский и тайна его рождения: уникальный документ из фондов Государственного архива Псковской области // Псковские архивы: научно-практический, историко-краеведческий журнал. Псков, 2014. № 2. С. 366–370.
19. *Кюи Ц. А.* «Борис Годунов», опера г. Мусоргского, дважды забракованная водевильным комитетом // Санкт-Петербургские ведомости. 1874. 6(18) февр. № 37. Л. 1, с. 2.
20. *Кюи Ц. А.* Московская частная русская опера. «Борис Годунов» Мусоргского // Новости и биржевая газета. 1899. 9/21 марта (№ 67). С. 3.
21. *Кюи Ц. А.* Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы г. Мусоргского «Борис Годунов». Нечто о будущем русской оперы // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. 9(21) февр. № 40. Л. 1, с. 1–2. Переиздано в кн.: *Кюи Ц. А.* Избранные статьи / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Ленинград: Музгиз, 1952. С. 225–235.
22. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2-х книгах. Кн. 1 / сост.: Ю. Ф. Котляров, В. И. Гармаш. Ленинград: Музыка, 1984.

23. Н. А. Лукашевич: [некролог] // Художественные новости. 1884. Т. 2. № 19. С. 515.
24. Мелнгайлис Э. Как я стал музыкальным рецензентом // Сегодня. 1936. (28 июня). (№ 176). С. 10.
25. Михайлец М. Соломон Розовский в Риге // Из истории еврейской музыки в России: материалы междунар. науч. конф. «90 лет Обществу еврейской народной музыки в Петербурге–Петрограде (1908–1919)». С.-Петербург, 27 окт. 1998 г. / Евр. общин. центр С.-Петербурга. Центр евр. музыки; сост. и отв. ред. Л. Гуральник. СПб., 2001. С. 109–116.
26. Михайлец М. Владимир Ружицкий // Русские Латвии. URL: <https://www.russkije.lv/ru/lib/read/v-ruzhicky.html?source=music> (дата обращения: 01.03.2023).
27. Мусоргский М. П. Борис Годунов: опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен, не предназначенных к постановке на сцене) для фортепиано с пением. СПб.: В. Бессель и К°, [1874]. 250 с. Н. д. 348–375.
28. Мусоргский М. П. Борис Годунов: народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (по Пушкину и Карамзину): переложение для фортепиано и голосов / в обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. 1896. [с его же предисловием]. М.; СПб.: В. Бессель и К°, 1896. 258 с. Н. д. 4044.
29. Мусоргский М. П. Борис Годунов: народная музыкальная драма в 4-х д. с прологом (по Пушкину и Карамзину): для пения с ф.-п. / trad. française de Michel Delines; в обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова [с его же предисловиями 1896 и 1908 гг.]. СПб.; М.: W. Bessel, 1908. [VI], 293 с. Н. д. 6452.
30. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981.
31. Мусоргский М. П. Письма к В. В. Стасову // Русская музыкальная газета. 1911. № 15/16 (10–17 апр.). Стб. 389–392.
32. Мусоргский М. П. Хованщина: народная музыкальная драма в 5 действиях для пения с фортепиано / сочинение окончено и оркестровано Н. А. Римским-Корсаковым; по оркестровой партитуре сделано под его же редакцией. СПб.; М.: В. Бессель и К°, [1883]. 207 с. Н.д. 1507–1518а.
33. Мусоргский М. П. Хованщина: народная музыкальная драма: [для пения с фортепиано] / либретто М. П. Мусоргского; ред. П. А. Ламма; изд. подгот. А. Н. Дмитриевым и А. В. Вульфсоном. Ленинград: Музыка, Ленингское отд-ние, 1976.

34. *Недлин Л. Я.* Журналистская, издательская, редакторская и общественная деятельность Б. И. Харитона (1900–1940 гг.): дис. ... канд. филологич. наук; спец. 10.01.10 — журналистика / Санкт-Петербургский гос. университет. СПб., 2017.
35. *Николюкин А. Н.* Лев Толстой и несть ему конца // *Николюкин А. Н.* Гений места и русская литература: сб. науч. тр. / ИНИОН РАН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед., Отд. литературоведения; отв. ред. Т. М. Миллионщикова. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2018. С. 169–191; 179.
36. *Николюкин А. Н.* «Эта радостная работа». (Книга жизни Л. Н. Толстова) // *Николюкин А. Н.* О русской литературе: теория и история / ИНИОН РАН. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2003. С. 132–147.
37. *Новиков Н. С.* Молитва Мусоргского. Великие Луки: [б. и.], 2009.
38. *Новиков Н. С.* У истоков великой музыки: поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Ленинград: Лениздат, 1989.
39. [О концерте в Национальной опере по случаю трехлетия независимости Латвии] // *Сегодня.* 1921. 24 нояб. (№ 268). С. 3. Подпись: «Р».
40. *Оленина-д'Альгейм М. А.* Заветы М. П. Мусоргского / пер. с фр. В. И. Гречаниновой. М.: ред. журн. «Музыка и жизнь», 1910.
41. *Орлова А. А.* Труды и дни Мусоргского: летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
42. Отголоски [латышских] певческих праздников // *Сегодня.* 1923. 31 июля (№ 163). С. 3. Подпись: «Старожиль».
43. Письма А. П. Бородина: полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами / с предисл. и примеч. С. А. Дианина. Вып. 1: 1857–1871. М.: Гос. изд-во, 1927–[19]28.
44. Предварительные условия по приобретению фирмой В. Бессель и К^о издательских прав на оперу «Борис Годунов М. П. Мусоргского» [31 янв. 1874 г.] // М. П. Мусоргский. Письма и документы / собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музыкальное изд., 1932. С. 524–525.
45. *Римский-Корсаков А. Н.* «Борис Годунов» М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 5/6. С. 108–167.
46. *Римский-Корсаков А. Н.* Комментарий к письму М. П. Мусоргского к В. В. Бесселю от 22 октября 1873 г. // М. П. Мусоргский. Письма и документы / собрал и подготовил к печати А. Н. Рим-

- ский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л.: Гос. музыкальное изд., 1932. С. 284–285.
47. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955.
 48. *Римский-Корсаков Н. А.* 100 русских народных песен: [для голоса с фортепиано], соч. 24. Ч. 1–2. [1-е изд.] СПб.: В. Бессель, [1876–1877].
 49. *Розовский С. Б.* Вечер новой латышской музыки // Сегодня. 1924. 8 нояб. (№ 255). С. 7.
 50. *Россихина В. П.* Оперный театр С. Мамонтова / ред. И. Ф. Кунин. М.: Музыка, 1985.
 51. Сегодня. Рига, 1924. 10 апр. (№ 84). С. 6.
 52. *Стасов В. В.* Искусство XIX века // XIX век: иллюстрированный обзор минувшего столетия. СПб.: А. Ф. Маркс, [1901]. С. 212–328. (Прилож. к журналу «Нива» за 1901 г.)
 53. *Стасов В. В.* Искусство XIX века // *Стасов В. В.* Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: типо-лит. «Энергия», 1906. Т. 4. С. 1–338.
 54. *Стасов В. В.* Модест Петрович Мусоргский: биографический очерк [гл. 4–6] // Вестник Европы. 1881. Т. 3 (89), кн. 6 (июнь). С. 506–545.
 55. *Стасов В. В.* Модест Петрович Мусоргский. Памяти Мусоргского // *Стасов В. В.* Собрание сочинений. 1847–1886: в 4 т. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Т. 3. Стб. 742–802; 802–815.
 56. *Стасов В. В.* Памяти Мусоргского. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1885.
 57. *Стасов В. В.* Памяти Мусоргского // Исторический вестник. 1886. Т. 23, № 3 (март). С. 644–656.
 58. *Стасов В. В.* Письма к родным / подготовка к печати и примеч. Л. М. Болотина, Е. Д. Стасовой и А. Д. Скоблинок; ред. Ю. В. Келдыша и М. О. Янковского: в 3 т. Т. 3. Ч. 2: 1900–1906. М.: Музгиз, 1962.
 59. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 3: 1923–1939 / сост., текстологич. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003.
 60. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова: в 4 вып. / авторы-составители А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. Вып. 2: 1867–1893. Ленинград: Музыка, 1971.
 61. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова: в 4 вып. / автор-составитель А. А. Орлова. Вып. 3: 1894–1904. Ленинград: Музыка, 1972.

62. Сочинения кантора Б. Розовского // Сегодня. 1923. 24 февр. (№ 43). С. 4.
63. Толстой Л.Н. Круг чтения (1904—1908 гг.): избранные, собранные и расположенные на каждый день Львом Толстым мысли многих писателей об истине, жизни и поведении. Т. 1: январь — август / подготовка текста: Н. К. Гудзия, Н. Н. Гусева, Б. М. Эйхенбаума; Т. 2: сентябрь — декабрь / подготовка текста и комментарии: Н. Н. Гусева, Н. К. Гудзия, В. Д. Гусевой, Е. С. Серебровской // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Юбилейное издание: в 90 т. Т. 41, 42. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
64. Тюнеев Б. Д. К биографии М. П. Мусоргского. Метрическая выпись о рождении М. П. Мусоргского // Русская музыкальная газета. 1911. № 10 (6 марта). Стб. 252.
65. Шруба М. Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917–1945). М.: Новое литературное обозрение, 2018.
66. Юревич В. Мой путь к музыке // Сегодня. 1937. 2 янв. (№ 2). С. 3.
67. Яковлев В. В. «Борис Годунов» в театре // Мусоргский. Борис Годунов = Moussorgsky. Boris Godounov. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930. С. 166–246. (Статьи и исследования / ГАХН, Музыкальная секция, Группа по изучению русской музыки; вып. 1).
68. Ястребцев В. В. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Москва; Петроград, 1916. Вып. 2. С. 10 (Прилож. к изд.: Русская музыкальная газета. 1916. № 3 (16 янв.)). То же отд. изд.: Петроград: тип. Главного упр. уделов, 1917.
69. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2-х т. / под ред. чл.-корр. Акад. наук СССР А. В. Оссовского; предисл. М. Янковского; подгот. к печати: К. А. Вертков и Э. Э. Язовицкая. Т. 1: 1886–1897. Ленинград: Музгиз, 1959.
70. Calvocoressi M. D. «Boris Godunov»: Genuine and Otherwise [«Борис Годунов»: настоящий и неправильный] // The Musical Times. 1924. Vol. 65, № 972 (Feb. 1). P. 117–119.
71. Emerson R. W. Society and solitude: 12 chapters [Общество и одиночество: 12 глав]. 1) Boston: Fields, Osgood & Co., 1870. 300 p.; 2) London: Sampson Low, Son & Marston, 1870. 284 p.
72. Godet, Robert. Les deux Boris [Два «Бориса»] // La revue Musicale. 1922. № 6 (1 April). P. 1–17.
73. Hopkinson Cecil. Notes on Russian music publishers [Заметки о российских музыкальных издательствах]. Bath: Harding & Curtis, 1959.

74. Latviešu periodika 1768–1940: 4 sēj. Sēj.3, Dala 1: 1920–1940: bibliografija = Латышская периодика 1920–1940: библиография / K. Egle, V. Lūkina, A. Bremepele, V. Jaugiets. Rīga: Zinātne, 1976.
75. Latviešu zinātne un literatūra. 1924. gads: 1. Periodikā iespiesto rakstu sistēmatisks rādītājs. 2. Iznākušo grāmatu rādītājs. [Латвийская наука и литература. 1924 год: 1. Систематический указатель статей, напечатанных в периодических изданиях. 2. Указатель опубликованных книг] / Latvijas Valsts bibliotēka. Rīga: Valsts bibliotēkas izdevums, 1926. (Bibliografija; 6).
76. Māksla. «Borisu Godoņowu» [Искусство. «Борис Годунов»] // Sociāldemokrāts. 1924. 4. Aprilī (№ 79). Lpp. 3. *Автор не указан.*
77. Māksla. Konflikts Nacionalā operā fakarā ar E. Melngaila instrumenteto Musorgska Borisu Godunowu [Искусство. Конфликт в Национальной опере из-за инструментовки Э. Мелнгайлисом «Бориса Годунова» Мусоргского] // Bīvā Zeme. 1924. 4. Aprilī (№ 79). Lpp. 3. *Автор не указан.*
78. *Melngailis E.* Die Wiederaufführung der Oper «Boris Godunow» von Modest Mussorgski in Marien-Theater [Возрождение оперы «Борис Годунов» Модеста Мусоргского в Мариинском театре] // St. Petersburger Zeitung. 1904. 11 (24). November (№ 316). S. 2. В переводе на латышский яз.: Modesta Musorgska operas «Boriss Godunovs» atjaunots uzvedums Marijas teātrī // *Melngailis E.* Rāksti / Sastādītāja un komentāru autore Silvija Stumbre. Rīga: Liesma, 1974. Lpp. 220–225.
79. *Melngailis E.* Manas «Borisa» partitūras 53. lapaspuse [53-я страница моей партитуры «Бориса»] // Latvijas vēstnesis. 1924. 25. Aprilī (№ 93). Lpp. 3.
80. *Melngailis E.* Pa Musorgska aizpūstām pēdām [По стопам Мусоргского] // Jaunākās ziņas. 1924. 14. Aprilī. (№ 87). Lpp. 6.
81. *Melngailis E.* Rāksti [Литературные труды] / Sastādītāja un komentāru autore Silvija Stumbre. Rīgā: Liesma, 1974.
82. Neues über Moussorgsky [Новое о Мусоргском] / aus dem englischen frei übertragen von Helene Orthmann // Die Musik. 1923. Jg. 15, H. 7 (April). S. 494–506.
83. *Olénine d'Alheim M.* Le Legs de Moussorgski [Наследие Мусоргского]. Paris: Eugene Rey, libraire, 1908.
84. Pliķis latwju mahtītai [Пощечина латышскому искусству] // Jaunākās Ziņas. 1924. 4. Aprilī (№ 79). Lpp.3. *Автор не указан.*
85. *Stumbre S.* Emīlis Melngailis: monogrāfijas. Rīgā: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959.

Василиса Александрова
(Москва)

«Величайшее достижение с 1917 года».
О. Даунс об опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов»
в редакции П. А. Ламма¹

1927–1928-е гг. были временем, когда в театральных и музыкальных кругах, не только отечественных, но и зарубежных, шла активная дискуссия, вызванная работой П. А. Ламма и Б. В. Асафьева по подготовке к изданию оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», как тогда говорилось — «в авторской версии», а по сути дела — в сводной контаминативной научной редакции².

Именно в 1927 г. состоялась первая публикация клавира оперы в научной редакции П. А. Ламма [7], годом позднее (1928) вышла в свет оркестровая партитура, подготовленная Б. В. Асафьевым и П. А. Ламмом³. Тогда же была осуществлена постановка оперы на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ, бывшего Мариинского театра) в Ленинграде (премьера — 16 февраля 1928 г.)⁴.

Художественный и общественный резонанс этих событий распространился далеко за пределы Советского Союза. Музыканты из Западной Европы и США ждали издания нотного материала оперы чуть ли не с большим интересом, чем их коллеги в СССР. Одним из них был авторитетный американский музы-

¹ Настоящая публикация подготовлена в рамках выполнения исследовательского гранта РФФИ № 19-012-00395\19: «Неизданное наследие Б. В. Асафьева: научные концепции, публицистические работы, эпистолярный, музыкально-театральные труды (по архивным материалам о творчестве М. П. Мусоргского)».

² П. А. Ламм доказал существование двух авторских редакций «Бориса Годунова» — «предварительной» и «основной». В настоящее время количество выявленных авторских версий этой оперы увеличилось до восьми. См.: [4].

³ Партитура под редакцией Б. Асафьева и П. Ламма была издана ограниченным тиражом на правах рукописи в Полном собрании сочинений М. П. Мусоргского, Т. 1. Вып. 2. Ч. 1–4. М.: Музсектор Госиздата; Лондон: Оксфордский университет, 1928.

⁴ Постановочная группа спектакля: С. Э. Радлов (режиссер), В. В. Дмитриев (художник), В. И. Вайнонен (хореограф), В. А. Дранишников (дирижер). В роли Бориса — М. О. Рейзен.

кальный критик Олин Даунс⁵, работавший в газете «Нью-Йорк Таймс».

Ознакомившись, одним из первых в Соединенных Штатах, с новым изданием оперы⁶, Даунс в июне 1928 г. написал для «Нью-Йорк Таймс» статью «Наконец-то настоящий “Борис”» [11]. Таким образом, впервые в американской прессе⁷ был поднят вопрос о проблеме масштабности изменений, внесенных Н. А. Римским-Корсаковым в структуру и музыкальный текст этой оперы. При этом публикации Даунса о ламмовской редакции «Бориса Годунова» никогда не цитировались в русскоязычной научной литературе. Поэтому для демонстрации влияния профессионального рецензента на распространение в США музыкально-художественного явления под названием «восстановление подлинного Мусоргского» необходимо привести пространные цитаты (перевод с английского везде мой. — В. А.).

Итак, свою статью о «Борисе» Даунс начинает с подробного описания судьбы оперного шедевра Мусоргского в Европе и США, подчеркивая необходимость создания новой постановки в «Метрополитен-опере» взамен спектакля с использованием творческой редакции Римского-Корсакова, который шел в этом театре около 15 лет, с 1913 г.

Если бы труппа Метрополитен-оперы только захотела, она могла бы разучить на основе новых документов и полностью переделать постановку «Бориса Годунова» в соответствии с оригинальной версией, тем самым оказав неоценимую услугу шедевр, на протяжении долгого времени существовавшему в искаженном

⁵ Даунс Эдвин Олин (Downes Edwin Olin; 1886–1955), американский музыкальный критик. Обучался как пианист в Нью-Йорке в Национальной консерватории Америки (National Conservatory of Music), затем продолжил образование в Бостоне, где помимо игры на фортепиано изучал историю и теорию музыки, а также музыкальную критику. В 1906–1924 гг. работал музыкальным критиком в газете «Бостон Пост», в 1924–1955 гг. — в «Нью-Йорк Таймс». Статьи Даунса оказали большое влияние на формирование музыкальных вкусов читателей его времени. См.: [21].

⁶ Даунс сообщает, что «“Нью-Йорк Таймс” получила раннюю копию нового издания с переводом на английский и французский языки, подготовленную *Oxford [University] Press*». См.: [14]. К сожалению, к настоящему моменту невозможно достоверно установить, ознакомился ли Даунс в 1928 г. с оркестровой партитурой или только с клавираусцугтом.

⁷ На тот факт, что данная статья была первой в американской прессе, Даунс указывает в: [14].

виде. Те, кто следил за любопытной историей этого произведения, величайшей из всех русских опер и самой важной из музыкальных драм, возникших в промежутке между Вагнером и «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси, знают, что настоящего «Бориса» в Америке никогда не видели. По сути дела, он все еще не известен за пределами России, где оригинальная партитура Мусоргского была, наконец, извлечена на свет и поставлена на сцене, заменив собой обработку Римского-Корсакова. Отредактированное и стандартизированное издание Римского-Корсакова, как известно всем знатокам оперы, долгое время было объектом критики нескольких исследователей Мусоргского, имевших возможность изучить первый опубликованный клавир, который Бессель выпустил в 1874 г. [5], когда Мусоргский был еще жив. Расхождения между этим изданием и тем, которое сделал Римский-Корсаков, конечно же, совершенно достаточны для того, чтобы объяснить направленное на него возмущение. Эти расхождения не были общеизвестны, поскольку опера, вскоре после первой постановки в России, потеряла успех у большой публики и не звучала за пределами России вплоть до 1908 г., что составляет 34 года после российской премьеры. Тем временем, экземпляры издания 1874 г. стали дефицитными, и этому вопросу не уделялось особого внимания вплоть до ошеломительного успеха «Бориса» в Париже 20 лет назад⁸. Тогда несколько экземпляров первого печатного издания для голоса с фортепиано были отправлены ведущим критикам и музыкальным писателям французской столицы с результатом, которого люди, имевшие лишь невинное желание возбудить интерес к опере, не могли предвидеть. Публикация 1874 г. была тут же сверена со вторым изданием в редакции Римского-Корсакова, 1908 г. [6], использованным для парижской постановки, и сравнение, с точки зрения некоторых влиятельных кругов, было не в пользу Римского-Корсакова. Какими бы ни были его намерения — да и кто может усомниться в его дружелюбии и искренности? — проникательным и сочувствующим исследователям было ясно, что он ужасающе откорректировал, отполировал и лишил силы великолепное сочинение Мусоргского.

До настоящего времени эти претензии и вызванные ими споры были известны в узком кругу наиболее продвинутых критиков и музыкантов. Эта великая опера, вопреки неуместной редакции

⁸ Постановка, премьеры которой состоялась 6/19 мая 1908 г. в «Гранд-Опера», была осуществлена по инициативе С. П. Дягилева. Режиссер — А. А. Санин, декорации А. Н. Бенуа и А. Я. Головина, дирижер Ф. М. Блуменфельд. В роли Бориса — Ф. И. Шаляпин. См.: [3].

Римского-Корсакова, имела триумф и утвердилась на американской сцене — настолько, насколько вообще в Америке, с ее всего двумя большими оперными театрами, может существовать оперная сцена, — в «Метрополитен». Но энтузиастов Мусоргского невозможно успокоить; музыка Мусоргского, не только «Борис», но и другие сочинения, привлекала все больше внимания, и два года назад фирма «Честер» (*Chester*) в Лондоне, а также некоторые издательские дома континентальной Европы⁹ опубликовали репринты издания 1874 г. Разумеется, это был огромный шаг к истине. Тем не менее, как подтверждают текущие события, музыкальная публика была все еще далека от обладания полной и основательной информацией о «Борисе» [11].

Неудивительно, что Даунс, ознакомившись с научно обоснованной редакцией Ламма, стал искренним поклонником этой работы. Журналист дает исключительно высокую оценку этому изданию:

Подлинная версия оперы, так долго выходившая в свет, теперь представлена в форме целостного оригинального текста, скомпилированного из рукописных автографов Мусоргского и изданного под эгидой Музыкального сектора Государственного издательства РСФСР, отредактирована Павлом Ламмом с выдающимся знанием и экспертностью и выпущена в переводе на английский и французский языки (с очень ценным приложением) издательством Оксфордского университета (*Oxford University Press*) [18].

И далее:

Новое издание на каждом шагу демонстрирует, как Мусоргский освобождал сюжет и партитуру от несущественных деталей. Ничего излишнего или «просто оперного» в его сознании не существовало. Первоначальная версия, как уже было сказано, состоит из четырех частей. Первая часть: Народ во дворе Новодевичьего монастыря, отправленный приветствовать Бориса — узурпатора, убийцу мальчика Дмитрия, и молить его, чтобы он занял трон. Коронация Бориса. Вторая часть: Сцена с Пименом и Григорием, рассказ Пимена о смерти Дмитрия; Решимость

⁹ Репринтные издания клавира оперы Мусоргского «Борис Годунов» в 1924 г. опубликовали издательства W. Bessel & Co (Франция), Breitkopf & Härtel (Германия), Universal Edition (Австрия). Два года спустя, в 1926 г., публикацию клавира 1874 г. также осуществило издательство J. & W. Chester (Великобритания).

Григория захватить трон в качестве Самозванца. Побег Григория через литовскую границу. Третья часть: Борис с детьми, затем Шуйский и галлюцинации Бориса под бой часов, когда он предвещает свое столкновение с призраком убитого ребенка. Четвертая часть: Сцена у собора Василия Блаженного. Смерть Бориса. В первой версии, опубликованной в новом издании бок о бок со второй, отсутствуют скучные и бесполовые польские сцены между Мариной и Григорием — сцены, которые Мусоргский был вынужден написать ради добавления важной женской роли и любовной линии, но в ней опущены такие правомерные оперные приемы, как Песня хозяйки в начале Сцены в корчме на литовской границе, большинство детских игровых песен в третьей части (оставлены только плач Ксении и разговор Бориса с сыном Федором над картой России) и даже знаменитая, излюбленная, но относительно традиционная Ария Бориса. На месте арии из второй версии — расширенный монолог и диалог с Шуйским и другими, но в манере речитатива, а не устойчивого завершенного номера — поступок, снова демонстрирующий, насколько Мусоргский был свободнее от традиций по сравнению со своими коллегами. Только во второй версии трагического монолога Бориса фразы были расширены до более традиционной длины и формы, что позволило замаскировать от руководства театра дерзостно неподходящий характер всей этой великой сцены [11].

В своих мечтах американский критик уже видит, каким должен быть «Борис Годунов» в «Мет»:

Обновленная постановка этой музыкальной драмы, основанная на авторитетном русском издании, может принести непреходящую славу Нью-Йоркскому оперному театру. Но это должна быть постановка, новая во всех отношениях, порученная человеку не меньших способностей, чем господин Серафин¹⁰, созданная кем-то, кто обладает русским пониманием оперы и необходимых в ней эффектов; исполненная в манере, в целом почти противоположной той громоздкой и рутинной манере ансамбля солистов, возлагающего весь груз «Бориса» в том виде, в котором он сейчас идет в «Метрополитен», на плечи одного великого поющего актера, господина Шаляпина¹¹ [11].

¹⁰ Туллио Серафин (Tullio Serafin; 1878–1968), итальянский дирижер. С 1924 по 1934 г. работал в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке.

¹¹ Ф. И. Шаляпин дебютировал в роли Бориса Годунова в США на сцене «Метрополитен-опера» 9 декабря 1921 г. и исполнял ее в каждом сезоне вплоть до 14 марта 1929 г. См.: [2: 53].

Однако Даунс не удовлетворяется знакомством с нотным изданием и принимает решение ехать в Советский Союз, чтобы своими глазами увидеть спектакль в новой редакции. Слова, которыми он позднее объясняет возникшее у него в 1928 г. намерение совершить столь дальнюю поездку, показывают в нем масштабно мыслящего музыканта и знатока театральной практики:

По нотному тексту никогда нельзя точно предсказать тот эффект, который произведет сочинение во время исполнения. К опере это относится в большей степени, чем к инструментальным произведениям. Если о тематическом материале симфонии, его развитии, о достоинствах инструментовки опытный исследователь или музыкант-практик может вынести общее суждение, то о музыкальном сочинении, предназначенном для сцены, он этого сделать не сможет. Пропорции оперы почти невозможно точно рассчитать заранее. Пуччины, практик театра, никогда не отдавал партитуру до тех пор, пока не прорепетирует произведение с секундомером, на картонной сцене и с использованием картонных фигурок; скорее всего, не существует ни одной оперы, которая бы в процессе постановки не подверглась изменениям. Другими словами, единственным способом узнать эффект, производимый «Борисом» Мусоргского, было поехать в Россию и услышать его. Ведь это величайшее, наиважнейшее исполнительское достижение этой страны с момента революции 1917 года [15].

Действительно, в мае-июне 1929 г. О. Даунс посетил СССР. В это время на советской сцене шли уже две постановки «Бориса Годунова» в редакции Ламма: 5 марта 1929 г. в Москве состоялась премьера в Государственном оперном театре им. К. С. Станиславского¹², вторая по счету после постановки в ленинградском ГАТОБ.

Во время пребывания в Советском Союзе Даунсу удалось увидеть лишь московскую постановку. Что же касается спектакля в ГАТОБ, то, по словам самого критика, «репертуарная сетка ленинградского театра не позволила [ему] услышать оперу Мусоргского на большой оперной сцене и с полным составом оркестра» [15].

После посещения спектакля в театре Станиславского, Даунс по свежим следам пишет несколько статей о музыкальной жизни Советского Союза [12–15], большинство которых сконцентрировано вокруг «Бориса Годунова». Долго раздумывая над представленной

¹² Режиссеры К. С. Станиславский и И. М. Москвин, дирижер М. Н. Жуков, художник С. И. Иванов. В роли Бориса — Н. Д. Панчехин, С. И. Бителев.

театральной версией, являвшейся сводом разных авторских вариантов, никогда не мыслимых Мусоргским как единое целое, Даунс приходит к следующему выводу:

Мусоргский имеет право быть оцененным не просто по тому, что он написал, а именно по той опере, которую он создал первоначально, для себя, а не для импресарио и примадонн. Это достижимо только в том случае, если взять за основу его первое либретто и первую версию музыки. Когда-нибудь это будет возможно сделать. <...> «Борис Годунов» ждал признания около сорока лет¹³. И пятьдесят четыре года¹⁴ — до момента представления публике в авторской версии. Может быть, еще через пятьдесят лет мы услышим и увидим его в идеальной неприкосновенности¹⁵ [15].

Пророческое утверждение Даунса о грядущей популярности первой авторской версии тем более удивительно, что меньше чем за год до написания приведенных выше слов он высказывал сомнение в том, что она когда-либо будет поставлена отдельно от последующих версий этой оперы, созданных Мусоргским:

Первую версию мы вряд ли можем надеяться услышать, кроме как в компании второстепенной и более прикладной последующей версии. В ней много прекрасной музыки, которая, по большей части, отличается от второй ее редакции. Но первоначальная версия слишком лишена оперной развлекательности, слишком мрачно нацелена на раскрытие драматической составляющей действия, чтобы удовлетворить огромное количество людей, которые будут требовать определенной степени развлекательности даже в опере очень серьезного типа¹⁶. Эти люди будут настаивать на расширенной арии Бориса и на многих песнях (большинство

¹³ По всей видимости, речь о периоде, прошедшем от завершения Мусоргским первой авторской версии (1869) до триумфальной дягилевской постановки в Париже (1908).

¹⁴ Речь идет о периоде от премьеры оперы в 1874 г. до ее постановки в версии Ламма в 1928 г.

¹⁵ Впервые авторская редакция 1868–1869 гг. была поставлена в 1989 г. в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (музыкальный руководитель и дирижер — Е. Колобов).

¹⁶ В более поздней статье Даунс признает, что в своем прогнозе был неправ: «Автор [статьи] ошибся. И в московской, и в ленинградской постановках использована первоначальная, весьма нетрадиционная и сжатая версия сцены в царском тереме». См.: [14].

из которых основано на русских народных мелодиях), добавленных Мусоргским как подачка публике. И певцы тоже приложат к этому руку. Даже такой великий артист, как господин Шаляпин, согласится ли отказаться от своей большой арии? Если ориентироваться на его поведение во многих прошлых ситуациях, то он, конечно, не согласится. Но слишком ли это много — надеяться, что могут быть опущены польские сцены, которые так бедны, тяжеловесны, тривиальны и чрезмерно затягивают оперу; и что конец первой картины — полный рассказ Пимена, и сцена у собора Василия Блаженного — будут восстановлены, в каких-то постановках в не самой отдаленной перспективе? И, наконец, что любимое дитя и выхолощенное издание Римского-Корсакова будет передано в исторические архивы, чтобы покрыться пылью, которую отряхнули с сильного и революционного творения Мусоргского? Это было бы самой скромной, фактически, единственно возможной справедливостью [11].

В 1928–1929 гг. Даунс не рассматривает возможность постановки в США «Бориса Годунова» в первой авторской версии. Предел его мечтаний — постановка на сцене «Мет» «Бориса Годунова» по партитуре Асафьева — Ламма. Вернувшись в Америку, он «указал Джулио Гатти-Казацца (Giulio Gatti-Casazza), директору “Метрополитен-оперы”, на желательность постановки этой оригинальной версии» [17: 448]. Тогда идея не была реализована. Однако Даунс продолжал популяризировать редакцию Ламма в Америке.

По свидетельству Абрама Чэйсинса, в 1929 г. московскую постановку «Бориса Годунова» также посетил и известный американский дирижер Леопольд Стоковский (Leopold Stokowski)¹⁷. Чэйсинс сообщает, что Стоковский с супругой — Эванджелин Джонсон (Evangeline Johnson) — прибыли в Москву в рамках деятельности Американско-Советского комитета по интеллектуальному сотрудничеству (American-Soviet Intellectual Cooperation Committee):

В первый вечер в Москве они были приглашены послушать «Бориса Годунова» Мусоргского. Стоковский заметил, что не-

¹⁷ К сожалению, более точно установить время пребывания Стоковского в СССР к настоящему моменту не удалось. Весьма вероятно, что они путешествовали вместе с Даунсом, но это лишь предположение. Однако имеются данные о том, что во время поездки в СССР двумя годами позднее, в 1931 г., Стоковский посетил спектакль «Борис Годунов» в ленинградском ГАТОБ. См.: [1: 123–124].

которые части оперы изменены с целью включения советской пропаганды. После спектакля Стоковского пригласили на прием за сценой и попросили выступить с речью. Он встал, с багровым от ярости лицом, напрыгнул на стол и начал на немецком языке критиковать постановку. «Неужели вы не понимаете, что совершаете преступление против искусства? — бушевал он. — Вы здесь только благодаря музыке, и имеете наглость извращать повод и этот спектакль, чтобы внедрять политические вопросы в великое произведение искусства? Вам должно быть стыдно!» Переводчик повторил эту речь на русском. Эванджелин, которая уже представляла, как они ближайшим же поездом отправляются в Сибирь, с удивлением заметила, что некоторые из участников труппы, особенно старые артисты, согласно кивают, а слезы кажутся по их лицам. Но большинство смотрело резко враждебно и трясло кулаками в сторону Стоковского. Вцепившись в хвост фрака мужа, Эванджелин заявила: «Идем отсюда!» Они вышли, не проронив ни слова. Тем не менее, позднее в своем путешествии они были тепло приняты артистами с более близкими взглядами на искусство: Шостаковичем, Прокофьевым и другими советскими музыкантами [10: 158–159].

К сожалению, опубликованные сведения о поездке Стоковского в СССР в 1929 г. ограничиваются приведенной цитатой. Другие исследователи, вскользь упоминающие об этом событии, ссылаются лишь на этот единственный источник. Однако, поскольку автор монографии и его герой были лично знакомы на протяжении 50 лет [10: XII], к рассказу Чэйсинса стоит отнестись внимательно. Создатель еще одной книги о Стоковском [24], Уильям Андер Смит, ссылаясь на приведенный рассказ Абрама Чэйсинса, немного его уточняет. По его словам, Стоковский прибыл в Советский Союз с целью сделать «копию оригинальной партитуры»¹⁸ «Бориса Годунова» и покинул зал, где проходил прием, «с фотокопией партитуры в руках» [24: 99]. В случае если все действительно было так, оркестровая партитура оперы в редакции Асафьева и Ламма попала в США в 1929 г. (а Даунс в 1928 г. располагал лишь клавирауцугом).

Сохранилось письмо Асафьева Ламму (3 ноября 1929 г.), где он просит отправить Даунсу в Америку материалы о постановках «Бориса Годунова»:

¹⁸ Под «оригинальной партитурой» здесь имеется в виду партитура оперы в редакции Асафьева — Ламма.

Дорогой Павел Александрович! Умоляю вас или Олечку¹⁹ скорее протелеграфировать Dawnes [так. — *B. A.*] Times, New York от имени Игоря Глебова просимое им дать на ту сумму, на какую он хочет, ибо вряд ли на телеграфе захотят принять телеграмму на большую сумму за его счет. Дело в том, что у меня нет ни даты, ни программы представления у Станиславского, афишу Мар[инского] театра тоже кто-то спер, а исторические даты одни делу не помогут, да они и у Вас еще в большем порядке. Очень прошу, помогите. Ваш Б. Асафьев²⁰.

Вероятно, просьба Даунса к Асафьеву, явившаяся поводом для письма Асафьева Ламму, связана с готовившейся уже в этом же месяце американской премьерой «Бориса Годунова» под управлением Стоковского.

29 ноября 1929 г. в Музыкальной академии Филадельфии (Philadelphia Academy of Music) состоялось первое исполнение «Бориса Годунова» в редакции Ламма за пределами Советского Союза. Это была концертная версия, подготовленная Стоковским при активном участии Сильвана Левина (Sylvan Levin) как ассистента. Опера исполнялась на английском языке. В проекте были задействованы Филадельфийский оркестр (Philadelphia Orchestra) и хор Клуба Мендельсона (Mendelssohn Club), включавший 300 певцов, под руководством хорового дирижера Брюса Кэри (Bruce Carey). Солисты: Борис — Джордж (Георгий Андреевич) Бакланов (George Baklanoff), Самозванец и Шуйский — Ричард Крукс (Richard Crooks), Марина Мнишек — Софи Браслау (Sophie Braslau), Пимен — Херберт Гульд (Herbert Gould), Юродивый — Альберт Малер (Albert Mahler), Ксения — Натали Боданья (Боданская) (Natalie Bodanya (Bodanskaya)), Федор — Ирра Петина (Irre Petina), Мамка — Роуз Бэмpton (Rose Vampton) и др. [2: 55; 10: 121–125; 16; 20: 218–222; 25].

По итогам нескольких концертных исполнений²¹ (из которых Даунс присутствовал на втором — 2 декабря 1929 г.) рецензент пишет обстоятельную статью, в которой в целом повторяет собствен-

¹⁹ Ламм Ольга Павловна (1908–1997), племянница и приемная дочь П. А. Ламма. Хранительница его архива, автор публикаций о П. А. Ламме, Н. Я. Мясковском и др., а также неопубликованной рукописи книги «П. А. Ламм. Опыт биографии», хранящейся в РНММ.

²⁰ Асафьев Б. В. Письмо П. А. Ламму от 3 ноября 1929 г. // РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 17.

²¹ Информация о количестве исполнений разнится: 2 или 3.

ное мнение, высказанное за полгода до этого по итогам просмотра московского спектакля театра им. Станиславского, а именно: при постановках, которые состоятся в ближайшие годы, их творческие коллективы, вероятнее всего, будут искать компромисс между редакцией Ламма и обработкой, сделанной Римским-Корсаковым. В отдаленном же будущем станет возможным осуществить представление первой авторской версии без смешения ее с последующими. Однако Даунс считал, что современная ему публика к восприятию первой версии оперы Мусоргского пока не готова, в основном из-за скупости средств авторской оркестровки.

Мусоргский искал технику, стиль, оркестровые краски, которых не существовало. Римский-Корсаков не помог Мусоргскому найти то, что тот искал, но он создал роскошную, блестящую, красочную и очень надежную партитуру, которая стабильно хорошо звучит в театре. Не стоит умалять этот факт, так же как всем апологетам Мусоргского в мире не стоит объяснять и оправдывать его преимущественно тягучую, тусклую и блеклую инструментовку. <...> Легко объяснить, что Мусоргский хотел не блестящих и общепринятых оперных эффектов, а современной, скромной, сдержанной инструментовки. Может быть, это действительно так, но это не оправдание. В тех случаях, когда Мусоргский писал для хора, он создавал великолепные партитуры, и в этих местах — например, в далеком от нормативности хоре в Сцене под Кромами, — Римскому-Корсакову стоило оставить все как есть. Очевидно, что в том, что касается музыки или как минимум инструментовки, необходимо искать компромисс между Мусоргским и Римским-Корсаковым — в случае, если Мусоргский будет представлен в виде, хотя бы приблизительно близком к оригинальному [16].

Проницательный музыковед, один из крупнейших иностранных специалистов по творчеству Мусоргского Мишель-Димитри Кальвокоресси высказал несколько другое мнение об исполнении под управлением Стоковского. По его мнению, самой большой проблемой тогда стала излишняя продолжительность произведения, причину которой он видит в искусственном объединении нескольких авторских версий в одну. В статье, опубликованной в 1934 г., Кальвокоресси пишет:

Попытка смешать две версии — фатальная ошибка, именно так было сделано во время концертного исполнения, состоявшегося четыре года назад в Филадельфии. Это всегда будет приво-

дить к изменению пропорций, нарушению баланса, удлинению сочинения и меньшей согласованности его частей²².

Планам Даунса о постановке «Бориса Годунова» на сцене «Метрополитен-опера» в версии, приближенной к оригинальной, не было суждено осуществиться при жизни музыкального критика. Только спустя 45 лет после концертных исполнений Стоковского «Борис Годунов» в «адаптированной версии оригинальной оркестровки Мусоргского» [9] впервые прозвучал на сцене главного оперного театра Америки²³. Постановку, премьера которой состоялась 16 декабря 1974 г., осуществили режиссер Август Эвердинг (August Everding), сценограф Мин Чо Ли (Ming Cho Lee), художник по костюмам Питер Дж. Холл (Peter J. Hall), хореограф Джордж Баланчин (George Balanchine), дирижер Томас Шипперс (Thomas Schippers). В роли Бориса выступил Мартти Талвела (Martti Talvela) [8; 22; 23].

В статье, вышедшей в «Нью-Йорк Таймс» за несколько дней до премьеры, ее автор Джон Рокуэлл так характеризует подход к партии, избранный дирижером Томасом Шипперсом:

Поскольку используется оригинальная инструментовка Мусоргского, господин Шипперс убежден, что публика может счесть ее звучащей слабо по сравнению с версиями, к которым она привыкла. Эту проблему частично решает большой состав оркестра: семь контрабасов с соответствующим количеством более высоких струнных.

В этой же статье приводится рассказ дирижера о подробностях репетиционного процесса, где он раскрывает секрет подхода к оркестровой партитуре Мусоргского: «Ключ к тому, чтобы партитура зазвучала, — тщательное отношение к динамике» — и объясняет, как важно обращать внимание на то, чтобы музыканты не следовали инерции восприятия и не считали за ошибки необычные динамические указания в партитуре Мусоргского [22].

²² Цит. по: [20: 222].

²³ Какие именно нотные материалы использовались при подготовке спектакля 1974 г., неизвестно. Это могли быть как партитура в редакции Б. В. Асафьева и П. А. Ламма (1928), так и партитура в редакции Д. Ллойд-Джонса (1975) [19]. Несмотря на то что это издание было опубликовано позднее премьеры в «Метрополитен-опере», нельзя исключить вероятность, что постановщикам были предоставлены материалы этой редакции на правах рукописи.

Таким образом, мы видим, что масштаб деятельности Олина Даунса по популяризации оперы «Борис Годунов» в редакции Ламма, а шире — по распространению в США подлинного Мусоргского (в понимании той эпохи) был необычайно велик. За период 1928–1929 гг. Даунсом написано минимум шесть статей для газеты «Нью-Йорк Таймс», посвященных исполнениям оперы в ламмовской редакции в Советском Союзе и Соединенных Штатах. Также важно подчеркнуть его необычайно новаторскую для конца 1920-х гг. идею о необходимости исполнения оперы в первой авторской версии — идею, которую музыкальный мир окончательно принял только в самом конце XX столетия.

Литература

1. *Дмитриев А.* Мой дорогой учитель // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 113–134.
2. *Курков Н. В.* Опера России в музыкальной культуре США (первая половина XX века). М.: ИИУ МГОУ, 2017.
3. *Лащенко С. К.* «Борис Годунов» Мусоргского: Дягилевская версия // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. № 98. С. 226–240.
4. *Левашев Е., Тетерина Н.* К публикации клавира оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в авторских версиях 1868–1974 годов // Мусоргский М. П. Полн. акад. собр. соч. / Общ. науч. ред. Е. Левашева. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2020. Т. 1. Ч. 1: «Борис Годунов». Авторские версии 1868–1974 годов. Клавір / Ред. Н. Тетериной и Е. Левашева. С. VII–XV.
5. *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен, не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М. [1874].
6. *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Народная музыкальная драма в 4-х д. с прологом (по Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского: Для пения с ф.-п. / Trad. française de Michel Delines; В обраб. и инструм. Н. А. Римского-Корсакова с предисл. СПб.; М.: W. Bessel, 1908.
7. *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4 д. с прологом: Сюжет заимств. из драм. хроники А. С. Пушкина того же названия с сохранением большинства его стихов / Сост. и прораб. по автогр. композитора и доп. неизд. картинами, сценами, фрагм. и вариан-

- тами Павел Ламм. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор; Лондон: Изд-во Оксфордского ун-та, 1927.
8. *Bender W.* «Boris» at the Met, at Last // *Time*. 1974 (December 30).
 9. Boris Godunov {171} Metropolitan Opera House: 12/16/1974. URL: <http://archives.metoperafamily.org/> (дата обращения: 03.08.2022).
 10. *Chasins A.* Leopold Stokowsky, a profile. New York: Hawthorn Books, 1979.
 11. *Downes O.* At Last the Real «Boris». Need of Production of Russian Masterpiece After Original Documents — A Fit Task for the Metropolitan // *The New York Times*. 1928 (June 24). P. 5.
 12. *Downes O.* Original of «Boris» Grips Soviet Crowd // *The New York Times*. 1929 (May 15). P. 43.
 13. *Downes O.* Moscow Rich in Musical Fare. Varied and Colorful Performances of Opera, Ballet and Concert Fill Stages of Russian Capital — The Original «Boris» // *The New York Times*. 1929 (May 26). P. 8.
 14. *Downes O.* Moussorgsky's Original «Boris». Authentic Version of Russia's Greatest Opera Heard in Moscow and Leningrad — It's Relation to Rimsky's Adaptation // *The New York Times*. 1929 (June 23). P. 6.
 15. *Downes O.* «Boris» As Performed in Russia. Moussorgsky's Opera, Heard in Its Original Form, Reveals Striking Differences from the Rimsky-Korsakoff Version // *The New York Times*. 1929 (June 30). P. 6.
 16. *Downes O.* The Original Boris: Some Questions Answered by Stokowski's American Premiere in Philadelphia // *The New York Times*. 1929 (December 8). P. 10.
 17. *I. D.* [Irene Downes] Biographical Note // *Olin Downes on Music: A Selection from His Writings during the Half-Century 1906 to 1955* / Ed. by Irene Downes; With a pref. by Howard Taubman. New York: Simon and Schuster, 1957.
 18. *Mussorgsky M.* Boris Godunof. An opera in 4 acts with a prologue. The complete original text in accordance with the autograph manuscript. Ed. by Paul Lamm. With English and French translations by M. D. Calvocoressi. London: Oxford University Press, 1928.
 19. *Mussorgsky M.* Boris Godunov: opera in 4 acts with a prologue; libretto by the composer, based on Pushkin's historical tragedy of the same name and Karamzin's «History of the Russian state» / Ed. by David Lloyd-Jones. [London]: Oxford University Press, cop. 1975.

20. Mussorgsky's *Boris*, etc. // *Daniel O. Stokowski: A Counterpoint of View*. New York: Dodd Mead & Company, 1982.
21. *Newsom J. Downes*, (Edwin) Olin // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08109> (дата обращения: 03.08.2022).
22. *Rockwell J.* Shippers' New «Boris» Is a Mussorgsky First // *The New York Times*. 1974 (December 11).
23. *Schonberg Harold C.* Met stages a Stark and Strong «Boris» // *The New York Times*. 1974 (December 17).
24. *Smith W. A.* The Mystery of Leopold Stokowski. Rutherford etc.: Fairleigh Dickinson University Press; London and Toronto: Associated University Press, 1990.
25. Stokowski Gives Original of «Boris» // *The New York Times*. 1929 (November 30). P. 21.

Режиссерская разработка оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1925)

Публикация, предисловие и комментарии В. А. Александровой¹

Усилия, которые прилагал Б. В. Асафьев к тому, чтобы опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции П. А. Ламма была поставлена в театре, заслуживают отдельного изучения. Асафьев, постоянно имевший дело с различными театральными коллективами, хорошо знал, что любое нотное издание оперы или балета должно быть востребовано театром, должно быть показано на сцене. Более того, в истории бывали случаи, когда композиторы либо музыкальные редакторы принимались за сочинение новых или завершение незаконченных сочинений умерших авторов только тогда, когда музыканты показывали свою искреннюю заинтересованность в публичном исполнении.

С оперным наследием Мусоргского ситуация была особенно острой. С одной стороны, новая историческая реальность оценивала оперное творчество композитора в качестве одной из предтеч русской революции. А с другой стороны, творческая редакция оперы «Борис Годунов», принадлежавшая Н. А. Римскому-Корсакову, по самой своей сути не предполагала каких-либо иных толкований, кроме общепринятых, утвердившихся еще на Императорской сцене и ставших к середине 1920-х гг. стереотипными, полностью изжившими свой творческий потенциал².

Небольшой фрагмент в переписке между Асафьевым и Ламмом, относящийся к декабрю 1924 г., побудил автора настоящей публикации заняться поисками быть может уцелевших материалов. В асафьевском письме прямо говорилось о том, что «наша виноградовская студия все-таки решила учить “Бориса” в основном виде»³, т. е. разу-

¹ Настоящая публикация подготовлена в рамках выполнения исследовательского гранта РФФИ № 19-012-00395 «Неизданное наследие Б. В. Асафьева: научные концепции, публицистические работы, эпистолярный, музыкально-театральные труды (по архивным материалам о творчестве М. П. Мусоргского)».

² Подробнее о первых послереволюционных постановках оперы см.: [2: 55–60].

³ *Асафьев Б. В.* Письмо П. А. Ламму от 1 декабря 1924 года // РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 18–18 об. Оpubл. в: [11: 104].

чивать оперу не в редакции Римского-Корсакова, а по сокращенному авторскому клавиру с привлечением материалов научной редакции П. А. Ламма, которая к тому времени еще не была издана. О. П. Ламм (племянница П. А. Ламма) отметила в комментариях к этому письму, что «Виноградовская студия — Оперная студия при ГАТОБе <...>, с которой был связан работой Н. Г. Виноградов, литератор и драматург» [11: 105].

Музыкально-театральная студия, получившая название «Мастерская монументального театра», сокращенно — «Мамонт», была создана в 1924 г. в Ленинграде при Государственном академическом театре оперы и балета (ГАТОБ, ныне Мариинский театр). Ее основатель — режиссер, драматург и литератор Николай Глебович Виноградов (1893–1967)⁴.

Н. Г. Виноградов родился в Петербурге, учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета. В 1914 г. был призван на фронт. С 1918 г. выступал как актер в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской⁵, а также занимался на курсах мастерства сценических постановок В. Э. Мейерхольда (1918–1919)⁶. Позже, начиная с 1919 г., Н. Г. Виноградов заведовал театральным отделом (ТЕО) Петроградского округа Красной армии и организовал «Театрально-драматургическую мастерскую Красной Армии», в рамках работы которой поставил первый массовый революционный спектакль «Свержение самодержавия»⁷. Участво-

⁴ Дальнейшие биографические сведения о Н. Г. Виноградове-Мамонте приводятся по сохранившейся рукописи: *Мамонт Н.* (Николай Глебович Виноградов). Автобиография. Машинопись // РГАЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 278. Л. 11–12.

⁵ Надежда Федоровна Скарская (в девичестве Комиссаржевская, 1868–1958), актриса и режиссер. Дочь певца Федора Петровича Комиссаржевского (первого исполнителя партии Самозванца в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов»), младшая сестра актрисы Веры Федоровны Комиссаржевской. В своих мемуарах Н. Ф. Скарская делится воспоминаниями о детских встречах с М. П. Мусоргским, который был дружен с их семьей. См.: [14: 115].

⁶ В отчете о первом семестре этих курсов (1918) имеется информация о том, что среди заданий по классу режиссуры осуществлялись: «1) Планировка первых четырех картин оперы “Борис Годунов” (текст Мусоргского); 2) Опыт планировки 25-ти картин “Бориса Годунова” Пушкина». См.: [7: 209]; [3: 140]. В автобиографии Н. Г. Виноградов указывает, что он «работал <...> как режиссер в студии В. Э. Мейерхольда» (РГАЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 278. Л. 11), однако уточнить эту информацию не удалось.

⁷ Подробнее см.: [5].

вал в Гражданской войне (в качестве командира Красной армии). В 1923–1924 гг. Н. Г. Виноградов жил и работал в Москве (был членом Государственного ученого совета (ГУС) и заведующим ТEO Главнауки). В 1924 г. вернулся в Ленинград, где стал работать режиссером академических театров и директором оперно-балетной студии «Мамонт» (Мастерская монументального театра). Сокращенное название студии он присоединил к своей фамилии, образовав сценический псевдоним — Виноградов-Мамонт.

О деятельности студии «Мамонт», продолжавшейся всего один год (1924–1925), сохранилось мало сведений. Известно лишь одно письмо Н. Г. Виноградова-Мамонта в Дирекцию Ленинградских государственных академических театров, относящееся к начальному периоду деятельности Мастерской монументального театра⁸. Из текста письма следует, что студия была основана 15 сентября 1924 г., прослушивания начались спустя месяц — с 15 октября, а занятия — с 1 ноября 1924 г. Руководство студией и преподавательский состав были следующими: директор и режиссер — Н. Г. Виноградов-Мамонт, заведующий музыкальной частью — Б. В. Асафьев⁹, помощник заведующего и дирижер — Л. А. Половинкин¹⁰, руководитель пантомимы, помощник Н. Г. Виноградова-Мамонта по режиссерской части — Н. А. Щербаков¹¹, хореограф — З. И. Елгаштина¹², художник-постановщик — П. К. Голубятников¹³, концертмейстеры К. В. Генер¹⁴, А. С. Рабинович¹⁵, Е. Л. Кушелевская¹⁶, Ю. Н. Тюлин¹⁷, Д. Н. Шведов¹⁸, для вокального просмотра —

⁸ *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Письмо в Р. К. К. Дирекции Ленинградских Государственных Академических Театров от 3 декабря 1924 г. Рукопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 422. Л. 1–2.

⁹ Также Б. В. Асафьев читал лекции по истории оперных форм.

¹⁰ Половинкин Леонид Алексеевич (1894–1949), советский композитор и дирижер.

¹¹ Неустановленное лицо.

¹² Елгаштина (Сомова) Зинаида Ивановна (1897–1979), советская балерина, художница-апликатор, кукольник, художник театра.

¹³ Голубятников Павел Константинович (1891–1942), советский художник.

¹⁴ Предположительно, Генер Карл Владимирович (1887–1941).

¹⁵ Рабинович Александр Семенович (1900–1943), советский педагог, музыковед.

¹⁶ Предположительно, Кушелевская Евгения Львовна (?–?).

¹⁷ Тюлин Юрий Николаевич (1893–1978), советский музыковед.

¹⁸ Шведов Дмитрий Николаевич (1899–1981), советский композитор, дирижер, педагог.

М. А. Михайлова¹⁹. Секретарь Художественного совета студии «Мамонт» во время организации и проведения проб — А. В. Сомов²⁰, а затем С. Д. Спасский²¹, также выполнявший обязанности либреттиста и переводчика.

Именно в рамках деятельности Мастерской монументального театра, в обиходе называвшейся не только «Мамонт», но и «Виноградовской студией», зародился план постановки оперы Мусоргского «Борис Годунов» в авторской версии, а не в повсеместно распространенной в те годы творческой редакции и оркестровке Н. А. Римско-Горсакова²². Проект не был реализован.

Лишь спустя несколько лет, в 1928 г., состоялась новая постановка этой оперы в научной редакции П. А. Ламма, осуществленной при участии Б. В. Асафьева²³. Режиссером спектакля стал С. Э. Радлов.

Однако, как становится понятно из двух писем Асафьева Ламму за 1924 г., первоначально постановка «Бориса Годунова» в авторской версии планировалась именно в студии «Мамонт» под руководством Н. Г. Виноградова.

3 октября Асафьев пишет в Москву: «...у Вас в кружке был Н. Г. Виноградов. Мне хочется знать *altera pars*²⁴, т. е. не только его мнение о самом себе и Ваши приветы, но и Ваши положения, чтобы не разойтись. То, что он рассказывает, — все похоже на то, как и быть должно. Все-таки мне важно знать, где кончаются мнения Вашего кружка и где начинаются его мысли». И далее, в постскриптуме: «Исполняю этим письмом наше “условие”: справляться в сомнительных случаях, чтобы не вышло разнобоя»²⁵. Очевидно, что речь

¹⁹ Предположительно, Михайлова (Ван Путерен) Мария Александровна (1864–1943), русская и советская оперная певица (лирико-колоратурное сопрано).

²⁰ Сомов Александр Владимирович (1887?–1935?), юрист. Муж З. И. Елгаштиной (Сомовой).

²¹ Спасский Сергей Дмитриевич (1898–1956), советский поэт, прозаик и драматург, переводчик, литературный критик.

²² Единственное исключение к этому моменту, вызвавшее громкую полемику в прессе, — постановка оперы Мусоргского «Борис Годунов» в Латвийской национальной опере (в авторской версии, но с использованием инструментовки, выполненной композитором Э. Мелнгайлисом; премьера состоялась 3 мая 1924 г.).

²³ Премьера состоялась 16 февраля 1928 г. в Государственном академическом театре оперы и балета в Ленинграде.

²⁴ *Altera pars* (лат.) — другая, противоположная сторона.

²⁵ Асафьев Б. В. Письмо П. А. Ламму от 3 октября 1924 года // РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 16.

идет о совместных планах и проекте будущей постановки, которые обсуждались при посещении Н. Г. Виноградовым «музыкального кружка» на квартире П. А. Ламма²⁶.

Во втором письме, от 1 декабря, речь уже идет напрямую о постановке оперы «Борис Годунов»: «Наша виноградовская Студия все-таки решила учить “Бориса” в основном виде, и т. к. скандал будет zelo огромный, то умоляю посоветовать, послать ли Вам один старый клавир для отметок или Вы пришлете список опечаток и расхождений с обозначением страниц? У меня есть мой исправлен[ный] клавир²⁷, но после Вашей работы я ему не доверяю. Если же Вам пока почему-либо не улыбается, чтобы мы, грешные сумасброды и энтузиасты, пользовались Вашей работой до поры до времени, то сообщите, как быть, мне лично, просто и дружески»²⁸. Ответы Ламма на оба эти письма не сохранились. Проект постановки, как уже говорилось, не был реализован.

Однако в Российском государственном архиве литературы и искусства сохранилась режиссерская разработка оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»²⁹, выполненная Н. Г. Виноградовым-Мамонтом. Предположительная датировка этой работы — 1925 г. Детальность разработки свидетельствует о том, что спектакль планировался всерьез, а у режиссера полностью сформировалась постановочная концепция.

²⁶ См.: [6].

²⁷ Речь о единственном прижизненном издании клавира этой оперы: [8].

²⁸ Асафьев Б. В. Письмо П. А. Ламму от 1 декабря 1924 г. // РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 18–18 об.

²⁹ Виноградов-Мамонт Н. Г. «Борис Годунов» А. Пушкина, [М.] Мусоргского и Н. Виноградова (эскизы постановки) // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 1. Ед. хр. 20. Машинопись [1925].

Н. Г. Виноградов-Мамонт

**«БОРИС ГОДУНОВ» А. Пушкина, [М.] Мусоргского
и Н. Виноградова.
(Эскизы постановки)**

[1925]³⁰

[1]³¹

«БОРИС ГОДУНОВ» — на сценах Академических Театров идет в редакции Римского-Корсакова и в постановках, оставшихся по наследству от театра императорского.

Постановки талантливые, с хорошим подбором артистического персонала. Но и актеры-певцы и декоративное убранство и режиссерская работа — являются типичным порождением эпохи императорской оперы.

Буйную, хаотическую народную драму Мусоргского — придворный театр превратил в трагедию царской совести. Московский люд времен смуты подан в православно-самодержавных тонах и розово-славянофильском стиле.

Подлинный Мусоргский «ершился», не поддавался такой передаче. Понадобилась редакция Римского-Корсакова, который не только причесал золотым гребешком буйные вихри Мусоргского, но разрушил конструкцию трагедии.

Редакция Римского-Корсакова и постановка «Бориса Годунова» были сделаны с таким мастерством и созвучием своей эпохе (т. е. 1890–[19]17 г[оды]), что нам до сих пор трудно отказаться от блестящих форм придворной оперы и свежими глазами изучать подлинного Мусоргского.

Римский-Корсаков не только редактировал, но и «обрабатывал» Мусоргского. Внимательное изучение поправок показывает, что редактор соблюдал строгую систему в исправлениях. Не менее Мусоргского влюбленный в допетровское время, он органически иначе смотрел на древнюю Русь и Московское Царство.

Разница между ним и Мусоргским такая же, как и в живописи между В. Васнецовым и [В.] Суриковым, М. Нестеровым и [М.] Вру-

³⁰ Год создания (в квадратных скобках) указан научными сотрудниками архива, составлявшими опись поступивших материалов. В самой машинописи датировка отсутствует.

³¹ В машинописном экземпляре, хранящемся в РГАЛИ, нумерация разделов нарушена: цифры либо пропущены, либо перепутаны. Нумерация разделов в настоящей публикации сделана В. А. Александровой.

белем (Богатырь и Пан), Константином Маковским (Поцелуйный обряд) и А. Рябушкиным. Т. е. у первых — стилизация и барское любование древностью сквозь прекраснодушную романтику; у вторых — подлинное проникновение в варварское средневековье, грубое Московское царство, полное жестокости, коварства, хамства и вместе с тем буйно плещущее борьбой и страстями, захватывающими своей первобытной дикостью, гигантским размахом, а иногда и высоким духовным просветлением.

[2]

Для Римского-Корсакова — Старая Русь — благостные святые, покорные и благодушные Берендеи, успокоенная новгородская вольница, безбидно-глупые или ласковые цари (даже Грозный дается в минуты «совестливые»). И все это задавлено сказочной пышностью, застывшей красочностью, роскошью нарядной, но пассивной звучности. За этим покровом нет поражающих страстей, нет борьбы, вызова, дерзновенья. Непрерывная, нарядная, стройная текучесть Римского[-Корсакова] — как бы останавливает движение на сцене и зовет любоваться «стилизованным фарфором древнего славянства».

Такое мировосприятие являлось современным эпохе официального славянофильства.

Неудивительно, что при столкновении с «Борисом» Римский[-Корсаков] (как и большинство современников) почувствовал Мусоргского дикарем, варваром, неучем, которого надо исправлять и воспитывать (т. е. повторилась история столкновения Вольтера с Шекспиром³²). Римский-Корсаков сгладил все контрасты, уничтожил ряд «диких» аккордов, бесподобно передающих хаос Мусоргского, заполнил паузы непрерывной текучестью (а Мусоргский на них строил весь эффект, например сцены в келии), просто вычеркнул ряд изумительно-театральных мест (например, фразы Шуйского — Борису), наконец, переставил сцены и закончил оперу не «Кромаями», а смертью Бориса.

[3]

Редакция Римского-Корсакова позволила Императорским Театрам поставить «Бориса». Но мастера придворного театра продол-

³² Один из серьезнейших споров в истории мирового театра, в результате которого творчество У. Шекспира посмертно заняло ведущее место в мировой драматургии. См.: [4].

жали чистку Мусоргского. Особенно ярко это проявилось в сценических образах «Бориса». Возьмем хотя бы мелкую, но типическую деталь: хозяйка корчмы. Корчма на Литовской границе — в первые годы XVII столетия. Притон разбойников, перебежчиков, авантюристов, неразлучных с вином и саблей.

Олеарий³³ отмечает то всеобщее и наглое распутство, которым отличались русские женщины в Москве, в теремах, в деревнях. Чего не ждешь от корчмарки, которая, конечно, в силу своей профессии не могла остаться дамой-недотрогой. И Мусоргский наградил ее яркой песней, явно эротического содержания.

Но в придворном театре — неудобно выводить такую фигуру. Взамен мы видим — милую, добрую, стыдливую даму из института благородных девиц. Так же трактованы и другие персонажи. Добродушные пристава, готовые, однако, повесить любого прохожего, комические пьяницы — монахи, почему-то озверение под Кромами и т. д.

Самая жестокая расправа была произведена над «народной трагедией». Народ превращен в стадо глупых и покорных Митюх, охотно подчиняющихся сравнительно вежливому приставу.

Императорские поста[но]вщики не дали толпе ни ясного сознания, ни угнетенного рабства: они взяли «благодуществующую» середину, милых и скромных мужиков, безразличных к судьбам государства. На фоне такой толпы — яркая, волевая, «царственная» фигура Бориса. А раз царь (хотя бы Годунов) — дать ему все атрибуты величия и духовной высоты. Дали. Вот тут-то и выяснилось, что сцена под Кромами, где покорные Митюхи — вдруг выросли в богатырей с ясным социальным сознанием, — срывает весь эффект царственной смерти Бориса. Оставалось: либо выбросить сцену под Кромами, как практиковалось в императорских театрах, либо не давать ее — финальной сценой, как спланировал

³³ Олеарий Адам (нем. Adam Olearius; Адам Ольшлегель, 1599–1671), немецкий путешественник, географ, ориенталист, историк, математик и физик. Будучи секретарем посольства, посланного шлезвиг-голштинским герцогом Фридрихом III к московскому царю и персидскому шаху, написал и опубликовал свои заметки, собранные во время путешествия. Полный русский перевод этих заметок был впервые опубликован в 1870 г.: [9]. Книга была заново переведена (с небольшими сокращениями) и напечатана в 1906 г. А. М. Ловягиным: [10], впоследствии этот перевод выдержал несколько переизданий.

Римский-Корсаков (в этом и заключался главный смысл обработки Римского[-Корсакова]: разрушалась **народная** драма и создавалась **царская трагедия**)³⁴.

Словом, и Римский-Корсаков, и придворные режиссеры, и императорские актеры выполнили поставленные задачи и дали прекрасный спектакль «Бориса», яркий по мастерству и сильный созвучием своей эпохе.

[4]

Революция смела славянофильские традиции, уничтожила «розового» мужика, взорвала стилизацию, научила ценить хаос, глубину, мощь, конструктивную стройность, вызов, борьбу, мятеж и крепкую реалистическую правду. Варвар и неуч Мусоргский стал нам ценен именно своим варварством, могучим размахом динамических страстей и мощным реализмом. Там, где видели неуклюжесть и неумелость «неуча», мы находим достижения гения. На очереди стоит главная задача: отрешиться от царской трагедии «Бориса» и воссоздать на сцене «народную драму» подлинного Мусоргского. Тогда советский репертуар получит первую революционную оперу.

[5]

Мусоргский написал подзаголовок: *народная драма*³⁵, т. е. такое произведение, в котором центром и вожаком являются не отдельные персонажи, а народ, то бушующий в формах толпы, массы, то выглядывающий под масками отдельных «ро[л]евых» фигур.

Преследуя эту цель, композитор не побоялся заново перекрыть Пушкина: широко развил пролог, наскоро набросанный Пушкиным, и ввел эпилог — сцену под Кромами, которую сам задумал и написал. Эти сцены — народное море, взорванное великой московской смутой. На этом море возвышаются два острова: московско-византийской (сцены Борисовы) и западной культуры (польский акт). Сцены в келии и в корчме связаны с народными [сценами] как отдельными персонажами (Варлаам, Мисаил), так и внутренней формой.

³⁴ Здесь и далее публикатор сочла возможным заменить авторское подчеркивание на курсив. Слова «народная» и «царская» в оригинале подчеркнуты дважды.

³⁵ Жанровый подзаголовок «народная драма» у Мусоргского отсутствует. См.: [1: 70–71].

Новейшие историки (Платонов³⁶) раскрывают нам, что суть смутного времени, конечно, не в преступлении Бориса (да и было ли оно), а в социальной борьбе бояр, мелкопоместных служилых людей и крестьян-холопов. История самозванцев, смена рыжего на черного, показывает, что никто из тогдашних людей не верил в самозванца и не нуждался в его личности. Самозванец был важен, как борец против Годунова — этого ставленника и вожака средних служилых людей, и как знамя, носитель идей близких крестьянству. Такое отношение народа к самозванцу тонко выражено Мусоргским: под Кромами первыми славят царевича Варлаам и Мисаил, т. е. те, которые лучше всех знают о самозванстве.

Для Мусоргского также интересен не Борис и не самозванец (оба они играют проходящие роли, но не первенствующие), а важна масса, стихия — то окованная азиатской деспотией (пролог), — то разгулявшаяся в зареве социальных пожаров (Кромы).

Основная задача постановщика подлинного Мусоргского — выявить массу в ее колоссальной амплитуде, от гнета азиатской деспотии до буйного, стихийного мятежа, нараставшего через сдвиги, взрывы, крушение и гибель главной препоны — Царя Бориса.

Этот основной тонус постановки диктует и формы. Первое внимание массе, хору. Но хор не может быть ни случайным сбродом поющих людей, из которых каждый пытается играть, кто во что горазд, — ни историко-этнографической выставкой русской старины. Здесь хор — организованная, волевая, целеустремленная масса, сознательно творящая действия. Эта масса никогда не действует единолично, а всегда монолитом, группой, цепью, звеном, роем. Декоративное облегчение хора (костюмы, предметы в руках хориста) также должны дать не пестроту и суматоху случайно сошедшихся красочных групп, а строгую подчиненность общему динамическому красочному замыслу (цветовая полифония, красочный контрапункт). Тем более, игра и движение хора и хористов подчиняются строго написанной партитуре. Словом — хор в «Борисе» живой, цветущий красочными одеждами и поющий оркестр, столь же сложный и строго организованный, и так же точно исполняющий режиссерскую партитуру. Взгляд на хор как на организованную массу, действующую

³⁶ Платонов Сергей Федорович (1860–1933), русский и советский историк, педагог. Исследователь периода Смутного времени в истории России. К началу 1920-х гг. относятся следующие труды историка [12; 13].

щую группами, а не лицами, — заставляет принять монументальный стиль постановки, столь родственной Мусоргскому, т. е. стремление к могучей фреске, яркой динамике, большим масштабам, простым, но чрезвычайно выразительным массовым движениям и т. д., с полным отказом от излишней детализации, украшений, раздробления красок и жеста.

Прообразом такой постановки служат иконописные фрески XV–XVI в[ека], идеалом — монументальные формы будущего театра пролетариата.

[6]

Могучий пролог открывает действие *народной* трагедии.

В густом синем небе («на краю небес») высится трехъярусный холм хора, с зажженными свечами, словно шапка Мономаха, прижатая сверху приставами.

Хор большими массивами окрашен в основные цвета радуги (в иконописном толковании). Каждый массив, построенный на своем принципе движения и действия, представляет ту или иную «социальную» отрасль московского люда.

(Ярусы холма — грубо и весьма условно выражаясь, «классы» московского царства, т. е. бояре, служилый люд и крестьяне; раскрашена в каждом ярусе — социальные элементы данного класса).

«Крайнюю левую» занимает разгульная вольница, готовая вспыхнуть мятежем [так. — *В. А.*] (та, которая в последней картине поет: «Гайда, разгулялась, расходилась удаль молодецкая»). Среди них Варлаам и Мисаил.

На противоположной правой стороне — степенный московский люд. С ним — Пимен, будущий летописец.

Центр занят взбаламученным народом. Его сознание только что просыпается. Игры боярских и служилых верхов ему не понятны. Эта группа заперта калюками переходными и юродивыми — в железных колпаках.

От группы к группе перебегают взволнованный мятежествующий Григорий Отрепьев.

Пристава — разгул средневековой власти, жестокой и коварной, — прохаживаются наверху, иногда своими яркими кафтанами врезаюсь в нижние ярусы. Центр задавлен ими. «Правых» они не трогают, — на «левых» обращена их ненависть.

Характер народных фигур ближе к Сурикову, чем к Нестерову, т. е. полны могучих людей, диких, первобытных страстей и московского своеобразия XVII века.

Толпа не забитая, не до конца угнетенная веригами и властью и чувствующая свою мощь и близость смуты.

Митюхи и др[угие] голоса — отнюдь не глупо и не безразлично, а с большой иронией оценивают комедию «всенародного» избрания на царство».

«Ладно, мол, выбирайте, а там посмотрим, что будет». Вслушайтесь в фразу: «Царя на Руси хотим поставить» (в оркестре [здесь и далее отточия оригинала. — *В. А.*] сколько в ней едкой насмешки).

Щелкалов — ярый представитель московского служилого класса. Отказ Бориса для него скорбен и страшен: не будет Борис царем — служилые люди снова растоптаны боярами. В образе Щелкалова необходимо дать яркий тип московского служилого человека из молодого, рвущегося к власти класса, полного энергии и духовных сил, но с ясным отпечатком своего класса (будущий — московский бюрократ времен царя Алексея Михайловича).

После выхода Щелкалова Мусоргский ставил ремарку: «Народ в недоумении». Действительно, народ недоумевает от непонятого ему перевода царской комедии — в «печаль на Руси».

Только самые консервативные слои народа, а с ними калики перехожие и юродивые. Тронулись и пошли круговым шествием, обходя ярусы и поднимаясь по ступеням вверх, собирая свечи хора и вновь спускаясь вниз, в синюю глубину — в монастырь.

Тьма. Пауза.

Вторая картина — при ярком освещении сцены («полиелей»³⁷). Красное небо (не небо зари, а излюбленный иконописцами ярко-красный декоративный фон) и затейливая конструкция золотых куполов (т. е. стремление дать конструктивно-монументальный образ Москвы, развернутой дальше).

Трехъярусный холм, озаренный светом, блещет как пирамида ярко-горящих радуг, радужных столбов (краски сочетаются в гармонии. Под Кромами те же цветовые группы строятся на резкой дисгармонии, хаосе красок и красочных вихрей).

Выход бояр, духовенства и московских чиновных людей. Бояре — не забыть — в опале. Да и сами не очень скрывают своего отношения к выскочке Борису. Зато они заискивают перед народом — одевают его подарками. Один Шуйский — вырвался из бо-

³⁷ Полиелей — наиболее торжественная часть воскресной или праздничной утрени. Во время этой службы зажигаются все лампы в храме.

ярской группы и с чрезмерной, гадливой, театральной угодливостью служит Борису.

Духовенство, в полную противоположность юродивым, каликам и монахам пименовского типа, — упитано, чревоугодно, подбостранно, — словно Варлаам и Мисаил, наряженные в азиатско-византийскую пышность. Всем распоряжаются — военные и чиновные люди Борисовской партии — еще неизнеженное властью, высокомерное мелкопоместье, крепко схватившее в свои руки московское государство.

Вначале радужный холм стоит неподвижно. С ударами великого звона — народ волнуется, наседая друг на друга, пытается лезть наверх. Цветовые столбы колеблются, группы мнутся — получается перебой красок и движений, динамически равнозначный великому звону (простейший вид гармонии искусств³⁸).

Выход Бориса и шествие построены на движении по спирали вверх при динамически движущихся в разных направлениях декоративных установках (материалы: жемчуг, медь и др.), передающих «Кремль Златоверхный» [Златоверхий? — В. А.], конечно, не натуралистический. (Если в театре имеется вращающаяся сцена, то движется и радужная пирамида.)

Борис вышел. Народ в стихийном волнении выплеснул на его путь юношу (лицом схожего с Дмитрием) — Гришку Отрепьева и подчеркнул движением юродивых с бряцанием вериг. Борис оступился, содрогнулся... «Скорбит душа... Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце...».

Борис наверху спирали — на колоссальной высоте, венчая многоярусную шапку Мономаха. Гудят колокола. А внизу раскачиваются радужные столбы, того и жди — взбужет народ, и рухнет вся пирамида Мономахова. Только силы азиатской деспотии — пристава, стрельцы и служилый люд — в последний раз сдерживают Московское царство от смуты великой.

[7]

Народный пролог окончен. Но Мусоргский не сразу переходит к царским и польским сценам. Первый акт он посвящает тому же

³⁸ В фонде Н. Г. Виноградова-Мамонта в РГАЛИ имеется документ, озаглавленный «Состояние современного театра, оперы и балета», в котором он излагает свой взгляд на необходимость синтеза искусств в музыкальном театре. См.: РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 11–14.

народу, но не массе, а отдельным персонажам, неразрывным с народной стихией.

Такими являются: Пимен, Варлаам, Мисаил, хозяйка корчмы. На их фоне разворачивается будущий вожак народный в первый период смуты — самозванец.

Московская Русь распадается на два лагеря: буйный, полный разгула (некуда силушку девать и пропадает она по кабакам царским) и смиренный, отшельнический, когда дикие страсти задавлены веригами и земными поклонами. Мусоргский отобразил оба стана: первый в корчме, второй — в келии Пимена.

Картина первая. Ночь. Монастырский собор (Разрез по иконописному принципу). Мерцают золото и краски фресок, освещенные луной, лампадами и паникадилами. Узкая лестница снизу вверх, сияющая росписью.

А внизу, задавленная каменными сводами, в глубокой пещере — келья Пимена. Огромный Спас «ярое око»³⁹, написанный на транспаранте, одевает почти всю келию. В келье — гроб — ложе Пимена, аналой с лампадой и скамья (словно плаха), на которой беспокойно, мятежно спит, свесясь головой, Григорий.

Оркестр — бурное море пережитой большой жизни, полной страстей, безумств и борьбы.

Пимен — не смиренный высохший инок, лишенный желаний и жизни, у которого в жилах не кровь, а елей (таким его изображали императорские театры, сообразуясь со своими идеалами). По Мусоргскому, Пимен пытается задавить свои страсти, иначе они взорвут его богатырский, но дряхлеющий организм. Свою дикую страсть, мятеж и буйство он перенес в духовное житие — в свою летопись, в свой донос в вечность на Бориса. Он близок к иноку Пересвету (никого могучее не нашлось в рати Донского, когда татарский богатырь бросил вызов русскому воинству), патриарху Никону и старцу Филофею — этому национальному публицисту, проповеднику мессианской идеи — «Москва — третий Рим».

Пимен еще не разорвал с миром. Он живет московским величием и судьбами народными. Он достиг немалой высоты духовной — и умеет передать высокую святость иконописного образца (по которому и тело иноческое преображается. По канону иконописному — голова укладывается во всей фигуре семь раз).

³⁹ Оплечная икона Иисуса Христа, отличающаяся особо строгим, пронизательным выражением глаз.

«Еще одно... последнее сказанье...».

Наверху — в соборе — тени иноков в полунощной пантомиме.

Здесь сложная сценическая партитура:

1. Пимен пишет донос в вечность на Бориса.

2. Григорий видит мятежный сон, пророчествующий о его будущем конце.

3. Отшельники — и от себя и от Пимена и от Григория — молятся (словами, специально подобранными Мусоргским: «Дух лжемудрия лукавый отжени от чад Твоих»).

На этом хоре Григорий падает вниз со скамьи и ступеней — просыпается (смятенный вещим сном) и слышит покаянные песнопения...

Гришка Отрепьев, по Мусоргскому, — образ, заряженный необычайной динамикой, с большим расчетом на крупнейшее и разностороннее актерское мастерство. Григорий — талантливый московский человек, которому тесно в пределах Борисова царства. В нем кипит вулкан страстей и желаний, поджигаемый размахом мысли и крепостью воли. (Пимен в молодости, вероятно, был таким же Григорием. Оттого они хорошо понимают друг друга.) Озарит такого человека большая идея — он направит свою страсть на служение высокому, неземному. Подхватит вихрь случайностей — он станет типичным средневековым авантюристом.

В начале сцены он в хаосе мыслей и желаний. Он ищет ту точку опоры, которой он смог бы повернуть мир. Пимен наталкивает его на образ Дмитрия.

Воспоминание о встрече с Борисом вновь рисуется разгоряченному мозгу (зрителю это воспоминание покажем «монашеской пантомимой» наверху — в соборе).

«Бежать, бежать за стены монастырские, в мир», подслушать народные чаяния, начать смуту великую, «взойти на престол» — вот рой мыслей Григория. Динамо — заряжена — самозванец стал непрерывно действовать. От послушника-юноши (пролог), от инока (сцена в келии) Мусоргский (и Пушкин) проводят его через пьяный разгул в Польшу в расцвет ренессанса и заканчивает образ царевичем на коне. Такой размах роли требует действительно большого разнообразия (особенно пластического). Самозванец — апофеоз актерского творчества, он сам воплощение прекрасного и гибкого актера на сцене истории.

От мира успокоенных, задавленных страстей, т. е. по прологу — правой группы — Мусоргский сразу бросает нас в левый лагерь —

в мир разгульной вольницы, бежавшей из Москвы в Литву или на Дикое поле⁴⁰. Григорий из келии попадает в пьяную корчму, как Фауст в Ауэрбаховский погреб.

Сцена в корчме — пир разгула, жирных красок, и дикая схватка скифов, где шутка перемешивается с кровью. Пьянство и убийство. Пляска и смерть. Зритель не знает, смеяться или ужасаться.

Столбовая дорога. На ней красуется царская застава с дубинами. А ватаги «вольных людей» бегут из Москвы в Литву, пробираясь по лесам, озерам и болотам.

На юру⁴¹ — корчма — не то избушка на курьих ножках, не то карусель, жирно расписанная — под московское и литовское письмо (комическая какофония стилей). Стоит и вертится в разные стороны, зазывая прохожих. А у порога разбитная хозяйка, «вдовушка вольная», в ярко расписанном сарафане — штопает старую душегрейку, распевая задорную и похабную песенку о селезне.

Одни прохожие (у Мусоргского ремарка: грубый смех и говор) промахнулись. Зато Варлаам и Мисаил увидели и прельстились. Григорий нехотя пошел за ними. Хозяйка, увидя старцев, раскаялась «в помыслах и житии греховном». А Григорий ей приглянулся. Она за ним увивается и охотно дорогу показывает (в этот момент корчма — карусель — так поворачивается, что в фокусе хозяйка, самозванец и дорога. Пьяные монахи в тени).

Хозяйка же помогает Григорию выскочить в финале сцены.

Варлаам — «[в оригинале пропуск слова. — В. А.] поп», пу-стосвят, воплощенная стихия пьянства, обжорства, лени и распутства. Все свойства его природы настолько грандиозны, что зрителю уже не смешно, а страшно. Варлаам не верит «ни в сон, ни в чох», ярко борется за жизнь и ждет не дождется кровавого разгула смуты... «Как во городе было во Казани» — этот вакхический азиатский гимн крови, и взрыв рисует нам черные стороны ожидаемой смуты.

Самозванец впервые заглянул в эту черную бездну, которая потом поглотила и Бориса и его самого — и ужаснулся. Оттого он — «не подтягивал и не потягивал».

Варлаам страшен и увлекателен. С пьяным умилением ходит за ним и следит в необыкновенном экстазе восхищения — Мисаил,

⁴⁰ Дикое поле — историческая область неразграниченных и слабозаселенных причерноморских и приазовских степей между Днестром на западе и Доном и Хопром на востоке.

⁴¹ Юр — бойкое место, торг, базарная площадь.

этот русский Санхо-Панчо [Санчо Панса? — В. А.] московского Фальстафа.

Пьяный разгул начался. Корчма-карусель закружилась в вихре Варлаамовской песни.

Пристава заметили корчму. Направляются к ней. На словах «как Заставы» Григорий увидел приближающихся представителей власти.

Пристава постарше вошли в корчму. Остальные — помоложе — остались снаружи, подглядывать да учиться, как старшие грабят.

Пристава не добродушные ребята. Разбойничьей повадкой требуют выкупа или неумолимо бросают петлю на шею.

Григорий, роль которого особенно сложна в этой картине, ведет превосходную актерскую игру. Беглый монах, — он уже и выправку приобрел мирянина. Весело и ласково приударил за хозяйкой. Расспросил о дороге. Песня Варлаама смутила его и захватила своей широтой. Вдруг пристав... Веревка почти на шее... Блестящая авантюрная идея озаряет его. Он любит опасность и сам бросается к ней. «Я грамотен». Выступает уже в новой маске и смело ведет роль. Когда обман раскрыт — смелым ударом ножа и отчаянным прыжком решает судьбу столкновения. Прыгая с карусели корчмы, попадает на спины подглядывающих приставов. Резкими пинками разбрасывает их наземь и скрывается.

Корчма-карусель — нелепо вертится с нелепо завязнувшими в дверях и окнах фигурами Варлаама, Мисаила и приставов.

[8]

Переходим к «индивидуальным» сценам.

На фоне закипающей смуты, непрерывного бегства в Литву (потому мы и показали столбовую дорогу), Мусоргский дает нам Бориса не в царском величии, а в семье, раскрывая сердце и думы царевы.

Борис — «половинный» царь. Не прирожденный, а «избранный» (и мы видели как). Не средневековый московский царь, а жаждущий европейского просвещения. С боярами и холопами — грозен, а в семье и милостив и чадолобив и нежен. Прав... («не я, воля народа»), убив Дмитрия, а мучается. История рассклала его топором надвое, и мечется он с кровоточащей раной, — не пристава ни туда, ни сюда. В обстановке и быте царской семьи — Мусоргский очень ярко показал эту отчужденность и половинчатость Бориса, а за ним Федора и Ксении.

Ксения — не чисто русская девушка, а с большой примесью татарской крови. Она награждена глубокой страстью, большим нрав-

ственным величием, чистой и нерусской волей. Ей не только чужды, но и отвратительны советы мамки.

Она умна, чутка и умеет умерять свое горе, встретив отца и зная его муки. Она уже тронута западной культурой, и ей душно в московском тереме.

Федор весь в сетях западной учебы и культуры. Куранты, глобус, чертежи — его поэзия. Он горячо любит сестру. С первых же аккордов 2-го акта он пытается отвлечь Ксению от тоски и плача. Чем [пытается отвлечь]. Вперемежку западными новинками и московскими сказками.

Но Федор и Ксения во враждебном лагере. Только с отцом они чувствуют себя спокойно. Кругом — враги. И первая из них мамка. В театре принято изображать мамку вроде пушкинской Арины Родионовны. А между тем русская история и литература показывают всякий раз сводню, развратницу, корыстолюбивую убийцу и т. д. Достаточно вспомнить историческую Волохову⁴² или обеих мамок в трилогии А. Толстого⁴³. Да и откуда же мамке быть другой. Она воспитывалась в дворцовых любоблюднях, видя коварство, лесть, угодливость, чванство и др[угие] пороки, гнездящиеся в царских палатах.

Мамка Мусоргского — выросла при царе Иване — Борис ей ненавистен как царь неприрожденный, неуютный боярам, да еще проводник новых западных идей. Куранты, глобусы, чертежи хуже чертей для нее.

Ее грубому мозгу непонятна тоска Ксении и восхищение Федора.

В такой враждебной обстановке в полном одиночестве живет царская семья. На грани двух миров, средневековья и новых столетий, культуры византийской и европейской. Несчастья, упавшие на долю Бориса и его семьи, своеобразно преломили западную науку через московские восприятия: Борис приспособил «механику немецкую» — к гаданьям о своей судьбе.

А трагедия раненой совести — отрезает второй акт от московского быта и придает ему значение всечеловеческое.

Как показать всю сложность этого действия, не теряя отчетливости.

⁴² Волохова, Василиса (упомян. в 1591 г.) — мамка (няня) царевича Дмитрия Углицкого, сына Ивана Грозного.

⁴³ Историческая драматическая трилогия А. К. Толстого: «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870).

Строим конструкцию, по общей форме напоминающую сферу, купол и часть огромного глобуса. В самой сфере — вырезана дворцовая комната — яркий продукт московско-византийской культуры. Центральное место занимает глобус (хрустальный, изнутри разноцветно освещенный) и куранты. Здесь действуют мамка, Ксения и Федор. Вверху, над обобщающей сферой, — медленно движется по спирали, тянущейся от угла сцены по своду ввысь, — астрологическая башенка. В ней Борис и звездочеты. Кудесники по движению башенки открывают ему созвездия — в разнообразном сочетании, предоставленные зрителю сквозь призму астрологических мифов.

При таком построении — показываем:

- 1) синтез культур московской и западной,
- 2) переводим (но не отрываем окончательно) московскую трагедию во всечеловеческую,
- 3) подчеркиваем тоску и одиночество Годунова и
- 4) внимание всего акта удерживаем на Борисе.

Оттолкнув астрологические приборы, Борис спускается вниз по лестнице и входит в комнату.

Сцена Бориса и Федора. Сын объясняет отцу: «Чертежи земли московской». Борис в ответ: «Учись, Феодор. Когда-нибудь и скоро, может быть, тебе все это царство достанется. Учись, дитя». И сейчас же начинает рассказывать сыну — кому же больше — кругом враги. О муках своих.

Обычно во время монолога «Достиг я высшей власти» Феодор уходит в страхе. В театре все пугаются Бориса. Испуг мамки понятен, но страх детей... они так любят отца, — а он к ним столь нежен.

Однако, по Мусоргскому, Борис произносит этот монолог при сыне после фразы «О, Господи Боже мой» — раздаются крики мамок за сценой, и Борис приказывает сыну: «Узнай, что там случилось». Это место и дальнейшая сцена рассказа о попке и ответ Бориса: «Мой сын, мое дитя родное, с каким искусством, как бойко ты вел свой рассказ правдивый» и т. д. (сцена сделана для контраста с предыдущей) ясно показывают, что Мусоргский отнюдь не рассчитывал на *одиночество* Бориса. Одиночество он припас для финала акта («Уф, тяжело... Дай дух переведу» и т. д.), где Борис втайне, только самому себе признается в убийстве Дмитрия.

Если Федор, устрешенный одним видом отца, — ушел, то как же посмел такой робкий царевич три раза послушаться приказания, брошенного царем в минуту гнева и тревоги, да еще при Шуйском.

Ясно, что расчет Мусоргского (а он хорошо знал и чувствовал сцену) падал на произнесенные [слова] «Достиг я высшей власти» при сыне, — *и сыну*. Отсюда два вывода. Первый: Федор не тот «пужливый» каким мы его видим в театре. Федор — Борисовой крепкой воли и горячей крови. Большого ума, просветленного знанием. Иначе Борис не позволял бы ему присутствовать на государственных докладах и беседах. А перед смертью не давал бы столько точных и разнородных наставлений. Нигде в предсмертной сцене — Борис не сомневается в крепости и зрелости сына. Из исторических источников мы знаем, что мужчины Федорова возраста неплохо владели оружием и [обладал] волей (Примеры: Иван Грозный, Петр Великий). Следовательно, от существующего образа надо отказаться и перейти на другой.

Второй вывод: если Борис произносит при сыне *и сыну*, то внешняя и внутренняя планировка этой сцены резко изменяется.

Царь открывает сыну с полной доверчивостью свое сердце. Не годует, сетует, томится, ищет сочувствия у юного Федора. Он не признает вины за собой.

И в лютом горе, ниспосланном Богу
За тяжкий *наш* (а не мой) грех в испытании,
Ценой всех зол меня нарекают.
Клянут на площадях имя Бориса.

В чем *наш* грех, т. е. грех всей Руси. В убийстве Дмитрия. Убийство было, но не убил Борис Годунов. И только от большой совести его тяготит «дитя окровавленное». Борис говорит обо всем сыну, ища поддержку и внутреннего оправдания в его невинных глазах, но не открывает всей тайны. Федор колеблется. Он любит отца и верит ему, но сомнения прокрадываются в его душу. Борис поймал это сомнение. Вот почему он отсылает Федора при словах Шуйского «Дмитрия воскреснувшее имя». Вспыхнувшая тревога подтверждает Федору правильность его подозрений. В четвертом акте Борис, уже раскрытый сыном, больше не хитрит. «Не спрашивай, мой сын, каким путем я царство приобрел. Тебе не нужно знать». Т. е. ты уже знаешь сам (иначе было бы странно, что все Московское государство говорит о преступлении Бориса, под этим знаменем возникает мятеж, а умирающий царь умалчивает наследнику о таком важном факте).

Такой анализ показывает, что Борис, занесший ногу над бездной, не чувствует приближающейся беды. Он еще ищет сочувствия и оправдания. В конце акта и в 4-м действии он совершенно одинок: даже

сына станет избегать. Перелом решает сцена с Василием Шуйским. Укоренившийся на русской сцене образ Вас[илия] Шуйского — тип не русский, а шекспировский. Это — Полоний, но не Шуйский. У Пушкина действительно лицо Шуйского заимствовано, вернее, навеяно Шекспиром. Но Мусоргский лучше чувствовал Московскую Русь и перерисовал князя Василия. Чрезвычайно интересна характеристика Шуйского в устах Бориса:

(Шуйский входит.)

Борис — продолжает сыну —

Бойся Шуйского наветов коварных,
Советник мудрый, но лукав и зол.

Шуйский:

Великий Государь, челом бью.

Борис:

А, преславный вития.
Достойный коновод толпы безмозглой,
Преступная глава бояр крамольных,
Царского престола супостат.
Наглый лжец, трижды клятву преступивший,
Хитрый лицемер, льстец лукавый,
Просвирня под шапкою боярской,
Обманщик, плут...

И затем выпущенное из первоначального либретто место:

Шуйский:

При царе Иване (упокой, Господи, его душу)
Шуйские князья не тем почетом отличались.

Борис:

Что? Да царь Иван Вас[ильич] Грозный
Охотно бы завел с тобой иную речь.
Не раз бояр крамольников он тешил.
Потешил бы тебя посохом железным.
Почетной плахою уважил...
А мы не грозны:

Нам любо миловать надменного холопа.

Шуйский (со скрытою злобою):

Царь...

Борис:

Что... Что скажешь, Шуйский князь?

Шуйский (смирненно):

Царь. Есть вести, и вести важные и т. д.

Эта характеристика меняет шекспирово-пушкинский образ Шуйского–Полония. По Мусоргскому, Шуйский коварный, уличенный крамольник, но умен, лукав и зол. Можно добавить, «дерзко». Обратите внимание на ремарки Мусоргского (их нет у Пушкина «со скрытой злобой», «дерзко»). А «дерзко» Шуйский отважился сказать такую реплику:

Да, государь.

В Литве явился самозванец.

Король, паны и папа за него.

Одна эта маленькая сцена уже заставляет зачеркнуть обычно елейный тип Шуйского–Полония, Шуйский — борец из рода волевого, дерзкого, хищного. Лавируя среди убийств, крови, московской лжи и хамства, князь Вас[илий] Шуйский надевает много личин (в том числе и елейную). Основная цель его — захватить престол. По своей «породе Рюриковой» он не может скрывать этой цели: никто не поверит. Он идет к ней — окольными путями, хищнически бросаясь на жертву, когда только возможно.

С Годуновым он мало хитрит: слишком умен царь. Шуйский дерзко вонзает в него когти: он знает половинчатость Бориса, знает его тайны и бесцеремонно, хищнически терзает ее. Мусоргский подчеркивает эту наглую смелость Шуйского. Обратите внимание на знаки, рассеянные в клавире фразы:

Но от тебя таить не смею,

Что если дерзости исполненный бродяга

С Литвы границу нашу перейдет,

К нему толпу быть может привлечет, —

идут на пианиссимо.

Следующая фраза — «Дмитрия воскреснувшее имя» — сразу форте, т. е. фраза вьется, как победное знамя, вонзается, как сверкающий меч. Рассказ об угличских убийствах весь протекает пианиссимо, и только одну фразу Мусоргский выделяет крещендо и высокой тесситурой. Это фраза «Глубокая страшная зияла рана».

Дерзость Шуйского проявляется и в наглой лжи. Например, место, выпущенное Римским-Корсаковым (его нет и у Пушкина):

И ты не веришь мне.

Уже усомнился в преданном рабе твоём,

И казнь лютою стращаешь.

Почему Шуйский так вызывающе ведет атаку. Потому что Борис зашатался, потерял опору еще задолго до вести о самозванце. Он унижается до заклинания Шуйского, пытается оправдаться перед

ним, закрепить в его глазах право на престол. В этой сцене надломленный Борис — жалок, — а Шуйский высокомерен, т. е. центр тяжести перемещается по сравнению с общепринятым толкованием.

Указанные поправки позволяют ослабить царскую трагедию, низвести ее с высоты, с «божественного величия», и тем ярче заблещет народная трагедия.

[9]

Польские сцены написаны Пушкиным с большой силой и благородством стиха. Знаменитая сцена у фонтана — одна из лучших в трагедии. Но Мусоргский почти заново написал текст этого акта, изменив характеры самозванца и Марины. Мусоргский наградил самозванца русскими народными стихами и усилил любовную страсть настолько, что Григорий сам впутался в сети иезуита. Тоска, которая звучит в мелодиях Григория с первых тактов, разливается могучей рекой в сцене у фонтана. Московский человек вырвался из душевной келии и купается в волнах красок и звуков другой, свободной культуры, опьяняясь то сценами любви, праздниками, танцами, пантомимами, то картинами предстоящих битв и славы.

Московский монах встретился с культурой Ренессанса.

В этом смысл польского акта: дать стихию Ренессанса. В постановке подчеркиваем праздничный дух Ренессанса. Уборная Марины в Сандомирском замке — громадное зеркало, обвитое орнаментами горящих свечей и люстр. Вправо и влево — системы боковых и внутренних зеркал и на них удары желтых и голубых прожекторов. (Вся конструкция занимает не более трех планов.) Марина и девушки «балерина и кордебалет», т. е. сцена передает не натуралистические приготовления к балу, а самый процесс «одевания» превращен в сюжет для танцев с пантомимой.

Для второй картины: «Сад. Фонтан. Лунная ночь». Центральное зеркало, обвитое орнаментами свечей и люстр, убирается. Системы боковых и внутренних зеркал раздвигаются в стороны и в глубину (на семь планов), по принципу анфилады и освещаются специально расположенными прожекторами. Среди них фонтан, выбивающий воду через особые формы на выход пантомимистов. Выносят факелы, декоративное убранство, бутафорию и на высоких копыях — тюлевые плащи с блестящими вытканными звездами. Эти плащи на копыях строятся так, что в ансамбле получается — ночное звездное небо. Располагаются гости и смотрят пантомиму «Венчание Марины и Дмитрия в Московском Кремле», прерываемую репликами и сценами хора.

Давая контраст между сценами Москвы и Ренессанса, Мусоргский не идет до конца. В главных персонажах таится борьба «возрождения и средневековья». Такая путаница стилей понятна у самозванца. У Марины борьба ярче и сложнее.

В опере «Борис Годунов» принято играть Марину Пушкина, а не Мусоргского. Однако при внимательном анализе видно, что эти Марины не схожи. Пушкинская Марина надменна и честолюбива. За честолюбием не видно искреннего порыва и страсти. Как только царевич признался ей в самозванстве, — она готова разорвать с ним. Только политика и расчет заставили «забыть самозванство».

По Мусоргскому, Марина любит Григория искренно и нежно. Она знает, что «он» проходимец московский, самозванец, «но сумеет преобразить его в “Мстителя Грозного, беспощадного, в Божий суд и Божью кару”». Черта, резко противоположная пушкинской.

Марина Мусоргского — умная, красивая женщина, разбуженная праздничным вихрем Ренессанса. Жажда славы, величия, большого дела и мысли — влечет ее, московский проходимец увлекает ее несбыточной судьбой и гордым замыслом. И она идет за ним последовательно и решительно, отдавая ему любовь и мысли.

Но эта свободная сильная женщина Ренессанса — еще наполовину в когтях средневековья. Появляется Рангони — и побеждает ее волю. Характерный момент: женщину Ренессанса не запугаешь муками ада. Но как только грозит хотя бы мнимая опасность *красоте*, она склоняется в суеверном страхе.

Рангони — яркое отображение римских первосвященников; целиком покоится на средневековой демонологии, а формы принял «ренессанса и гуманизма». Соединение демонической схоластики, стальной воли, иезуитской изворотливости и театрально-пышных форм католицизма XVII века — дают интересный портрет Рангони.

[10]

Четвертый акт — акт катастроф. Развязка царской драмы и последний взрыв народной трагедии. Для Мусоргского смерть Бориса — не самодовлеющая сцена, а лишь подход, подготовка к сцене под Кромами. «Кромь» — вот высший взлет трагедии. Остальные акты — по[д]катывание волн к этой бушующей высоте.

Такое взаимоотношение сцен заставляет показать в первой картине четвертого акта не только боярскую думу, но и судьбу Бориса, и народные массы.

На первом плане строим крыльцо Грановитой палаты. На нем появляется в нужные моменты народ (и Пимен).

Во втором ярусе — палата. Большой стол, напоминающий рублевские формы, крытый алым сукном. Из палаты ведет лестница вверх, в терема. Справа и слева, у кулис, — покатые, спиралевидные плоскости. Левая вниз — к народу, правая — в терема.

В начале действия волнуется толпа у красного крыльца (в том же делении, как и в Прологе). Наверху — в палате — заседают бояре.

Шуйский выводит Пимена, оставляет у крыльца и проходит по лестнице в палату, приветствуемый частью толпы. Стрельцы отгесняют народ из поля зрителя.

Бояре группируются в два лагеря. Один — старых князей «породы древней». Другой — из ставленников Бориса. Они-то и говорят: «Жаль Шуйского нет князя; хоть и *крамольник*, а без него, кажись, не ладно вышло мнению».

«...Чур. Чур...» Борис выходит спиной, почти скатывается с верхней лестницы.

Бояре великородные — внутренне злорадствуют. Бояре Борисовы — искренно соболезнуют.

«...Ой душно... Душно... Свету...» — Смятение в палате. Напор народа у крыльца. Борьба стрельцов с толпой.

«Оставьте нас... Уйдите все». Борисовы бояре поднимаются по правой спиралевидной площадке — в терема, великородные — по левой — к народу, а Шуйский выходит на крыльцо и организует толпу.

«Звон. Погребальный звон...».

С верхней лестницы спускаются иноки. Борисовы бояре и монахи в надгробном плаче. Пимен — с высоко поднятой «грозной» десницей.

Входит Шуйский и бояре великородные, почти не скрывая своего торжества. Им кричит Борис: «Повремените, я царь еще». Падает.

Шуйский подошел к окну, махнул платком. Толпа безмолвно заволновалась, подняла топоры и замерла, скованная ударами погребальных колоколов.

[11]

«Кромы» — финал и девятый вал — народная драма Мусоргского. Масса, расправляющая свои богатырские плечи в предыдущих актах, здесь бушует во всю ширь и мощь. Нет героев. Нет единиц... Действует стихийный монолит, вулкан, извергающий лаву, море, разбившее берега.

Конструкция сценической площадки должна предоставить масе самые разнообразные, самые неожиданные плоскости и повороты

в ширину, глубину и высоту. Притом же необходимо ярко выделить центр площадки там, где появляется самозванец.

Пользуемся тем же декоративным принципом новгородской фрески. Центр сценической сферы на высоте 7 арши[н] на задних планах занят закрытыми воротами города (Кремля). От них ступени вниз. Слева — с 10-аршинной высоты — бежит дорога к правому углу, круто поворачивая у рампы, на суфлерскую будку. На завороте — пень. Справа, с 6-аршинной выси, спускается более отлогий и спокойный по ритму путь, проходя дорогой на противоположный угол (левый от зрителя). На подъемах от земли к обеим дорогам расположены самые разнообразные плоскости различных наклонов, углов и ритмов, дающих строить массу как угодно.

Ночь. Крики. По левой дороге бежит толпа, бросив боярина на землю, пинком, кулаками и ногами заставляя катиться вниз. Внизу сажают на пень. Разводят костры, кружат хоровод, который, разгулявшись широкими кругами, разбегается на обе дороги (в пределах первых планов).

В средней части левой дороги (т. е. выше хоровода) — часть толпы по-скоморошьему пародирует боярские и царские встречи и иллюстрирует содержание хоровых песен.

После финальной славы хор бросается с поднятыми кольями, дубинами и топорами на Хрущова и тащит его вверх по правой дороге, накинув на шею веревку.

От центра, т. е. от городских ворот, вниз по ступеням юродивый с мальчишками бежит на первый план. На те же ступени юродивый и встречается [так. — В. А.].

Варлаам и Мисаил являются с высоты левой дороги. Толпа перебегает к ним и строит у наклона левой дороги изломанную пирамиду масс, по дисгармонии красок, вечно мятежствующим группировкам и острым формам резко отличающуюся от гармонии Мономаховой шапки в прологе (принципы красочных одежд те же).

Варлаам и Мисаил как пророки анархии, как лава, выплеснутая массой, заражают толпу дикой стихийной удалью и разгулом.

Хор «Гайда, разгулялась, расходилась удаль молодецкая». Ломаются группировки, гуляют вихри по спиральям и наклонам, — сбрасываются вниз отдельные хоровые массивы и, наконец, вся масса в буйном беге ринулась вперед — на Москву.

Выход иезуитов — с правой дороги (они же развязывают Хрущова).

На темпе⁴⁴ распахнулись ворота городские, и там, на золотом ярко-горящем фоне — на белом коне — Дмитрий, с развевающимся крылом красного плаща (тема древнеиконописного Георгия Победоносца).

От Дмитрия идут вниз по ступеням мимо юродивого воины с «революционными» хоругвями и стягами.

Массы вооружаются чем попало. Строят свои «дикие» отряды и бегут вверх по дорогам и на зрителя, поворачивая по левой дороге в левую же кулису первого плана.

Взрывы. Набат. Зарево. Юродивый — один на фоне зарева и набата — медленно пробирается от городских ворот к рампе — на хрущовский пень.

Занавес.

Литература

1. *Антипов В.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам // Наследие М. П. Мусоргского: Сборник материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 63–144.
2. *Ван Дун Фэн.* «Борис Годунов» Мусоргского в Мариинском театре (к проблеме сценического воплощения оперной классики). Дис. <...> канд. иск.: 17.00.09. СПб., 2004.
3. *Гринич А.* Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1967.
4. *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер: История одного спора // Уильям Шекспир — материалы о жизни и творчестве. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-volter2.html> (дата обращения: 03.08.2022).
5. *Кибардин А. А.* Театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов: методы изучения массовых зрелищ // Художественная культура. 2020. № 2. С. 32–58.
6. *Ламм О. П.* Друзья Павла Александровича Ламма и участники вечеров в его доме (20-е годы XX века) // Из прошлого советской

⁴⁴ В клавире оперы «Борис Годунов», изданном В. Бесселем в 1874 г., в этом месте присутствует темповое обозначение *Alla marcia*.

- музыкальной культуры / Сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М.: Советский композитор, 1975. С. 72–103.
7. *Мейерхольд В. Э.* Лекции: 1918–1919. М.: О.Г.И., 2000.
 8. *Мусоргский М. П.* Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом. Полное переложение (с включением сцен, не предполагаемых к постановке на сцене) для фортепьяно с пением. СПб.; М. [1874].
 9. [*Олеарий А.*] Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1637 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием / Пер. П. П. Барсова. М.: ОИДР, 1870.
 10. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Введ., пер., примеч. и указ. А. М. Ловягина. СПб.: А. С. Суворин, 1906.
 11. Переписка Б. В. Асафьева с П. А. Ламмом / Публ. О. П. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры / Сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М.: Советский композитор, 1975. С. 104–141.
 12. *Платонов С. Ф.* Борис Годунов. Пг.: Огни, 1921.
 13. *Платонов С. Ф.* Смутное время: очерк истории внутреннего кризиса и общественной борьбы в Московском государстве XVI и XVII веков. Пг.: Время, 1923.
 14. *Скарская Н. Ф., Гайдебуров П. П.* На сцене и в жизни. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1959.

Владимир Мельников
(Санкт-Петербург, Изборск)

«Большой был талант и чудесная душа»

**(Память о М. П. Мусоргском и его матери в семейном
окружении Рерихов и Митусовых.
К 180-летию со дня рождения)**

*Имя Мусоргского почитаемо...
Дневник записей бесед Рерихов с Учителем Востока.
Запись 4 февраля 1940 г.¹*

Автору этой статьи посчастливилось работать и жить бок о бок с человеком из родственного окружения великого русского композитора Модеста Петровича Мусоргского (1829–1881). Речь идёт о Людмиле Степановне Митусовой (1910–2004), фактической основательнице Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов (далее — *СПбГМИСР*). Именно от неё мы впервые узнали о родственных связях Рерихов, Митусовых и Мусоргских, именно от неё впервые нам пришла весть о глубоком интересе Рерихов и Митусовых к Модесту Петровичу, о контактах последнего с ними через многочисленный род Голенищевых-Кутузовых. Многолетняя переписка с Николаем Степановичем Новиковым (1933–2013) и единственная личная встреча с ним в Великих Луках в 2013 г. также укрепили автора в необходимости написать о памяти, передававшейся в семьях Рерихов и Митусовых из поколения в поколение весь XX в., — памяти о своём великом соотечественнике — композиторе Мусоргском (см. ил. 1).

Много лет Н. С. Новиков в своих трудах задавался вопросом: где же соединились Рерихи с Мусоргскими? «Я спрашивал об этом у Татьяны Георгиевны Мусоргской (внучатой племянницы композитора), но она ничего не сообщила. Обратился в Москве к правнучке полководца Голенищева-Кутузова — Наталье Михайловне Хитрово-Кутузовой и снова не получил ответа. Позже я узнал, что в Ле-

¹ Автограф Е. И. Рерих. Библиотека Амхёрстского колледжа, Амхёрст, штат Массачусетс, США. Тетрадь № В45 (5 октября 1939 — 14 марта 1944). С. 102. Здесь и далее при цитировании архивных материалов сокращения раскрываются целиком в случаях, не имеющих двойного толкования; пунктуация и орфография приведены в соответствие с современными нормами написания.



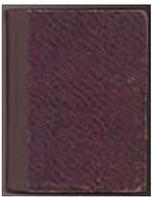
Ил. 1. Гравированный портрет М. П. Мусоргского с автографом. Фотокопия первой половины XX в. из архива Рерихов в Музее Рерихов, филиале Государственного музея Востока (Москва) (далее — *МР ГМВ*)

нинграде живут родственницы Рерихов — сестры Митусовы. Написал по указанному адресу и сразу же получил ответ...» [52: 33]. Так случилось и с нами — помощниками Л. С. Митусовой.

Её отец — Степан Степанович Митусов (1878–1942) (см. ил. 19), друг детства и юности, кузен Елены Ивановны Рерих (в девичестве Шапошниковой; 1879–1955) (см. ил. 12), друг и сотрудник Николая Константиновича Рериха (1874–1947) (см. ил. 11), секретарь, помощник инспектора Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств (далее — *ИОПХ*) (1908–1916), близкий друг семей Римских-Корсаковых и Стравинских, пианист, хормейстер, концертмейстер, один из основателей (совместно с М. А. Бихтером) Ленинградской школы камерного пения. В 1920–1930-х гг. Митусов являлся членом-корреспондентом «Общества друзей Музея Рериха» (Нью-Йорк). В музыкальных изданиях США появились как минимум две его статьи, изданные с помощью Рерихов и их сотрудников. В настоящее время найдена только одна из них — «Непостижимое искусство Танеева высоко парит над земными чувствами»; вторая, судя по сохранившимся черновикам, была посвящена Мусоргскому. Творческое наследие С. С. Митусова представлено в исследованиях Е. М. Аксененко (2015) [1], Л. В. Белякаевой-Казанской (1990,

1991, 1998) [10; 24; 25], Ю. Ю. Будниковой (2001–2012) [11–20; 48], В. Л. Мельникова (1994, 1997, 2001–2020) [15; 17–20; 29–47], В. В. Петрова (2005) [56] и др.²

С. С. Митусову принадлежали не менее семи изданий творческого наследия М. П. Мусоргского, активно используемых в повседневной педагогической практике и на концертах. Приведем их в хронологической последовательности издания.

№ п/п	Тип издания	Название и описание	Изображение
1	Ноты	<i>Мусоргский М.</i> Борис Годунов. Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом. СПб.: Издательство «Василий Бессель и К ^о », 1896. 258 с. Ледерин, бумага, картон, типографская печать. 29,8 × 24,5 × 2,4. СПбГМИСР. КП-5215.	
2	Ноты	<i>Мусоргский М.</i> Хованщина. Народная музыкальная драма в 5-ти действиях для пения с фортепиано. М.: Государственное издательство «Музыкальный сектор», 1925. 208 с. Ледерин, бумага, картон, типографская печать. 31,4 × 23,9 × 2,1. СПбГМИСР. КП-5214.	
3	Ноты	<i>Мусоргский М.</i> Песня Хиври: Средний голос с фортепиано. 2-е изд. М., 1931. 8 с. («Вокальная серия»; «Дешевая библиотека», № 43). Бумага, типографская печать. 17,8 × 12,9 × 0,2. СПбГМИСР. КП-7542.	
4	Ноты	<i>Мусоргский М.</i> Колыбельная Ерёмушки. М., 1931. 8 с. («Вокальная серия»; «Дешевая библиотека», № 152). Бумага, типографская печать. 18,2 × 13,1 × 0,2. СПбГМИСР. КП-7545.	

² См. полный перечень литературы о С. С. Митусове в публ.: [42: 595–599].

5	Ноты	<p><i>Мусоргский М.</i> По грибы. М., 1931. 6 с. («Вокальная серия»; «Дешёвая библиотека», № 190).</p> <p>Два разных экземпляра.</p> <p>1. Бумага, типографская печать. 18,2 × 13,5 × 0,2. СПбГМИСР. КП-7543.</p> <p>2. Бумага, типографская печать. 18,4 × 13,4 × 0,2. СПбГМИСР. КП-7544.</p>	 <p>Экз. 1</p> <p>Экз. 2</p>
6	Ноты	<p><i>Мусоргский М.</i> Расходилась, разгулялась. Хор из оперы «Борис Годунов». Для смешанного хора. М., 1934. 11 с. («Дешёвая библиотека», № 429).</p> <p>Бумага, типографская печать. 17,8 × 13,7 × 0,2. СПбГМИСР. КП-7546.</p>	
7	Книга	<p>Хованщина. Музыка М. П. Мусоргского. Л.: Издание Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Л., 1938. 22 с., ил.</p> <p>Бумага, типографская печать. 17,6 × 12,5 × 0,3. СПбГМИСР. КП-6546.</p>	

Кроме этого, в различных конволютах С. С. Митусовым были переплетены ноты произведений М. П. Мусоргского в серии «Романсы и Песни», отпечатанные суммарно на 50 страницах (СПбГМИСР. КП-5221 и КП-5429).

У Рерихов тоже всегда были под рукой произведения Мусоргского. Как указывала их близкая сотрудница Зинаида Григорьевна Фосдик (в девичестве Шафран, в первом браке Лихтман; 1889 или 1894–1983), в индийском имении Рерихов в Наггаре был граммофон, на котором они слушали пластинки с фрагментами из опер «Борис Годунов» (ария Бориса «Достиг я высшей власти...» в исполнении



Ил. 2. Неизвестный художник. Портрет Юлии Ивановны Мусоргской, в девичестве Чириковой. Вторая треть XIX в. СПбГМИСР. КП-763.
Слева — до реставрации. Справа — после

Ф. И. Шаляпина), «Хованщина» (вступление «Рассвет на Москва-реке» и «Стрелецкая слобода» из 3-го действия) и из симфонической картины «Ночь на Лысой горе» [76: 388]. Об этом же упомянул в своих воспоминаниях и личный секретарь Н. К. Рериха Владимир Анатольевич Шибаев (1898–1975): «...Незабываемыми номерами нашего репертуара были “Борис Годунов” и “Ночь на Лысой горе” Мусоргского, близкого родственника Елены Ивановны» [82: 340]. 13 сентября 1948 г., уже после ухода из жизни Н. К. Рериха, Е. И. Рерих писала своим сотрудникам: «Очень одобряю музыку на Ваших собраниях. Индивидуальное исполнение всегда прекрасно, но и граммофон не плох. Мы с удовольствием слушали <...> Мусоргского...» [58: 86].

Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов хранит семейную реликвию Чириковых, Митусовых, Рерихов, Мусоргских и Голенищевых-Кутузовых — портрет Юлии Ивановны Мусоргской (в девичестве Чириковой; 1807–1865), принадлежащий кисти неизвестного художника второй трети XIX в. Портрет выполнен маслом на картоне (см. ил. 2). Его размеры после недавней реставрации изменились: 21,3 × 18,1 см. Ранее он был в овальной резной раме с размерами 33,0 × 29,0 см; в свету 21,0 × 17,2³.

³ См. в изд.: [19: 24] (кат. 74).



Ил. 3, 4. Портрет Ю. И. Мусоргской (обведён) в интерьере квартиры Митусовых на улице Моисеенко. Ленинград. 1960–1970-е гг. СПбГМИСР. КП-3582 (вверху). КП-4920



Ил. 5. Девика Рани Рерих, Святослав Николаевич Рерих и Людмила Степановна Митусова на съемках документального фильма «Николай Рерих» в квартире Митусовых на ул. Моисеенко. Портрет Ю. И. Мусоргской висит на стене (обведен). Ленинград. Январь 1975. Фото Р. А. Григорьевой. Воспроизведено: [71: 12]



Ил. 6. Л. С. Митусова в квартире на ул. Некрасова. Портрет Ю. И. Мусоргской висит на стене над роялем (обведён). Санкт-Петербург. Сентябрь 2003. СПбГМИСР. КП-4361

По сообщению Л. В. Белякаевой-Казанской, портрет ранее находился в собрании Е. И. Рерих [24: 85]. До 1942 г. принадлежал С. С. Митусову. Поступил в Музей-институт семьи Рерихов от Л. С. Митусовой в 2001 г., при создании этого учреждения культуры. Л. С. Митусова писала об этом в своей книге (2004) [50: 30]:

Об одном старинном портрете в резной овальной раме, сохранившемся у меня, в нашей семье упоминалось следующее. Папа говорил, что это портрет бабушки, через которую мы близкая родня композитору Модесту Петровичу Мусоргскому. На небольшом портрете в темных тонах запечатлена дама средних лет в чепце. Сам портрет не овальный, а прямоугольный, поэтому рама закрывает ту часть портрета, где изящно выписаны кружева. На обороте — мастерский карандашный набросок мужской головы в профиль. В 1980-е годы этим портретом и нами, как роднёй М. П. Мусоргского по линии Голенищевых-Кутузовых, Чириковых и Шаховских, очень заинтересовались его биографы. <...> Николай Степанович (Новиков. — В. М.) предположил, что на портрете изображена мать композитора Юлия Ивановна Мусоргская, в девичестве Чирикова. Её сестра была замужем за одним из Голенищевых-Кутузовых... (см. ил. 3, 4, 5, 6).

При личной встрече с Н. С. Новиковым самый младший из Рерихов, художник Святослав Николаевич Рерих (1904–1993), заинтересовался новыми сведениями о родословной М. П. Мусоргского. Он подтвердил мнение сестер Митусовых: *«Родство Мусоргских связано с Шаховскими»*, однако о том, кто конкретно изображен на портрете, хранящемся у Митусовых, не сообщил [52: 36]. Все аргументы Николаю Степановичу пришлось обобщать самостоятельно, что в целом характеризует настоящего учёного. Совершенно справедливо о нем пишется в первом выпуске сборника «М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство» (СПб., 2015): *«Открытия, сделанные Николаем Степановичем в Великолукском архиве, документы, найденные в местах, где прошло детство композитора, сведения, полученные от потомков тех, кто его знал, и от людей, состоявших с ним в родстве, можно назвать сенсационными. Исследователю-энтузиасту удалось сказать новое слово о Мусоргском»* [26: 183].

В научной библиотеке СПбГМИСР хранятся экземпляры книги Н. С. Новикова «У истоков великой музыки» (1989) [55] с дарственными надписями. Один экземпляр предназначался для передачи С. Н. Рериху. Авторская надпись на титульном листе: *«Дорогому*

Святославу Николаевичу Рериху, Художнику Мира и Гражданину из рода Мусоргских и других славных россиян, с поклоном. Николай Новиков. 26 октября 1989 года.

На книге Н. С. Новикова «“Звук родной струны...”» (1989) [53] тоже есть надпись: «*Дорогим родственницам Мусоргского Людмиле Степановне и Татьяне Степановне Митусовым с благодарностью за помощь в работе над книгой. Николай Новиков. Великие Луки.*»

Возвращаясь к портрету, отметим, что в СПбГМИСР принята атрибуция, впервые предложенная Новиковым в 1987 г. [54], также подтверждаемая нашими выкладками на основе недавнего обнаружения на оборотной стороне картона наброска мужского профиля, выполненного черными чернилами (ил. 7).



Ил. 7. Неизвестный художник. Набросок профиля Н. И. Чирикова (?) на обороте портрета Ю. И. Мусоргской. Вторая треть XIX в. Картон, чернила, карандаш. СПбГМИСР. КП-763 Слева — до реставрации. Справа — после

В процессе исследования иконографии ближайших родственников Ю. И. Мусоргской Ю. Ю. Будникова и автор данной работы в статье к каталогу выставки «Николай Рерих и другие» (2005) предположили, что этот профиль принадлежит Николаю Ивановичу Чирикову, брату Ю. И. Мусоргской, изображённой на лицевой стороне [19: 3]. Именно через него, женатого на одной из женщин рода Голенищевых-Кутузовых, Мусоргские, Митусовы и Рерихи находятся в родстве.

Известен портрет Чирикова, выполненный в 1834 г. акварелистом Моргуновым⁴ (см. ил. 8). В 1917 г. «журнал музыкального искусства» — «Музыкальный современник» — опубликовал его в специальном номере, посвященном Мусоргскому⁵. При сравнении с ним наброска профиля молодого человека на обороте портрета из СПбГМИСР напрашивается вывод о сходстве в формах лба, носа, бровей, глаз, губ, подбородка и даже причёски, которая, несмотря на только намеченные черты, узнаваема и близка.

В результате реставрации 2007–2008 гг., выполненной лауреатом Международной премии имени Николая Рериха реставратором высшей категории Ларисой Витольдовной Фижбин, портрет Ю. И. Мусоргской был вынут из овальной рамы, которая закрывала значительную часть изображения, и приобрел первоначальную форму, близкую к прямоугольной. Однако, на наш взгляд, его комплектность в овальной раме весьма давняя — именно таким этот портрет запечатлён в январе 1975 г. в интерьере квартиры Митусовых во время съёмок документального фильма о Н. К. Рерихе, в которых участвовал С. Н. Рерих с супругой Девикой Рани⁶. Не исключено, что и в XIX в. он хранился в этой же ажурной раме и таким его знали старшие Рерихи и Митусовы.

Конечно, реставрация портрета Ю. И. Мусоргской — этой семейной реликвии пяти славных родов Мусоргских, Чириковых, Голенищевых-Кутузовых, Рерихов и Митусовых — давно назрела, и она сделана вовремя. К сожалению, при этом несколько снивелированы ценные черты бытования; после реставрации портрет стал длиннее по высоте на целый сантиметр.

С 1653 г. село Наумово на Псковщине было родовым гнездом Чириковых. Здесь родилась и выросла изображенная на портрете мать великого композитора. Её семейная усадьба и дом дошли до нас почти в первоизданном виде. Теперь в них открыт единственный в мире Мемориальный музей-усадьба М. П. Мусоргского.

Юлия Ивановна родилась пятой по счёту. В семь лет она потеряла маму. Всего в семье было восемь детей. Её отец, торопецкий помещик Иван Иванович Чириков, владевший имением Наумово

⁴ Другие известные акварели Моргунова — портреты дедушки и бабушки Н. И. Тургенева 1810–1815 гг. из собрания Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля в Москве.

⁵ См.: [51]. Вкладка между с. 220 и 221.

⁶ В этой же раме его опубликовала Л. В. Белякаева-Казанская в 1990 г. [24: 85].

с 1792 г., не жалел никаких средств на образование сыновей и дочерей. С малых лет они владели иностранными языками, изучали общеобразовательные предметы, играли на различных музыкальных инструментах.

После смерти матери Юлию определили в Благородный пансион, где она получила прекрасное образование. В 20-летнем возрасте её выдали замуж за Петра Алексеевича Мусоргского (1798–1853), владельца соседней усадьбы Карево, с которым она была знакома с детства. Родила ему четырёх сыновей, из которых выросли только двое.

Напомню словесный портрет матери М. П. Мусоргского, принадлежащий перу известного музыковеда Георгия Никитича Хубова (1902–1981) [77: 13–14]:

Биографы композитора обычно изображают его мать, Юлию Ивановну, заурядной провинциальной барыней. Это не совсем верно. Она получила приличное воспитание, хорошо играла на фортепиано, свободно владела французским, выказывала живой интерес к литературе и искусству. В её мечтательной и пылкой, несколько экзальтированной натуре были задатки изящного. Главное же — она обладала редкой доброты сердцем и трогательно нежным, ласковым характером.

Она вышла замуж не по любви, а по необходимости, и «сердечный пыл» воспоминаний об увлечении ранней юности сохранился в её кудреватых альбомных стихках, к коим она питала слабость. Но это осталось лишь невинной утехой восторженной души посреди забот усадебной жизни. Юлия Ивановна была искренне привязана и всецело предана семье и сумела передать детям всё, что знала сама.

Модест любил свою мать благоговейно...

Вот о таких простых и одновременно священных событиях, бывавших в каждой русской семье того времени, может «рассказать» небольшой, неброский портрет, сохранённый Митусовыми. На нём Юлия Ивановна уже не молода; она не стремится привлечь к себе внимание. Надетый на голову чепец, кружевной воротник дорожного платья и небрежно перекинутый через правую руку вышитый мелкими цветками плотный платок передают зрителю уравновешенность и гармонию. Перед нами — успешная хозяйка уютной усадьбы, которая, однако, не кичится своим положением. Взгляд Ю. И. Мусоргской обращен скорее внутрь себя, чем к зрителю.

Вспоминается несколько историй, связанных с этим портретом. Их свидетелем мне довелось быть уже самому, в бытность работы личным секретарем Л. С. Митусовой. Однажды ночью на него свер-

ху со стены по касательной упали старинные часы, но он устоял. От этой шумной «катастрофы» на его лицевой поверхности долгое время оставалась царапина, которая, к счастью, совершенно не повредила живопись, задев только лаковый слой, и была «залечена» во время реставрации. То падение заставило нас с Л. С. Митусовой задуматься о конкретных делах и обстоятельствах и было воспринято как благой знак и указание к действию.

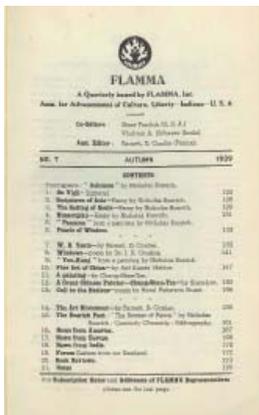
Одно время этим портретом очень интересовался известный музыкант, лауреат Международной премии имени Николая Рериха Мстислав Леопольдович Ростропович (1927–2007), передавший через своих представителей о готовности его приобрести для создаваемого в Петербурге Мемориального музея Мусоргского, но Митусова не дрогнула. Все реликвии, что она хранила, предназначались исключительно для Рериховского музея в Санкт-Петербурге. Увы, в нашем городе музей Мусоргского так и не был создан.



Ил. 8. Сравнение двух мужских портретов второй трети XIX в. Фрагмент портрета Н. И. Чирикова — акварель Моргунова 1834 г. (слева). Набросок мужского профиля на обороте портрета Ю. И. Мусоргской (справа)

* * *

Николай Рерих много раз упоминает Мусоргского в своих статьях, листах дневника и переписке. Имя этого русского гения ему было дорого как на родине, так и на чужбине. В недавнее время стало известно о публикации Рериха в американском журнале «Фламма» — очерке «Мусоргский» на английском языке (1939) [90] (см. ил. 9). Этот же текст был включён и в вышедший в 1946 г. в Индии сборник



Ил. 9. Первая публикация очерка Н. К. Рериха «Мусоргский» на английском языке в США (1939) [90]

Рериха «Nimavat» («Химават») [89: 182–183]. Были и другие англоязычные публикации, с незначительными вариациями (см. ил. 10)⁷.

На русском языке «лист дневника» Рериха, посвящённый Мусоргскому, впервые увидел свет в Риге 23 марта 1939 г. под названием «Слава Мусоргскому (к столетию со дня рождения)» [69]. Его текст звучал на торжественном вечере, посвящённом памяти Модеста Петровича, организованном в Риге 14 декабря 1939 г. [67: 245] Латвийским Обществом Рериха при поддержке семьи художника, проживавшей к тому времени в Гималаях⁸. Лишь спустя 35 лет, в год столетия Рериха, этот текст был издан и на родине — в сборнике «Н. К. Рерих. Из литературного наследия» (Москва, 1974) [61]. Издание осуществлялось под редакцией Марины Тимофеевны Кузьми-

⁷ В собрании архивных материалов Рерихов в МР ГМВ хранится вырезка из неустановленной индийской газеты с публикацией «Mussorgsky» (учётный номер NKR-152). К 1 марта 1944 г. Н. К. Рерих получил известие об издании статьи «Мусоргский, Станиславский, Дягилев» в «Дельфийском журнале» [64: 192].

⁸ В связи с этим вечером Н. К. Рерих записал в своём дневнике в 1940 г.: «Время настолько трудное, что, когда мы получаем весть из Латвийского Общества о вечере в память Мусоргского, даже невольно удивляемся, как это удастся среди всяких нахлынувших превратностей. Неутюжимые Рудзитис, Лукин, Блументаль, Буцен, Драудзинь и все деятельные сотрудники даже в эти дни чрезвычайных событий издают новые книги и заботятся о росте Музея» [65: 232].

ной, заведующей отделом актуальных проблем Института истории и теории искусства Академии художеств СССР. Последующие его публикации осуществлены издательствами «Молодая гвардия» (Москва, 1975), Международного Центра Рерихов (Москва, 1993, 1995, 2000), «Агни» (Самара, 1995), «ЭКСМО» (Москва, 2004), «Русич» (Смоленск, 2005) и «Звёзды Гор» (Минск, 2010). Лишь в последнем случае авторский текст полностью соответствует оригинальному манускрипту Н. К. Рериха, один экземпляр которого мне довелось обнаружить в архиве П. Ф. Беликова (Эстония), а другой был передан в 1970-х гг. его сыном С. Н. Рерихом в Музей Николая Рериха в Нью-Йорке. Пользуясь случаем, приведу его здесь целиком⁹.

Н. К. Рерих. Мусоргский [1939]

«Додонский, Катонский, Людонский, Стасенский» — по именам четырёх сестёр Голенищевых-Кутузовых так всегда напевал Мусоргский, работая в их доме над эскизами своих произведений. Матушка Елены Ивановны, та, которую Мусоргский называл Катонский, от имени Екатерины, много рассказывала, как часто он бывал у них, а затем и в Боброве у Шаховских — у той, которую он называл Стасенский. Додонский была потом княгиня Путятина, а Людонский — Людмила Рыжова.

После последнего пребывания Мусоргского в Боброве произошёл печальный, непоправимый эпизод. После отъезда композитора, который уже был в болезненном состоянии, нашлись целые кипы музыкальных черновых набросков. По небрежению всё это сгорело. Кто знает, что там было. Может быть, там были какие-то новые музыкальные мысли, а может быть, уже и готовые вещи. Сколько таким путём пропадает от простого небрежения и неведения! А кто знает, может быть, где-то на чердаке или в амбаре хранятся и ещё какие-то ценные записки. Мне приходилось видеть, как интереснейшие архивы в каких-то корзинах выносились на чердак на радость мышам.

О Мусоргском вышло несколько биографий, но в каждую из них, естественно, не входили многие характерные черты. Так и мы — если бы Мусоргский не был двоюродным дядей Елены Ивановны¹⁰, то, вероятно, также никогда не слышали бы многих подробностей его глубоко печальной жизни. Теперь будет празд-

⁹ Текст даётся по изд.: [65: 111–112].

¹⁰ Здесь неточность: Е. И. Рерих, урождённая Шапошникова, была четвероюродной племянницей композитора М. П. Мусоргского. — *Примеч. В. М.*

новать столетие со дня рождения Мусоргского. Наверное, от некоторых ровесников его еще узнаются характерные подробности. Но в нашей жизни это имя прошло многообразно, постоянно встречаясь в самых неожиданных сочетаниях.

Вот вспоминается, как в мастерских Общества Поощрения Художеств под руководством Стёпы Митусова гремят хоры Мусоргского. Вот у А. А. Голенищева-Кутузова исполняется «Полководец». Вот Стравинский наигрывает из Мусоргского. Вот звучно гремит «Ночь на Лысой Горе». А вот в Париже Шаляпин учит раскольницу спеть из «Хованщины» — «Грех, смертный грех». Бедной раскольнице никак не удаётся передать вескую интонацию Фёдора Ивановича, и пассаж повторяется несчетное число раз. Раскольница уже почти плачет, а Фёдор Иванович тычет перед её носом пальцем и настаивает: «Помните же, что вы Мусоргского поёте». В этом ударении на Мусоргского великий певец вложил всю убедительность, которая должна звучать при этом имени для каждого русского. Из «Хованщины» мне пришлось сделать лишь палаты Голицына для Ковент-Гардена. А вот в далёких Гималаях звучит «Стрелецкая слобода»...

Исконно русское звучит во всём, что творил Мусоргский. Первым, кто меня познакомил с Мусоргским, был Стасов. В то время некие люди от Мусоргского чурались и даже находили, что он напрасно занялся музыкой. Но Стасов, мощная (*sic!*) кучка и все немногочисленные посетители первых Беляевских концертов были настоящими почитателями этого русского гения.

Может быть, теперь и вся жизнь Мусоргского протекла бы под более благоприятным знаком. Может быть, теперь сразу бы поняли и оценили, и озаботились о лучших условиях для творчества. Может быть... а может быть, и опять не поняли бы, и опять отложили бы настоящее признание на полвека, а то и на целый век — всяко бывает. Добрые люди скажут, что невозможно и представить себе, чтобы сейчас могли происходить всякие грубые непонимания, вандализмы и несправедливые осуждения — так говорят оптимисты, — пусть же многие уроки прошлого послужат для улучшения будущего.

Радостно слышать, что русский народ будет праздновать столетие Мусоргского. Значит, оценили накрепко. Будет поставлена «Хованщина». Поймут, что не нужно делать несносных купюр, не следует самовольничать, изменяя текст, — пусть встанет во весь рост создание великого русского творца. Чем полнее, чем подлиннее будем выражать великие мысли, тем большим неиссякаемым источником они будут для всего народа.

Слава Мусоргскому.



Ил. 11. Николай Константинович Рерих. Около 1936–1942 гг. Наггар, Кулу, Британская Индия. Музей Николая Рериха (Нью-Йорк).
Реф. № 401785



Ил. 12. Елена Ивановна Рерих, четвероюродная племянница М. П. Мусоргского. 1930-е. Наггар, Кулу, Британская Индия. Музей Николая Рериха (Нью-Йорк).
Реф. № 400103



Ил. 13. Супруга отставного полковника Василия Ивановича Голенищева-Кутузова (1814–1879) Анна Васильевна Голенищева-Кутузова, в девичестве Азарьева (1832–1888). 1880-е. Архив Рерихов в МР ГМВ. Учётный номер FA-559

и, обладая замечательным музыкальным талантом, стал учеником нашего композитора Глинки. Он умер сравнительно рано, ибо его невеста умерла от чахотки, он с горя стал пить и умер от белой горячки»¹¹.

В письме к Р. Я. Рудзитису 19 декабря 1939 г. Е. И. Рерих писала: *«Радовались вечеру, посвященному памяти Мусоргского. Большой был талант и чудесная душа. Личное горе, смерть любимой невесты надломили всю его жизнь. Между прочим, он приходится мне двоюродным дядей, но я никогда не встречала его»* [57: 471].

Николай Константинович в качестве основной причины ранней смерти Модеста Петровича (в 41 год) указывает недоброжелательность людей, осуждающих его самые сокровенные творческие порывы: *«Это черта наших нравов. В народе она выражается насмешкой, а в высшем кругу невниманием и холодностью»* [59: 13]. Напомнив осудительные наскоки на Пушкина, Гоголя и Лермонтова, Николай Константинович вопрошает: *«Разве конец Мусоргского не от тех же тёмных причин?»* [59: 15].

¹¹ [Рерих Е. И.] Род Шапошниковых. Герб рода Голенищевых-Кутузовых. Род бабушки Азарьевой. Род Пуятиных. [Сведения о генеалогии и семейной истории, относящиеся к Голенищевым-Кутузовым, Азарьевым, князьям Пуятиным, Шапошниковым и другим фамилиям.] Первая половина 1950-х гг. Машинопись. Ксерокопия в рукописно-документальном фонде СПбГМИСР. Оригинал машинописи в архиве П. Ф. Беликова (Эстония) с его пометками.

Как видим, высказывания Рерихов о Мусоргском не являются ни поверхностными, ни случайными. Это не дань моде, но грань высокого почитания и искренней семейной привязанности, проявившейся у Елены Ивановны даже в видениях и снах [76: 371].

* * *

Первые затронутые Н. К. Рерихом в очерке «Мусоргский» моменты касаются именно семейного предания, сформированного в родственных ветвях Голенищевых-Кутузовых, сообщённого ему женой, а до нас дошедшего в устной передаче через ее кузена Митусова и далее через его дочерей, одна из которых, Злата (1908–1942), была крестницей Е. И. Рерих.

О том, кто такие «Додонский, Катонский, Людонский, Стасенский», уже написано к нашему времени немало. Это и очерки «духовной» биографии П. Ф. Беликова [9] и Л. В. Бузиной [21], и тщательные краеведческие исследования Н. С. Новикова [52–55] и И. С. Аникиной [2–7], и обстоятельные музееведческие статьи М. Н. Чесноковой [80; 81], поэтому здесь мы коснемся этого лишь вскользь. К тому, что уже собрали мои предшественники, хотелось бы добавить весьма примечательный иконографический ряд — фотографии, сохраненные семьями Рерихов и Митусовых для будущих поколений. На одной из них — Анна Васильевна Голенищева-Кутузова (в девичестве Азарьева; 1832–1888)¹², хозяйка ныне исчезнувшего с лица земли холмского имения Канищево, где, по преданию, сообщенному Рерихами, творил Мусоргский¹³ (см. ил. 13). На двух других снимках — её дочери, девочки Голенищевы-Кутузовы, во всей красе детства, в изящных платьицах, панталонах и туфельках¹⁴. Это Евдокия (р. 1855), Анастасия (р. 1856), Екатерина (р. 1857) и Людмила (р. 1859) (см. ил. 14, 15). Именно такими их видел Модест Петрович, относившийся к детям с любовью и нежностью, подаривший им не одно свое произведение. Ирина Семёновна Аникина предложила прозвища, придуманные Модестом Петровичем своим маленьким кузинам, расставить в другом порядке. По её мнению, звучит му-

¹² Хранится в архиве Рерихов в МР ГМВ, учётный номер FA-559.

¹³ Это предание подтверждает и следующий факт. Одно из своих сочинений, а именно романс на стихи И. В. Гете «Песнь старца», сам композитор поместил так: «13 авг. 1863 г. Село Канищево». См.: [55: 177].

¹⁴ Фотографии хранятся в фонде фотоматериалов СПбГМИСР: КП-811 и КП-813.



Ил. 14. К. И. Бергамаско. Евдокия и Екатерина Голенищевы-Кутузовы в «Альбоме для фотографий семьи Митусовых». Санкт-Петербург. [1869]. СПбГМИСР. КП-813



Ил. 15. К. И. Бергамаско. Анастасия и Людмила Голенищевы-Кутузовы в «Альбоме для фотографий семьи Митусовых». Санкт-Петербург. [1869]. СПбГМИСР. КП-811

зыкальнее, если произносить: «Додонский, Катонский, Стасенский, Людонский» [5: 50]. Теперь на память о его канищевских родственниках в музее-усадьбе его имени выставлена чудом уцелевшая «ложка с вензелем Голенищевых-Кутузовых»¹⁵.

Ещё Рерих упомянул другое, родственное для Мусоргских и Голенищевых-Кутузовых имение Боброво. Оно принадлежало князьям Шаховским. Согласно семейному преданию, по небрежению или по несчастливому стечению обстоятельств здесь были утрачены бесценные рукописи великого композитора. «Сгорели. Разве ладно?»¹⁶

В родословных записях Е. И. Рерих, составленных в конце её жизни, семье Шаховских посвящены следующие строки:

¹⁵ Иванов М. Уникальные экспонаты представил Музей-усадьба М. П. Мусоргского. Март 2006 // Псковская земля. URL: <https://culture.pskov.ru/ru/objects/object/156/publications/12> (дата обращения: 10.12.2020).

¹⁶ Лист дневника Н. К. Рериха «Посев» с датой: 3 июля 1940 г. [65: 267].

Анастасия Васильевна Голенищева-Кутузова вышла за князя Михаила Константиновича Шаховского, имела трех сыновей и двух дочерей. Сын Константин, гродненский гусар, женился на Лионозовой, имел двоих сыновей, Михаила и Георгия, погибших во время войны и революции, и двух дочерей; старшая, Екатерина, вышла за барона Ван Ховена. После революции попала в Берлин, обладала изумительным голосом. Ничего о ней неизвестно, также и об остальной семье.

Сын Яков Шаховской был директором Агркультурного училища в Псковской губернии во время второй войны с немцами, был женат на дочери местного священника. Имел троих сыновей и двоих дочерей. Старший — Константин — священник, второй — Мстислав, отбывая воинскую повинность, скончался в больнице в Ревеле. Младший заканчивал образование в университете. Старшая дочь вышла замуж, фамилию не помню, и младшая осталась при родителях¹⁷.

* * *

В своём очерке Рерих упомянул двух человек из ближайшего окружения Мусоргского. Первый — это русский поэт, заведующий и секретарь канцелярии вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны, почётный член Императорской Академии наук по Разряду изящной словесности, действительный член Императорской Академии художеств граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (1848–1913). Его Николай Константинович очень хорошо знал и ценил не только как автора поэтических текстов ряда вокальных произведений Мусоргского, но ещё и как собирателя произведений искусства, богатого «своим светлым духом», «который, работая и радуясь новой красоте и правде, посылает её вновь служить облагораживанию духа человеческого» [68: 18, 21]. Уже в конце жизни Рерих суммировал семейное отношение к Арсению Аркадьевичу в следующем высказывании: *«В душе близок был нам А. А. Голенищев-Кутузов. Он также безотчётно увлекался собирательством, особенно любил примитивы и считал радость искусству высшею*

¹⁷ [Рерих Е. И.] Род Шапошниковых. Герб рода Голенищевых-Кутузовых. Род бабушки Азарьевой. Род Путятиных. — [Сведения о генеалогии и семейной истории, относящиеся к Голенищевым-Кутузовым, Азарьевым, князьям Путятиным, Шапошниковым и другим фамилиям]. Первая половина 1950-х гг. — Машинопись. Ксерокопия в рукописно-документальном фонде СПбГМИСР. Оригинал машинописи в архиве П. Ф. Беликова (Эстония), с его пометками.



Ил. 16. Хор Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств под управлением С. С. Митусова (в центре). Санкт-Петербург. 1914. СПбГМИСР. КП-1284

радостью. Творящий поэт знал, что есть радость. Он же понял и Мусоргского»¹⁸.

Второй — это известный вдохновитель «Могучей кучки», искусствовед, историк искусства Владимир Васильевич Стасов (1824–1906), с которым Рерих в молодости был лично знаком и которому многим обязан. Как установила в своей биографии Л. В. Короткина (1985), Стасов возлагал большие надежды на Рериха прежде всего как на ученого-исследователя, зная о его занятиях археологией. В свою очередь, общаясь с Владимиром Васильевичем, Николай Константинович приобретал уверенность в правильности избранного пути [28: 40]. С 1898 г. и до отъезда из России в 1918 г. вся творческая деятельность художника-учёного была связана с ИОПХ, где он сначала работал помощником директора Художественно-промышленного музея, потом сотрудничал в редакции журнала «Искусство и художествен-

¹⁸ Лист дневника Н. К. Рериха «Долой осудительство» с датой: 7 февраля 1941 г. [65: 319].

ная промышленность», в 1901 г. получил назначение на должность секретаря ИОПХ, а с 1906 г. служил директором Рисовальной школы. Рерих пришёл в ИОПХ в тот период, когда «Могучая кучка» и передвижники практически «поселились» в здании на Большой Морской улице, д. 38; группа М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и Ц. А. Кюи благодаря Стасову «всегда оставалась оценённой» в ИОПХ. По мнению Рериха, высказанному уже в эмиграции, во время второй его экспедиции в Азию, именно Стасов «повинен» в том, что таких «гигантов творчества», как Мусоргский, отныне нельзя относить к течениям конца XIX в.: «Они являются национальными устоями вневременных школ»¹⁹.

Великий композитор внёс весомый вклад в русскую культурную экспансию, которая, начавшись в XIX в., не теряя силы и качества, продолжается до сих пор по всему миру. Участие Мусоргского во «всемирной отзывчивости русской души»²⁰ началось с мысли о простых русских людях, с того момента, как он признался Стасову, что его неотступно преследует одна дума: *«Сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полей, правдой звучащее слово скромного музыканта, но борца за правое дело в искусстве»*. Он горел желанием воспеть духовную красоту народа, противопоставив её испорченности и корыстолюбию верхов: *«Народ хочется сделать: сплю и вижу, ем и помышляю о нём, пью — мерещится он, он один, целый, не подкрашенный и без сусального»*²¹.

Этот «новый путь» (выражение Рериха) был открыт Беляевскими концертами — Русскими симфоническими собраниями, учрежденными лесопромышленником и меценатом Митрофаном Петровичем Беляевым (1836–1904). Благодаря им *«далеко прослышалось имя Мусоргского, дяди Елены Ивановны»* [65: 17].

* * *

Упомянутый Рерихом хор учащихся под управлением Митусова — постоянного организатора концертов — оставил значимый след в памяти современников. Он был создан именно по инициати-

¹⁹ Лист дневника Н. К. Рериха «Цветы художества», написанный в Пекине 17 декабря 1934 г. [62: 55].

²⁰ Тезис о «всемирной отзывчивости» как характерной черте русского народа был высказан Ф. М. Достоевским в знаменитой речи о А. С. Пушкине в 1880 г.

²¹ Цит. по: [21: 51].

ве Рериха в бытность его директором Рисовальной школы ИОПХ. В СПбГМИСР хранится фотография хора, впервые опубликованная Л. В. Белякаевой-Казанской в 1990 г. [24: 86] (см. ил. 16). Она же установила, что хор был организован в юбилейном для Рисовальной школы 1913/1914 учебном году. Его спевки проходили в «Художественном бюро Н. Е. Добычиной» в Доме Адамиды на Марсовом поле, д. 7 (угол набережной р. Мойки), и в мастерских ИОПХ в Демидовом переулке (ныне переулок Гривцова), д. 6. В репертуаре действительно значительное место занимали хоры из опер Мусоргского. Ученики Школы пели с удовольствием, что видно по сохранившейся фотографии коллектива вместе с дирижером, сделанной, очевидно, после успешного выступления: на молодых лицах — воодушевление и радость²². Это подтверждает в неопубликованных воспоминаниях и художник Иосиф Наумович Гурвич (1895–1978), которого в хор записал сам Рерих²³. Он же на вопрос директора, нравится ли ему репертуар школьного хора, ответил: «Очень нравится потому, что мы поем хоровые партии из опер Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского»²⁴.

Совершенно обоснованно в листе дневника «Друзья» (1937) Рерих записал: «...*Стёпа Митусов всегда был живым звеном с музыкальным миром. В нём были заложены крупные музыкальные способности*» [65: 28]. В другом месте своего дневника Николай Константинович оставил весьма примечательную запись: «*В Школе Общества Поощрения Художеств, кроме разнообразных мастерских, мы вводили также и хоровое пение, и очень хотелось обогатить программу введением и музыки. Ведь художественные дарования развиваются так своеобразно*»²⁵. В деле музыкального просвещения именно Степан Степанович был ему первым помощником.

После 1917 г. Митусов продолжил включать в свой репертуар произведения Мусоргского. В летописи его музыкальной деятельности, составленной мной в 1994 г.²⁶, отмечен ряд его таких выступле-

²² Два разных отпечатка одной фотографии хранятся в фонде фотоматериалов СПбГМИСР: КП-1284 и НВ-638.

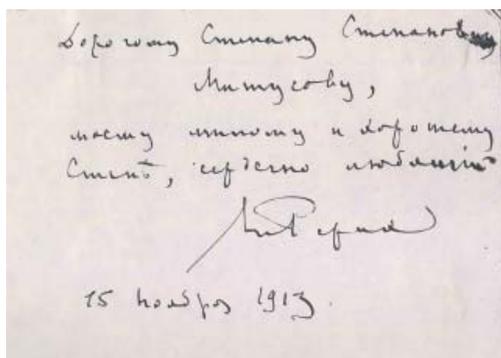
²³ Гурвич И. Н. Учитель академик Николай Константинович Рерих. 1962–1964. Машинопись // ОР РНБ. Ф. 1145. Ед. хр. 17. Л. 35.

²⁴ Гурвич И. Н. Учитель академик Николай Константинович Рерих. Л. 37.

²⁵ Лист дневника Н. К. Рериха «Академия художеств» с датой: 28 сентября 1938 г. [63: 159–160].

²⁶ Мельников В. Л. Летопись культурной работы по музыке С. С. Митусова / Машинописная рукопись с пометками и дополнениями автора. Экземпляр

ний с вокалистами в Ленинграде. Например, 4 марта 1926 г. на «концерте для рабочих организаций» он аккомпанировал певице Елене Ильиничне Антиповой-Альбовой (1900–1982), исполнившей ряд номеров из вокальных циклов «Детская» (1868–1872) на собственные слова композитора и «Без солнца» (1874) на слова А. А. Голенищева-Кутузова²⁷. Аналогичное выступление Антиповой и Митусова состоялось 6 ноября 1927 г. в рамках программы «Первого детского утра»²⁸. 11 марта 1928 г. они дали концерт «Вечер русского романса», с произведениями Мусоргского и других русских композиторов в программе²⁹. Целый ряд других подобных выступлений под руководством Митусова проходил в 1920-х гг. в зале «Общества “Кружок друзей камерной музыки”» в бывшем доме К. И. Шредера на углу «проспекта 25-го Октября и Садовой улицы» (ныне Невский проспект, д. 52). Данным обществом руководила упомянутая выше Надежда Евсеевна Добычина (урожденная Фишман; 1884–1950) — первая российская профессиональная галерейщица, организатор музейной и культурно-просветительской деятельности. Оказавшись в 1932–1934 гг. в «добровольной ссылке» в заполярном Хибиногорске (ныне г. Кировск Мурманской обл.), Митусов продолжил свою музыкально-педагогическую деятельность, неотъемлемой частью которой были исполняемые под его аккомпанемент учениками со-



Ил. 17. Н. К. Рерих. Дарственная надпись С. С. Митусову на его «Собрании сочинений», изданном И. Д. Сытыным в Москве. 15 ноября 1913. СПбГМИСР. КП-909

с дарственной надписью Л. С. Митусовой 21 мая 1994 г. в научном архиве СПбГМИСР. 62 л.

²⁷ Мельников В. Л. Летопись культурной работы по музыке С. С. Митусова. Л. 29 об.

²⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 73. Оп. 1. Д. 3. Л. 63.

²⁹ Мельников В. Л. Летопись культурной работы по музыке С. С. Митусова. Л. 30 об.

зданной им «Рабочей консерватории» произведения М. П. Мусоргского [8: 353]

* * *

В очерке «Мусоргский» рядом с Митусовым Рерих упоминает и композитора Игоря Фёдоровича Стравинского (1882–1971). Это естественно, ведь Степан Степанович — автор либретто (на сюжет сказки Андерсена) единственной оперы Стравинского «Соловей» (1908–1914). Благодаря Митусову возник творческий союз Стравинского и Рериха, создавших знаменитый балет «Весна священная» (1913) [22; 48; 84]. Степан Степанович связал художника и с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым (1844–1908), творчество которого оставило заметный след в работах Н. К. Рериха, и с Максимилианом Осеевичем Штейнбергом (1883–1946) — зятем и учеником Римского-Корсакова, автором музыкального вступления к «Сестре Беатрисе», посвящённого Рериху. По инициативе Митусова в 1910 г. Рериха пригласили выступить автором памятника на



Ил. 18. И. Ф. Стравинский. Париж. Июнь 1913. Дарственная надпись И. Ф. Стравинского С. С. Митусову, сделанная в Устилуге в июле 1913 г. Оригинал в ОР РНБ. Воспроизводится по копии в СПбГМИСР. НВ-6508



Ил. 19. С. С. Митусов.
Санкт-Петербург. Фотоателье
«Рейссерт и Флиге». 1908–1911

могиле Римского-Корсакова. В дальнейшем семья Митусовых приняла самое деятельное участие в сохранении и переносе памятника на бывшее Тихвинское кладбище Александро-Невской лавры (июль 1936 г.) [39].

В 1908–1916 гг., став генератором музыкальной жизни в Рисовальной школе ИОПХ, Митусов активно развивает творческое сотрудничество с пианистом Николаем Ивановичем Рихтером (1879–1944), начавшееся ещё в юные годы. В СПбГМИСР сохранилась студенческая фотография Н. И. Рихтера с весьма характерной дарственной надписью на обороте: *«Дорогому руководителю в понимании истинной красоты в искусстве, С. С. Митусову, от любящего, преданного и благодарного друга Кокши»*³⁰. Воистину, ещё многие современники Степана Степановича узнали в нём настоящего знатока и организатора в мире искусства. К осени 1913 г. была отпечатана первая и единственная до револю-

³⁰ Цит. по изд.: [42: 589].

ции книга Рериха «Собрание сочинений», официальным годом издания которой считается указанный на обложке 1914 год. Датировку выхода книги можно уточнить по экземплярам с дарственными надписями автора. Одна из известных надписей адресована Степану Степановичу, с датой 15 ноября 1913 г.: «*Дорогому Степану Степановичу Митусову, моему милому и хорошему Стёпе, сердечно любящий Н. Рерих. 15 ноября 1913*»³¹ (см. ил. 17).

В этом же году другой его близкий друг, Стравинский, подарил Митусову свой фотопортрет, на котором начертал: «*Стёпочке, дорогому другу моему, от Игоря. Устилуг. Июль 1913, а снимался я в Париже в июне 1913 г.*»³², т. е. вскоре после премьеры «Весны священной», в самый разгар сотрудничества с Рерихом (см. ил. 18).

Известный музыковед Виктор Павлович Варунц (1945–2003) установил, что Митусов очень хотел видеть постановку оперы Стравинского «Соловей» в декорациях Рериха [22; 72; 73]. Узнав о самой возможности этой работы, Рерих, со слов композитора, «страшно возгорелся» и готов был выполнить всё оформление, включая и костюмы. Однако вмешался художник Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) и, воспользовавшись сомнениями Стравинского, расстроил эту мечту Митусова, взяв на себя авторство всех декораций.

Вскоре «Соловьем» заинтересовался Мариинский театр. Поскольку Бенуа первым оформлял «Соловья», то было бы естественным именно его пригласить в Мариинский театр для художественного оформления оперы — во всяком случае он на это очень рассчитывал. Однако подобного не произошло: контракт был подписан с художником Александром Яковлевичем Головиным (1863–1930). История как бы повторилась во второй раз, но на сей раз «жертвой» стал не Рерих, а Бенуа. И тем не менее именно Рерих нашёл слова утешения, которые он послал в 1917 г. Бенуа в письме. Как писал Варунц, благородство Николая Константиновича, «где нет даже тени злорадства или же тайного ликования, в прямом смысле обескураживает» [22: 450].

Фраза Рериха «*Вот Стравинский наигрывает из Мусоргского*» заставляет вспомнить роль молодого тогда композитора в сценическом продвижении оперы «Хованщина», созданной Мусоргским

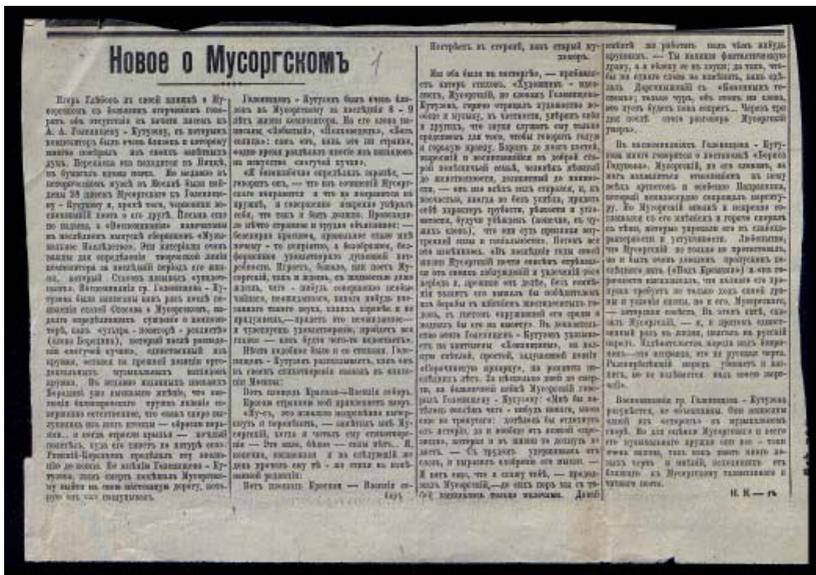
³¹ Экземпляр в Фонде редкой книги СПбГМИСР, КП-909.

³² Хранится в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург). Фотокопия в фонде фотоматериалов СПбГМИСР, НВ-6508.

в 1872–1880 гг. В связи с постановкой этой «народной музыкальной драмы» в Париже, в «Русских сезонах» С. П. Дягилева, были привлечены русский композитор И. Ф. Стравинский и французский композитор Морис Равель (1875–1937). Они стремились приблизить звучание музыки к авторскому оригиналу. Пересматривая редакцию Римского-Корсакова, изданную в 1883 г., они изменили её за счёт отдельных заимствований из автографов Мусоргского, некоторых сокращений и переинструментовки. В 1913 г. был издан заключительный хор «Хованщины» в обработке Стравинского [72], который уже в наше время справедливо воспринимается «сочинением Стравинского на чужие темы, но никак не редакцией или обработкой» [75: 55].

* * *

Примечательно восклицание великого русского певца Фёдора Ивановича Шаляпина (1873–1938): «Помните же, что вы Мусоргского поёте». Рерих услышал его лично на репетиции в Париже, в кулуарах «Русских сезонов» Сергея Павловича Дягилева (1872–



Ил. 20. Автор, пишущий под псевдонимом «Н. К-гъ». Новое о Мусоргском. (Отклик на издание воспоминаний поэта А. А. Голенищева-Кутузова в 1935 г.) Архив Рерихов в МР ГМВ. Учётный номер RD-343

1929). Великий импресарио Дягилев, по его меткому определению, *«понял и явил в новом величии красоту гения Мусоргского»* [60: 229].

Как верно заметил Н. С. Новиков, именно в рериховских «Палатах Голицына» на сцене «Ковент-Гарден» должен был петь Ф. И. Шаляпин [52: 37].

Патриарх отечественного искусствознания, доктор искусствоведения, вице-президент Академии художеств СССР Владимир Семёнович Кеменов (1908–1988) в биографическом очерке о Н. К. Рерихе написал замечательные слова: *«Общенье Рериха с русской музыкой оказало большое влияние на всё его творчество. Русские композиторы, начиная с Глинки и Мусоргского, раньше, чем живописцы, почувствовали самобытность Древней Руси и её глубокие связи с Востоком. Восточные мелодии и ритмы органически вошли в русские оперы и подсказали Рериху столь же самобытные решения декораций и костюмов, внутренне адекватные музыке»* [27: 15].

Для Рериха в его углублённом самопознании и движении к началам человеческой культуры музыка стала таким же подспорьем, как и наука. Творческие поиски М. П. Мусоргского и Н. К. Рериха удивительно близки друг другу, и своим посылом к вечным, незбылемым ценностям усиливают значение русской культуры для всего мира.

Все эти мысли естественно возникают при прочтении очерка Рериха «Мусоргский».

* * *

Но и в других своих статьях, записях, письмах Рерих ещё не раз и неизменно в позитивном ключе вспоминает Мусоргского. В его восприятии он — один из устоев русского национального самознания.

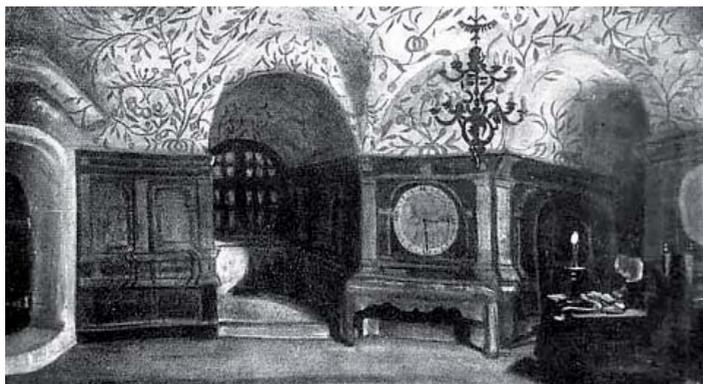
«Даже на далёких островах Океании звучат Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин. Есть какая-то благородная, самоотверженная щедрость в этом всемирном даянии» [66: 247].

«Драгоценно осознавать, как утверждены во всемирном значении славные имена Пушкина, Достоевского, Тургенева, Гоголя, Толстого, Чехова, Мусоргского, Серова, Римского-Корсакова, Скрябина и многих славных. Как и подобает, русская культурная гордость стала гордостью всемирной» [70: 132].

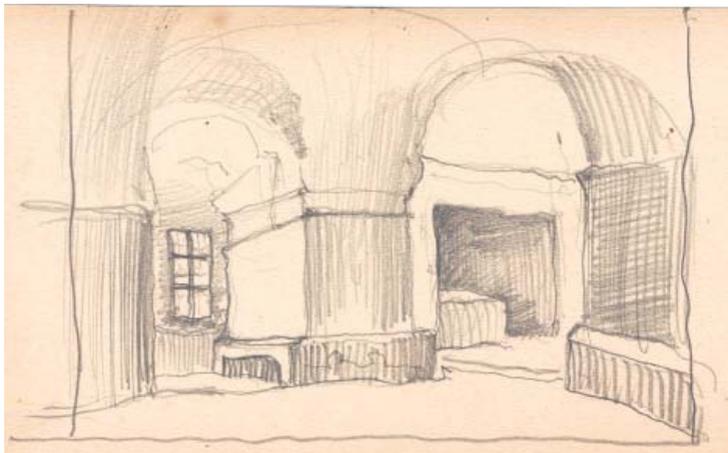
«...Разве помыслят сейчас иностранцы о русской музыке без имён Мусоргского, Римского-Корсакова и без живущих сейчас в Париже наших славных Стравинского и Прокофьева?» [62: 211].



Ил. 21. Н. К. Рерих. Портал. Эскиз декорации к симфонической картине М. П. Мусоргского «Ночь на Лысой горе». 1916. Картон, тушь, белила, акварель. 39,5 × 55,5 см. Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств (Санкт-Петербург). Инв. № Р-3384. Воспроизведено: [71: 217] (кат. 481)



Ил. 22. Н. К. Рерих. Палаты Голицына. Эскиз декорации к народной музыкальной драме М. П. Мусоргского в пяти действиях «Хованщина». 1919. Картон, темпера. 50,8 × 76,2 см. Лондон, Королевская опера, Ковент-Гарден. Постановка не осуществлена. Первоначально в собрании Музея Рериха (Нью-Йорк). Настоящее местонахождение неизвестно. Воспроизведено: [92] (plate 66)



Ил. 23. Н. К. Рерих. набросок композиции к эскизу декорации к народной музыкальной драме М. П. Мусоргского в пяти действиях «Хованщина». 1919. Бумага, графитный карандаш. Изображение: 9,5 × 13,5 см. Лист: 10,3 × 18,4 см. Лондон, Королевская опера, Ковент-Гарден. Постановка не осуществлена. Музей Николая Рериха (Нью-Йорк). КП № 1.0402 / Кат. № 705209



Ил. 24. Н. К. Рерих. Келья Пимена. набросок композиции к эскизу декорации к опере М. П. Мусоргского в четырех действиях с прологом «Борис Годунов». Ок. 1919–1922. Бумага, графитный карандаш. Изображение: 7,4 × 11,9 см. Лист: 14,8 × 22,5 см. Неизвестная постановка. Музей Николая Рериха (Нью-Йорк). КП № 1.0403 / Кат. № 705652

«Оценены народом Мусоргский, Репин, Павлов и все, кто поработал на ту славу, которая теперь уже понимаема всеми народами» [65: 163].

«Вспомним, какую Голгофу должны были пройти Мусоргский, Римский-Корсаков и вся славная кучка, прежде чем опять-таки же иностранными устами они были высоко признаны» [63: 209].

Рерихи внимательно следили за культурной периодикой, заботливо хранили вырезки с новыми сведениями о Мусоргском (см. ил. 20), интересовались изданиями и постановками его произведений, следили за исполнителями и интерпретаторами³³. Например, в 1940 г., узнав о развернувшейся антисемитской травле российско-американской певицы и педагога Нины Павловны Кошиц (настоящая фамилия Порай-Кошиц; 1891 или 1894–1965), Н. К. Рерих с возмущением записал в своём дневнике: *«Можно ли слушать еврейские хоры Мусоргского или “Кадши” в исполнении Кошиц, это будет уже юдофильство. Всевозможные фобии разрослись»*³⁴.

Рерих был хорошо знаком с творчеством Кошиц, поскольку в 1913–1920 гг. она была солисткой Московской частной оперы С. И. Зимина, для которой он создавал эскизы декораций и костюмов. В 1921–1924 гг. Кошиц — солистка Чикагской оперы. В то же время в Чикаго бывал и Николай Константинович.

Последний из Рерихов, Святослав Николаевич, незадолго до своей кончины сообщил Н. С. Новикову через Татьяну Степановну Митусову (1913–1994) о том, что собирается посетить нашу страну снова и, возможно, привезёт новые сведения о Мусоргском [52: 37]. Как мы видим, в архивах Рерихов таких сведений обнаруживается немало.

* * *

В заключение хотелось бы напомнить и о художественном вкладе Рериха в сценографию произведений композитора, только вскользь отмеченную в очерке художника «Мусоргский».

³³ Среди прочего об этом свидетельствует наличие в архиве Рерихов двух газетных вырезок. Первая — это статья автора, пишущего под псевдонимом «Н. К-гъ», «Новое о Мусоргском», изданная в неизвестном эмигрантском издании ок. 1935 г. (см. ил. 20). Вторая — это статья Игоря Федоровича Бэлзы (1904–1994) «Национальный гений», изданная в газете «Советское искусство» 26 марта 1946 г. Обе вырезки хранятся в МР ГМВ. Учетные номера соответственно — RD-343 и DD-1265b (л. 13).

³⁴ Лист дневника Н. К. Рериха «Антифобин» с датой: 28 сентября 1940 г. [65: 287].

Как известно, публичная жизнь нового «Свободного театра» в Москве началась «Сорочинской ярмаркой» Мусоргского в постановке Александра Акимовича Санина (настоящая фамилия — Шенберг; 1869–1956). 21 октября 1913 г. Рерих присутствовал на премьере этой неоконченной оперы, и с самого начала участвовал в «Свободном театре», созданном режиссером Константином Александровичем Марджановым (Котэ Марджанишвили; 1872–1933) [85: 69]. Последний был не только его товарищем, но и другом Митусова, активно сотрудничал с ними. Как отмечала искусствовед Ирина Ароновна Гутт (1978), своеобразие «Свободного театра» было в том, что он задумывался как синтетический театр, обращавшийся к постановкам и драматическим, и музыкальным спектаклям [23: 100]. Это и определило вхождение образов Мусоргского в творческий мир Рериха.

К сожалению, мечтам Рериха стать художником-постановщиком произведений Мусоргского не суждено было осуществиться — ни в России, ни за рубежом. И все же в его огромном художественном наследии несколько значительных произведений прямо касаются его образов. Назовем их все.

Н. К. Рерих. Эскизы и наброски композиций к эскизам декораций для постановок произведений М. П. Мусоргского. 1916–1922³⁵

1. Портал. Эскиз декорации к симфонической картине М. П. Мусоргского «Ночь на Лысой горе». 1916. Картон, тушь, белила, акварель. 39,5 × 55,5 см. Балетная постановка. Не осуществлена. Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств (Санкт-Петербург). Инв. № Р-3384 (см. ил. 21).

Поступление из Государственной закупочной комиссии 11 сентября 1948 г. В списках С. Р. Эрнста (1918) [83] и монографии «Rerich. Himalaya» (1926) [87] сообщается о трех эскизах декораций к балету «Ночь на Лысой горе», выполненных темперой. Один из них упоминается в каталоге выставки этюдов в «Художественном бюро Н. Е. Добычиной» (1917) под № 222 «Портал для “Ночи на Лысой горе”» [78]. Воспроизведено: [71: 217] (кат. 481).

³⁵ При составлении данного перечня я использовал материалы доктора искусствоведения Елены Пантелеевны Яковлевой, как опубликованные, так и сообщённые ею мне устно, за что выражаю ей глубокую благодарность. См. также: [85: 211, 227, 264] (кат. 274–276, 337).

2. Эскиз декорации к симфонической картине М. П. Мусоргского «Ночь на Лысой горе». 1916. Темпера. Балетная постановка. Не осуществлена. Настоящее местонахождение неизвестно.

3. Эскиз декорации к симфонической картине М. П. Мусоргского «Ночь на Лысой горе». 1916. Темпера. Балетная постановка. Не осуществлена. Настоящее местонахождение неизвестно.

4. Палаты Голицына. Эскиз декорации к народной музыкальной драме М. П. Мусоргского в пяти действиях «Хованщина». 1919. Холст, темпера. 50,8 × 76,2 см. Лондон, Королевская опера, Ковент-Гарден. Постановка не осуществлена. Первоначально в собрании Музея Рериха (Нью-Йорк). Настоящее местонахождение неизвестно (см. ил. 22).

Монограмма автора внизу, с левой стороны. Произведение впервые упоминается в 1920 г. в каталоге лондонской выставки художника «Spells of Russia» в галерее Гупиль под № 184 и с названием «Prince Golitzin's palace» [91]. Фигурирует и в каталоге американской выставки Н. К. Рериха 1920–1922 гг., подготовленном художественным критиком и коллекционером Кристианом Бринтоном (1870–1942), под № 116 и с тем же названием [86]. В каталоге Музея Рериха значится под тем же № 116 и с названием «Sketch for Painting» [88]. Воспроизведено: [92] (plate 66).

5. набросок композиции к эскизу декорации к народной музыкальной драме М. П. Мусоргского в пяти действиях «Хованщина». 1919. Бумага, графитный карандаш. Изображение: 9,5 × 13,5 см. Лист: 10,3 × 18,4 см. Лондон, Королевская опера, Ковент-Гарден. Постановка не осуществлена. Музей Николая Рериха (Нью-Йорк). КП № 1.0402 / Кат. № 705209 (см. ил. 23).

6. Келья Пимена. набросок композиции к эскизу декорации к опере М. П. Мусоргского в четырех действиях с прологом «Борис Годунов». Ок. 1919–1922. Бумага, графитный карандаш. Изображение: 7,4 × 11,9 см. Лист: 14,8 × 22,5 см. Неизвестная постановка. Музей Николая Рериха (Нью-Йорк). КП № 1.0403 / Кат. № 705652 (см. ил. 24).

* * *

Рядом со «своим» Мусоргским Рерихи и Митусовы прожили насыщенную творческими озарениями жизнь и отметили для будущих поколений ряд интересных лиц и событий. Мы тоже попробовали выхватить из потока *Вечной памяти* эти светлые вехи, ведь «гений и таланты стоят поверх всех национальных преград» [57: 478].

Литература

1. *Аксененко Е. М.* Материалы Е. И. Антиповой-Альбовой в собрании М. С. Лесмана. Фонд 840. Описание 3 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2014 г. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2015. С. 592–595.
2. *Аникина И. С.* Боевой офицер и псковский помещик Василий Иванович Голенищев-Кутузов // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2013. Т. X: Результаты и перспективы Международного выставочного проекта «Рериховский век». С. 206–226.
3. *Аникина И. С.* Из истории церкви Тихвинской Иконы Божией Матери села Канищево бывшего Холмского уезда Псковской губернии (ныне Торопецкий район Тверской области) в родовом поместье Голенищевых-Кутузовых // Сельские храмы. Незабываемое: Труды Международной научно-практической конференции / Отв. ред. В. Л. Мельников. Изборск: Издание Государственного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника «Изборск», 2019. С. 221–232.
4. *Аникина И. С.* Канищевские потомки знаменитого рода // Дворянские роды Псковской губернии: Материалы 1-й областной научно-практической конференции / Сост. Е. Г. Киселёва. Псков, 2007. С. 81–90.
5. *Аникина И. С.* «Муличка», урождённая Голенищева-Кутузова // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2007. Т. III: Восток — Запад на берегах Невы. Ч. I. С. 46–68.
6. *Аникина И. С.* Под сенью Преподобного Сергия... (Историко-краеведческий очерк) // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2002. Т. I: Музей-институт семьи Рерихов в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга. С. 565–570.
7. *Аникина И. С.* Усадьба Канищево Псковской губернии: её обитатели, соседи и гости // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2011. Т. VII: Н. К. Рерих. Творимая легенда; Коллекции и коллекционеры, музеи и усадьбы. Круг Рерихов, Пулятиных, Боткиных. С. 277–281.
8. *Бакалдина Е. В.* Хибиногорский период жизни и деятельности С. С. Митусова (по материалам СПбГБУК «Музей-институт семьи Рерихов») // Рериховское наследие: Труды Международной

- научно-практической конференции. СПб., 2014. Т. XII: Начало Руси. Славяне и варяги. Прошлое и будущее высокого Русского стиля. С. 349–363.
9. *Беликов П. Ф.* Рерих: опыт духовной биографии. М.: Международный Центр Рерихов; Мастер-Банк, 2011.
 10. *Белякаева-Казанская Л. В.* Эхо Серебряного века: малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века / [Предисл.: И. Райскин]. СПб.: Канон, 1998.
 11. *Будникова Ю. Ю.* Обзор неизданных документов о Рерихах из архивов Москвы и Санкт-Петербурга / Приложения: «Письма Н. К. Рериха», «Письма С. С. Митусова», «Статья В. А. Шибяева “Искусство Святослава Рериха”» — публикации документов, хранящихся в РГАЛИ // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2008. Т. VI: 150 лет школе выдающегося петербургского педагога-просветителя К. И. Мая; Проблемы сохранения культурного наследия в чрезвычайных ситуациях. С. 227–239.
 12. *Будникова Ю. Ю.* О поэзии С. С. Митусова: (По материалам Мемориального собрания С. С. Митусова в Санкт-Петербурге. К 125-летию со дня рождения) // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2007. Т. III: Восток — Запад на берегах Невы. Ч. 1. С. 129–147.
 13. *Будникова Ю. Ю.* От артефактов эпохи до мемориального собрания (История создания Мемориального собрания С. С. Митусова как основы Музея-института семьи Рерихов) // Триумф музея?: Сб. статей. СПб.: Осипов, 2005. С. 366–370.
 14. *Будникова Ю. Ю.* «Петрушина Гора» С. С. Митусова: (По материалам Мемориального собрания С. С. Митусова в Санкт-Петербурге) // Игровое пространство культуры. 16–19 апреля 2002 г.: Тезисы форума. СПб.: Евразия, 2002. С. 188–192.
 15. *Будникова Ю. Ю.* С. С. Митусов и «Мир искусства» / Приложение: Живопись и графика С. С. Митусова / Сост. В. Л. Мельников // Петербургский Рериховский сборник. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. Вып. IV. С. 458–482.
 16. *Будникова Ю. Ю.* С. С. Митусов — «человек эпохи» // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2002. Т. I: Музей-институт семьи Рерихов в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга. С. 234–242.

17. Будникова Ю. Ю., Мельников В. Л. Жизнь и творчество Е. И. Рерих по материалам Музея-института семьи Рерихов // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2012. Т. IX: Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях мира. С. 94–108.
18. Будникова Ю. Ю., Мельников В. Л. «Люби меня, как теперь, всегда...» (Н. К. и Е. И. Рерихи): Путеводитель по выставке из собрания Музея-института семьи Рерихов. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2007.
19. Будникова Ю. Ю., Мельников В. Л. Николай Рерих и другие. Художники XIX — XXI веков в собрании Музея-института семьи Рерихов: Каталог выставки. СПб.: Музей-институт семьи Рерихов, 2005.
20. Будникова Ю. Ю., Мельников В. Л., Пугинская Т. В. Н. К. Рерих и петербургские музыканты: С. С. Митусов: [Буклет выставки]. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов, 2008 (Из цикла «Н. К. Рерих. Круг жизни. Санкт-Петербург»). 1-я выставка).
21. Бузина Л. В. Предшественник Рерихов: Модест Петрович Мусоргский (1839–1881) // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2013. Т. XI: Рерихи, их предшественники, сотрудники, последователи. С. 43–54.
22. Вокруг «Весны священной»: Переписка И. Ф. Стравинского и Н. К. Рериха / Публ. В. П. Варунца // Петербургский Рериховский сборник. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. Вып. IV. С. 432–457.
23. Гутт И. А. Н. К. Рерих и драматургия Метерлинка // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. статей / Гл. ред. М. Т. Кузмина. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 96–104.
24. Казанская Л. В. Степан Митусов // Советская музыка. М., 1990. Вып. 12 (625). С. 82–88.
25. Казанская Л. С. С. Митусов — руководитель хора Школы Общества поощрения художеств // Рериховский вестник: Публикации — сообщения — исследования. Июль-декабрь 1989. Л.: Извара, 1991. С. 24–27.
26. Карпицкая В. Корни и крона: (Псковские авторы о М. П. Мусоргском) // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство. СПб.: Великие Луки, 2015. Вып. 1 / [Редкол.: И. В. Мацневский (отв. ред.), О. В. Колганова (ред.-сост.), Ю. Е. Бойко и др.]. С. 176–197.

27. *Кеменов В. С.* Николай Константинович Рерих // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество: Сб. статей / Гл. ред. М. Т. Кузмина. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 7–23.
28. *Короткина Л. В.* Рерих в Петербурге — Петрограде. Л.: Лениздат, 1985 (Выдающиеся деятели науки и культуры в Петербурге — Петрограде — Ленинграде).
29. *Мельников В. Л.* Близкие академика Н. К. Рериха и участники его Центральноазиатских экспедиций, связанные с Монголией и монголами // Рерихи и Монголия: Сб. статей на монгольском и русском языках. Улаанбаатар, 2011. С. 121–132.
30. *Мельников В. Л.* Герои Культуры // Пакт Рериха. 70 лет: Материалы конференции 15 апреля 2005 г. в Санкт-Петербургском Доме юриста. СПб.: Рериховский центр, 2005. С. 96–105.
31. *Мельников В. Л.* Детское село в фондах Музея-института семьи Рерихов // На русских просторах: Историко-литературный журнал. СПб.: Аврора, 2019. Вып. 1 (36). С. 83–105.
32. *Мельников В. Л.* И. Я. Билибин и его окружение по материалам Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов и других источников // Материалы научно-практической конференции, посвящённой 140-летию со дня рождения И. Я. Билибина / Комитет по культуре Ленинградской области, Государственное бюджетное учреждение культуры Ленинградской области «Музейное агентство», Ивангородский музей / Сост.: И. В. Коновалова, И. Н. Миронова. Ивангород: Музейное агентство; Ивангородский музей, 2016. С. 39–45.
33. *Мельников В. Л.* Л. С. Митусова на Кавказе // Петербургский Рериховский сборник. СПб.: Издание СПбГМИСР, 2017. Вып. X. С. 348–395.
34. *Мельников В. Л.* Малевские-Малевичи, Митусовы, Рерихи, Рыжовы: к вопросу о родственных связях // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2013. Т. XI: Рерихи, их предшественники, сотрудники, последователи. С. 477–482.
35. *Мельников В. Л.* Мемориальное собрание С. С. Митусова как основа музейного собрания Музея-института семьи Рерихов в Санкт-Петербурге // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2002. Т. I: Музей-институт семьи Рерихов в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга. С. 58–79.

36. Мельников В. Л. Наследие семьи Рерихов в Мемориальном собрании С. С. Митусова в Петербурге // На Восходе. Новосибирск: СибРО, 2001. Декабрь, № 12 (92). С. 26–27.
37. Мельников В. Л. Н. К. Рерих и историко-филологический факультет Императорского Санкт-Петербургского университета // Материалы XXX Межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. СПб., 2001. Вып. 9: Секция истории филологического факультета. С. 6–17.
38. Мельников В. Л. О почитании преподобного Сергия Радонежского в петербургской семье Митусовых // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Издание СПбГМИСР, 2015. Т. XIV: Преподобный Сергей Радонежский в жизни и творчестве Рерихов. Проблемы и перспективы сохранения Рериховского наследия. С. 99–116.
39. Мельников В. Л. Памятник: [К 150-летию Н. А. Римского-Корсакова и 120-летию Н. К. Рериха] // Музыкальная Академия. М., 1994. № 2 (647). С. 164–169.
40. Мельников В. Л. Римский-Корсаков и Рерих: пушкинские реминисценции // Петербургский Рериховский сборник. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. Вып. IV. С. 140–161.
41. Мельников В. Л. Рукопись Степана Митусова «Петрушина Гора» // Скрижали мысли: Сб. трудов / Под общ. ред. М. Д. Скачковой. Екатеринбург: Звёзды Гор, 2020. Вып. 9–10. С. 163–167.
42. Мельников В. Л. Слово к 140-летию со дня рождения Степана Степановича Митусова (1878–1942) // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: СПбГМИСР, 2019. Т. XVIII: Девяностолетие окончания Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха и основания Гималайского исследовательского института «Урусвати»; Н. К. Рерих и Север; Судьбы на переломах истории и наследие Рерихов. С. 582–599.
43. Мельников В. Л. Союз Муз и Закон Прекрасного // Перед Восходом. Новосибирск: СибРО, 1997. Апрель, № 4 (36). С. 8–10 [начало]. Май, № 5 (37). С. 6–9 [окончание].
44. Мельников В. Л. Степан Николаевич Митусов: наброски к биографии // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2013. Т. X: Результаты и перспективы Международного выставочного проекта «Рериховский век». С. 226–233.

45. Мельников В. Л. Универсанты-филологи в Мемориальном собрании Митусовых // Материалы XXXIV Международной филологической конференции. СПб., 2005. Вып. 3: Секция истории филологического факультета. С. 49–55.
46. Мельников В. Л. Художественное наследие Н. К. Рериха в собрании Музея-института семьи Рерихов // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2012. Т. IX: Наследие семьи Рерихов в музеях и собраниях мира. С. 168–221.
47. Мельников В. Л. Частные усадебные музеи в России во второй половине XIX — начале XX века (на примере усадебного музея князя П. А. Путятина в Бологом): Дис. <...> канд. культурологии. СПб.: Кафедра музейного дела и охраны памятников факультета философии и политологии СПбГУ, 2006.
48. Митусов С. С., Стравинский И. Ф. Фрагменты из переписки (1909–1925) / Публ. Ю. Ю. Будниковой и В. Л. Мельникова // Утренняя звезда. М.: МЦР, 1994–1997. № 2–3. С. 322–338.
49. Митусова Л. С. Воспоминания // Утренняя звезда. М.: МЦР, 1994–1997. № 2–3. С. 339–351.
50. Митусова Л. С. О прожитом и судьбах близких: I. Воспоминания / Отв. ред. акад. Б. С. Соколов. СПб.: Вышний Волочек, 2004 (Серия «Щедрый дар». Вып. I).
51. Музыкальный современник: Журнал музыкального искусства / Под ред. А. Н. Римского-Корсакова и при ближайшем участии Ю. Л. Вейсберг, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовского и Ю. Д. Энгеля. Пг.: Типография «Сириус», 1917. № 5–6: М. П. Мусоргский. 1839–1881.
52. Новиков Н. С. Исконно русское звучит // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Рериховский центр СПбГУ, 2007. Т. III: Восток–Запад на берегах Невы. Ч. 1. С. 32–37.
53. Новиков Н. С. «Звук родной струны...»: [О М. П. Мусоргском]. М.: Советская Россия, 1989.
54. [Новиков Н. С.] Мусоргский и Рерих: Неизвестные страницы биографии // Псковская правда. 1987. 22 марта. С. 1 (Публикация под псевдонимом: Н. Степанов).
55. Новиков Н. С. У истоков великой музыки: Поиски и находки на родине М. П. Мусоргского. Л.: Лениздат, 1989.
56. Петров В. В. Педагогические принципы С. С. Митусова и современная школа воспитания драматического актера // Рериховское

- наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб.: Рериховский центр Санкт-Петербургского гос. ун-та; Вышний Волочек: Ирида-прос, 2005. Т. II: Новая Россия на пути к единству человечества. С. 562–567.
57. *Рерих Е. И.* Письма. 1932–1955. Новосибирск: Вико, 1993.
58. *Рерих Е. И.* Письма в Америку: В 3 т. М.: Сфера, 1996. Т. III: 1948–1955.
59. *Рерих Н. К.* Врата в Будущее. Рига: Угунс, 1936.
60. *Рерих Н. К.* Держава Света. Southbury, Connecticut: Alatas, 1931.
61. *Рерих Н. К.* Из литературного наследия: К 100-летию со дня рождения Н. К. Рериха / Под ред. М. Т. Кузьминой; Биогр. очерк П. Ф. Беликова. М.: Изобразительное искусство, 1974.
62. *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. / Сост., примеч. и указ. Н. Г. Михайловой. М.: МЦР, 1995. Т. I: 1934–1935 / Предисл.: Л. В. Шапошникова.
63. *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. / Сост., примеч. и указ. Н. Г. Михайловой. М.: МЦР, 1995. Т. II: 1936–1941 / Предисл.: С. А. Пономаренко.
64. *Рерих Н. К.* Листы дневника: В 3 т. / Сост., примеч. и указ. Н. Г. Михайловой. М.: МЦР, 1996. Т. III: 1942–1947 / Предисл.: С. А. Пономаренко.
65. *Рерих Н. К.* Моя жизнь / Предисл.: М. Скачкова. Минск: Звёзды Гор, 2010.
66. *Рерих Н. К.* Нерушимое. Rīgā: Uguns, 1936.
67. *Рерих Н. К.* Письма в Америку: 1923–1947 / Исследовательский центр духовно-мистической культуры (Москва); Музей Н. К. Рериха (Нью-Йорк); Межрегиональный Центр духовной культуры (Самара). М.: Сфера, 1998 (Рериховский архив).
68. *Рерих Н. К.* Пути Благословения. New York; Paris; Riga; Harbin: Alatas, 1924 (Портрет автора работы С. Н. Рериха).
69. *Рерих Н. К.* Слава Мусоргскому (к столетию со дня рождения) // Сегодня. Rīgā, 1939. 23 марта. Утренний выпуск. № 82. С. 3.
70. *Рерих Н. К.* Твердыня Пламенная. Париж: Всемирная Лига Культуры, 1932.
71. Рериховский век: Каталог выставки. СПб.: Золотой век, 2009. Т. I: Живопись и графика / Отв. ред.: А. А. Бондаренко и В. Л. Мельников.
72. *Стравинский И. Ф.* Заключительный хор для «Хованщины» / [Ноты] на темы М. П. Мусоргского и подлинно раскольничьи: [для солистов, смешанного хора и фортепиано]. СПб.; М.: В. Бесель и К°, [1913].

73. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / [Сост., текстол. ред. и коммент. д-ра искусствоведения, проф. В. П. Варунца]. М.: Композитор, 1998. Т. I: 1882–1912.
74. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / [Сост., текстол. ред. и коммент. д-ра искусствоведения, проф. В. П. Варунца]. М.: Композитор, 2000. Т. II: 1913–1922.
75. *Тимофеев Я. И.* О рукописи Заключительного хора И. Ф. Стравинского к «Хованщине» М. П. Мусоргского // Научный вестник Московской консерватории. М., 2012. № 1. С. 54–91.
76. *Фосдик З. Г.* Мои Учителя. Встречи с Рерихами: По страницам дневника 1922–1934 гг. М.: Сфера, 1998.
77. *Хубов Г.* Мусоргский. М.: Музыка, 1969 (Классики мировой музыкальной культуры).
78. Художественное бюро Н. Е. Добычиной. Выставка этюдов: Каталог. Пг.: Ц. Типограф, 1917.
79. Художественные произведения Н. К. Рериха в русских и зарубежных изданиях. 1894–1920: иллюстрированный каталог / Авт.-сост., [отв. ред.] А. П. Соболев. СПб.: КОСТА, 2012.
80. *Чеснокова М. Н.* Выставка «Голенищевы-Кутузовы. Военная доблесть и творческий гений». Живая связь поколений и сохранение наследия // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2014. Т. XII: Начало Руси. Славяне и варяги. Прошлое и будущее высокого Русского стиля. С. 251–258.
81. *Чеснокова М. Н.* Предки Е. И. Рерих Голенищевы-Кутузовы: исследования и выставочные проекты: К двухсотлетию победы в Отечественной войне 1812 года // Рериховское наследие: Труды Международной научно-практической конференции. СПб., 2013. Т. XI: Рерихи, их предшественники, соотрудники, последователи. С. 37–42.
82. *Шибяев В. А.* Из воспоминаний очевидца // Держава Рериха: Сб. / Сост. Д. Н. Попов. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 333–343.
83. *Эрнст С. Р.* Н. К. Рерих. Пг.: Община Св. Евгении, 1918 (Русские художники).
84. *Яковлева Е. Н.* К. Рерих и балет И. Ф. Стравинского «Весна священная»: к истории первой постановки // Памятники культуры. Новые открытия. 1992. М.: Наука, 1993. С. 275–285.

85. *Яковлева Е. П.* Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. Самара: АГНИ, 1996.
86. *Brinton C.* The Nicholas Roerich exhibition, with introduction and catalogue of the paintings. 1920–1921–1922. New York: Redfield-Kendrick-Odell Co, 1920.
87. Roerich. Himalaya. A monograph / Articles by F. Grant, M. Siegrist, G. Grebenstchikoff, I. Narodny and «Banners of the East» by Nicholas Roerich. New York: Brentano's Publishers, [1926].
88. Roerich Museum: Catalogue. 8th ed. New York: Roerich Museum, 1930.
89. *Roerich N.* Himavat: Diary Leaves. Allahabad: Kitabistan, 1946.
90. *Roerich N.* Mussorgsky // Flamma: A Quarterly Liberty. Indiana, USA, 1939. Autumn. № 7. P. 131–132.
91. Spells of Russia by Nicolas Roerich. Catalogue. William Marchant & Co., The Goupil Gallery. 5 Regent Street, London, S. W. London, [1920].
92. *Yaremenko A. V.* Nicholai Konstantinovich Roerich: His Life and Creations during the past forty years: 1889–1929. New York: Central Book Trading Co., 1931.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Программа

**Международной научно-практической конференции
«Истоки. Истина. Искусство», посвященной 180-летию
со дня рождения М. П. Мусоргского**

г. Великие Луки,
д. Наумово,
15–17 марта 2019 г.

15 марта

Центр эстетического воспитания города Великие Луки

9.30 — 10.00. Регистрация участников конференции

10.00. Открытие конференции

Приветствия

Сергей Георгиевич Гусев,

исполняющий полномочия главы города Великие Луки.

Анжелика Владимировна Романюк,

председатель комитета культуры администрации города Великие Луки.

Наталья Анатольевна Плеханова,

директор МБУ ДО «Центр эстетического воспитания» города Великие Луки.

Лидия Дмитриевна Николаева,

заведующая Мемориальным музеем-усадьбой М. П. Мусоргского (Псковская область, Куньинский район, д. Наумово).

Игорь Владимирович Мациевский,

заведующий сектором инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

10.20 — 13.00

Ведущие: И. В. Мациевский, Н. И. Тетерина

Игорь Владимирович Мациевский,

композитор, инструментовед, этномузыколог, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств Украины и Польши, член научного совета Санкт-Петербургского союза ученых, член Союза композиторов РФ, член Международного совета традиционной музыки (ICTM), академик РАЕН и Международной академии информатизации (ООН), заведующий сектором инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Значение этнического компонента в жанрово-стилевой специфике музыки М. П. Мусоргского

Александр Вадимович Ромодин,

музыкант-исполнитель, этномузыковед, кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Творцы, создатели традиции. Земля Мусоргского

Наталья Викторовна Бекетова,

музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, руководитель Творческого центра «Рахманинов — Лосев: наследие» (Ростов-на-Дону).

«Прошлое в настоящем»: Исторические мистерии Мусоргского — трагедии забвения

Надежда Ивановна Тетерина,

музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания (Москва).

О научной и издательской концепции 1–2 томов Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского: Клавиры оперы «Борис Годунов» в восьми авторских редакциях

Галина Терентьевна Трофимова,

кандидат философских наук, профессор, сопредседатель Великолукского городского краеведческого общества, член Союза краеведов России (Великие Луки).

1918 г. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в репертуаре коллектива оперы и драмы в Великих Луках

Анна Леонидовна Порфирьева,

музыковед, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки РИИИ (Санкт-Петербург).

Мелодический речитатив: М. Мусоргский и Р. Вагнер

Георгий Викторович Ковалевский,

музыковед, кандидат искусствоведения, музыкальный критик, музыкальный журналист, научный сотрудник сектора музыки РИИИ (Санкт-Петербург).

Мусоргский — Чайковский: два мастера — два мира. Портрет в интерьере эпохи

14.00 — 17.00

Ведущий: Г. В. Ковалевский

Татьяна Михайловна Дудко,

музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, лектор филармонии Центра эстетического воспитания г. Великие Луки.

Просветительские проекты Центра эстетического воспитания г. Великие Луки о жизни и творчестве М. П. Мусоргского (1993–2019)

Лариса Николаевна Березовчук,

музыковед, киновед, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая сектором кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

О сопротивлении музыки М. П. Мусоргского жанру биографического фильма в советском кинематографе периода «малокартинья»

Светлана Евгеньевна Сорокина,

филолог, психолог, автор спецкурса «Основы психолого-почерковедческого анализа» (Казанский университет), художественный руководитель Казанского центра светомузыки «Прометей» (Казань, Республика Татарстан).

Психолого-почерковедческий анализ автографа М. П. Мусоргского

Лидия Дмитриевна Николаева,

заведующая Мемориальным музеем-усадьбой М. П. Мусоргского (Псковская область, Куньинский район, д. Наумово).

Грустное свидание с прошлым

Лариса Николаевна Никитина,

музыковед, преподаватель Псковского областного колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова, зав. предметно-цикловой комиссии «теория музыки», член Союза композиторов РФ (Псков).

Музыкальный памфлет М. П. Мусоргского «Раёк» в контексте художественно-эстетической полемики: XIX, XX, XXI вв.

Татьяна Александровна Лаптева,

музыковед, преподаватель, член Союза композиторов, РФ автор вокальной, хоровой, инструментальной музыки, музыки для театра, дипломант международных конкурсов-фестивалей, лауреат премии Администрации Псковской области (2001, 2007), преподаватель Псковского областного колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова (Псков).

М. Мусоргский. «Детская»: Традиции обращения к вокальной музыке Мусоргского в учебной практике

Наталья Федоровна Клобукова,

музыкант-исполнитель, музыковед, кандидат культурологии, преподаватель игры на традиционных японских инструментах, солистка ансамбля японской музыки «Wa-On» при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель истории японской музыки Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

«Картинки с выставки» М. П. Мусоргского в творчестве японских музыкантов: Проблемы интерпретации

17.00 — 17.40

**Открытие выставки юных художников —
победителей II Международного конкурса «Картинки
с выставки — 2019»**

16 марта

9.00 — 10.40

Ведущая: О. В. Колганова

Татьяна Вадимовна Голлербах,

певица, искусствовед, Лауреат Всероссийского конкурса вокалистов (СПб., 1995) и Международного конкурса вокалистов (СПб., 2009), артистка хора Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского, соавтор и соисполнитель (вместе с А. Н. Зелениным) свыше 50 концертных программ-монографий, в том числе (с А. Ф. Васильевой) программы-монографии «Модест Мусоргский. Мифы и реальность» (Санкт-Петербург);

Александр Николаевич Зеленин,

певец, сценарист, режиссер, композитор, переводчик, ученик и партнер Татьяны Голлербах (Санкт-Петербург).

Отголоски протестантского хорала в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского

Александр Борисович Никаноров,

музыковед, кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища имени М. П. Мусоргского (Санкт-Петербург).

Отечественная кампанология и музыкознание о проблемах колокольности в музыке М. П. Мусоргского (на примере оперы «Борис Годунов»)

Надежда Ивановна Тетерина,

музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания (Москва).

Значение и роль Б. В. Асафьева в «восстановлении подлинного Мусоргского»

Василиса Александровна Александрова,

музыковед, соискатель Государственного института искусствознания (научный руководитель — кандидат искусствоведения Н. И. Тетерина) и научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий отдела исполнительских искусств ГИИ (Москва).

Несостоявшаяся сценическая судьба «Хованщины» М. Мусоргского в оркестровке Б. Асафьева (на материале архивных документов)

Алиса Анатольевна Тимошенко,

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

«Женитьба» М. П. Мусоргского: От технологии певческого процесса к новой поэтике

11.00 — 13.00

Ведущая: В. А. Александрова

Маргарита Николаевна Тимофеева,

музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова (Великий Новгород).

О преломлении элементов традиционной смеховой культуры в произведениях Мусоргского

Галина Валентиновна Тавлай,

этномузыковед, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ, доцент Петрозаводской государственной консерватории им. Н. К. Глазунова, член Союза композиторов Республики Беларусь (Санкт-Петербург).

Интонационная и контонационная парадигмы в музыке М. П. Мусоргского

Валерия Николаевна Дарда,

музыкант-исполнитель, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург).
Национальная историческая опера в творчестве М. П. Мусоргского и пути ее развития в XXI веке

Владислав Викторович Панченко,

композитор, дирижер, преподаватель, член Союза композиторов РФ, член Союза кинематографистов РФ, доцент кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Санкт-Петербург).

Полиэлементно-монтажные аспекты музыкально-драматургического формирования сцен опер М. П. Мусоргского

Лилия Владимировна Спиридонова,

музыковед, ветеран труда РФ (Великие Луки).

М. Мусоргский и Д. Шостакович: Параллели творчества

Алиса Хайбрахмановна Габдулина,

выпускница кафедры музыкальных дисциплин факультета философии, культурологии и искусства Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (2018), преподаватель теоретических дисциплин и хора МБУДО «Новосветовская ДШИ» Гатчинского района Ленинградской области.

Вокальный цикл М. П. Мусоргского «Без солнца» как предмет изучения в общеобразовательной школе

Ольга Викторовна Колганова,

музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

Экслибрисы с портретами М. П. Мусоргского

14.00 — 16.30

Круглый стол «Особенности развития мемориальных музеев в современном социокультурном пространстве»

Ведущая: О. В. Колганова

Лидия Дмитриевна Николаева,

заведующая Мемориальным музеем-усадьбой М. П. Мусоргского (Псковская область, Куньинский район, д. Наумово).

История создания музея-усадьбы М. П. Мусоргского

Юлия Юрьевна Конарева,

филолог, заместитель директора Государственного мемориально-архитектурного комплекса «Музей-усадьба П. И. Чайковского» (Воткинск, Удмуртская республика).

Мемориальные музеи в современном социокультурном пространстве (на примере бюджетного учреждения культуры Удмуртской Республики «Государственный мемориально-архитектурный комплекс “Музей-усадьба П. И. Чайковского”»)

Татьяна Геннадьевна Бобкина,

руководитель Мемориального дома-музея академика И. М. Виноградова (Великие Луки).

Проект «Горница матушки Виноградовой» как перспектива развития Мемориального дома-музея академика И. М. Виноградова

Валентина Павловна Румянцева,

заведующая Мемориальным музеем-усадьбой С. В. Ковалевской (д. Полибино, Великолукский район Псковской обл.)

История создания и перспективы развития Мемориального музея-усадьбы С. В. Ковалевской

Мастер-класс по анализу почерка:

Графологическая шкала эмоций

Ведущая: **Светлана Евгеньевна Сорокина,**

филолог, психолог, автор спецкурса «Основы психолого-почерковедческого анализа» (Казанский университет), художественный руководитель казанского центра светомузыки «Прометей» (Казань, Республика Татарстан).

В результате экспресс-изучения своего почерка слушатели смогут определить (и/или осознать) свое поведение в различных ситуациях

17.00 — 18.20

**Концерт участников конференции, коллективов и солистов
Центра эстетического воспитания г. Великие Луки
«Посвящение М. П. Мусоргскому»**

17 марта

9.00

Отъезд в Мемориальный музей-усадьбу М. П. Мусоргского

10.30 — 11.30

(Куньинский район, д. Наумово)

Обзорная экскурсия «Жизнь и творчество М. П. Мусоргского»

11.30 — 13.00

Театрализованная экскурсия

**«Быт, традиции и обряды Псковской и Витебской губерний
XIX века»**

14.00 — 15.00

Круглый стол

**«Перспективы развития Мемориального музея-усадьбы
М. П. Мусоргского»**

Стеновые доклады

Владимир Леонидович Мельников,

кандидат культурологии, директор Образовательно-паломнического центра «Град светлый», Лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области искусства, литературы и архитектуры (Санкт-Петербург).

Память о М. П. Мусоргском и Ю. И. Мусоргской в семейном окружении их родственников Рерихов и Митусовых

Наталья Геннадьевна Мазуринна,

фольклорист, музыкальный педагог, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и методики преподавания искусства факультета эстетического образования учреждения образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка», докторант государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» (Минск, Республика Беларусь).

Вариантность и синестезия как базовые основы народного и авторского творчества (на примере произведений М. П. Мусоргского)

Наталья Алексеевна Мещерякова,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, профессор кафедры сольного пения Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, Лауреат международных конкурсов, член Союза композиторов РФ, председатель жюри Международного конкурса исполнительского мастерства «Вдох-

новение» (Санкт-Петербург), член общественной академии «Голос» (Ростов-на-Дону).

Гений у истоков вокально-эстетической реформы. Исполнительские традиции М. П. Мусоргского в прошлом и настоящем

Людмила Антоновна Жуйкова,

музыковед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, член Союза композиторов Республики Казахстан, отличник образования Республики Казахстан, кавалер ордена Православной церкви святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии (Алматы, Республика Казахстан).

Исторические и религиозно-нравственные аспекты «Хованщины» М. П. Мусоргского

Katarzyna Sokolowska,

музыкант-исполнитель, PhD, профессор Университета им. Казимира Великого г. Быдгощ, вице-директор по творческой работе Объединения № 1 Государственных Музыкальных Школ (Варшава), член программно-редакционной коллегии издания «Szkoła artystyczna» (Школа искусств) при Министерстве культуры и национального наследия Республики Польша (Быдгощ, Варшава, Республика Польша).

Модест Мусоргский, его творчество и музыка в учебниках польских общеобразовательных школ

Нина Кузьминична Евдокимова,

музыковед, старший преподаватель кафедры теории музыки, начальник Центра дополнительного профессионального образования Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург);

Людмила Константиновна Шабалина,

музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург).

Речевая интонация у М. П. Мусоргского в ракурсе лингвистического анализа (по материалам исследования В. П. Костарева)

Ольга Владимировна Ярош,

музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск).

М. Мусоргский и К. Дебюсси

Александр Леонидович Коротеев,

музыкант-исполнитель, музыковед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры духовой музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», автор более 200 научных и научно-методических публикаций по проблемам духового искусства, член Международной организации искусствоведов по проблемам развития духовой музыки (IGEB), член Всемирной гильдии трубачей (ITG), председатель Правления Белорусской ассоциации духовых оркестров и ансамблей (БАДОА/BAS-VE), член Правления Белорусского Союза музыкальных деятелей (БСМД) (Минск, Республика Беларусь).

Произведения М. П. Мусоргского и их роль в формировании художественно-образного мышления и совершенствования исполнительского мастерства специалистов духового искусства

Марина Николаевна Майданова,

театровед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ (Санкт-Петербург).

М. П. Мусоргский в творческой биографии А. И. Мозжухина (по материалам архивов Кабинета рукописей РИИИ)

Сергей Павлович Полозов,

музыковед, композитор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, член Союза композиторов РФ, главный редактор журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» (Саратов).

Информационный взгляд на знаковую систему в музыке М. П. Мусоргского

Виктор Михайлович Волоткович,

музыкант-исполнитель, дирижер, заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент искусствоведения, ведущий специалист в области дирижерского оркестрового исполнительства и педагогики (Минск, Республика Беларусь).

Творчество Мусоргского в оркестровом исполнительстве народных оркестров Беларуси

Лариса Дмитриевна Благовещенская,

музыковед, кандидат искусствоведения, научный консультант Сибирского центра колокольного искусства (Новосибирск).

Колокола в драматургии М. П. Мусоргского

Владимир Васильевич Бычков,

исполнитель, дирижер, доктор искусствоведения, профессор кафедры эстрадно-оркестрового творчества Челябинского государственного института культуры, член Союза композиторов РФ, Заслуженный деятель искусств РФ (Челябинск).

О малоизвестной оркестровой версии цикла «Картинки с выставки»
М. П. Мусоргского

Сведения об авторах

Александрова Василиса Александровна — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания (Москва).

Бекетова Наталья Викторовна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, руководитель Творческого центра «Рахманинов — Лосев: наследие» (Ростов-на-Дону).

Березовчук Лариса Николаевна — музыковед, киновед, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург).

Габдулина Алиса Хайбрахмановна — выпускница Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (научный руководитель — кандидат искусствоведения доцент кафедры музыкальных дисциплин факультета философии, культурологии и искусства ЛГУ им. А. С. Пушкина Г. В. Григорьева), преподаватель теоретических дисциплин и хора МБУДО «Новосветовская ДШИ» Гатчинского района Ленинградской области.

Голлербах Татьяна Вадимовна — певица, искусствовед, Лауреат Всероссийского конкурса вокалистов (СПб., 1995) и Международного конкурса вокалистов (СПб., 2009), артистка хора Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского (1980–2022), соавтор и соисполнитель (совместно с А. Н. Зелениным) свыше пятидесяти концертных программ-монографий, в том числе (с А. Ф. Васильевой) программы-монографии «Модест Мусоргский. Мифы и реальность» (Санкт-Петербург).

Жуйкова Людмила Антоновна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, отличник образования Республики Казахстан, кавалер ордена Православной церкви святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии, обладатель государственной награды РК «Народная благодарность» (Алматы, Республика Казахстан).

Зеленин Александр Николаевич — певец, сценарист, режиссер, композитор, переводчик, ученик и партнер Татьяны Голлербах (Санкт-Петербург).

Климовицкий Аркадий Иосифович — музыковед, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник РИИИ, профессор Санкт-Петербургской консерватории, заслуженный деятель искусств, кавалер Ордена Дружбы (Санкт-Петербург).

Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна — музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Лаптева Татьяна Александровна — композитор, музыковед, преподаватель, член Союза композиторов РФ, дипломант международных конкурсов-фестивалей, Лауреат премии Администрации Псковской области (2001, 2007), Заслуженный деятель искусств Псковской области, преподаватель Псковского областного колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова (Псков).

Мельников Владимир Леонидович — кандидат культурологии, Лауреат Премии Правительства Санкт-Петербурга в области искусства, литературы и архитектуры (2010), ученый секретарь Государственного историко-архитектурного и природного музея-заповедника «Изборск» (Псковская область), рериховед, Заслуженный член-корреспондент Музея Николая Рериха в Нью-Йорке, один из основателей Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов, генеральный директор АНО «Центр культурных и научных проектов “АРС”» (Санкт-Петербург, Изборск).

Мещерякова Наталья Алексеевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, профессор кафедры сольного пения Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, Лауреат международных конкурсов, член Союза композиторов РФ, председатель жюри Международного конкурса исполнительского мастерства «Вдохновение» (Санкт-Петербург), член общественной академии «Голос» (Ростов-на-Дону).

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

Порфирьева Анна Леонидовна — музыковед, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки РИИИ (Санкт-Петербург).

Ростовская Олеся Васильевна — композитор, карильонист, звонарь, органист, исполнитель на терменвоксе, член Союза композиторов, член Ассоциации электроакустической музыки России, член Ассоциации органистов России, представитель Фонда «Русский карильон», преподаватель кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Москва, Санкт-Петербург).

Самсонова Татьяна Петровна — пианистка, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой музыкальных дисциплин Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург).

SUMMARY

M. P. Mussorgsky: Origins. Verity. Art: a collective study: based on the materials of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 180th anniversary for the M. P. Mussorgsky (Velikiye Luki — Naumovo, March 15–17, 2019) / Russian Institute for the History of Arts; ed.-st. O. V. Kolganova; resp. ed. I. V. Matsievsky. — Saint Petersburg; Velikiye Luki: R.I.H.A., 2023. – Issue. 2. Part 2.

Olga Kolganova
(Saint-Petersburg)

From the editor-compiler

AESTHETIC AND STYLE PARALLELS AND INTERCEPTIONS

Larisa Berezovchuk
(Saint-Petersburg)

Opera as a Musical Drama Genre: Cognitive Prerequisites for Opera Synthesis (from C. Monteverdi's Madrigals to M. P. Mussorgsky's «Boris Godunov»)

Keywords: opera synthesis, drama, musical drama, musical synthesis component, verbal synthesis component, speech, emotions, physiological aspect of emotions, introspective aspect of emotions.

The article offers an explanatory model of opera synthesis based on the interaction of verbal and musical components. The essence, purpose, and technological core of opera synthesis is the display of human emotions in their indissoluble connection, both with the action and with the character's character, mediated by speech and sung melody (more broadly, by all the resources of music).

The complex of cognitive sciences today proves that human emotions have a dual nature — physiological and introspective. Any interaction in nature is associated with the exchange of objects that enter into it, their properties. The verbal component of opera synthesis is always *the character's speech*, not the language or text. In contrast, a person's live, audible speech expresses their emotions as clearly as traditional music. But speech, mediated by the semiotic system of language, rationalizes emotions and makes sense of them. In operatic synthesis, the character's normally sung speech expresses the introspective aspect of emotions. The musical principle mediates their physiological aspect with its resources and techniques.

Synthesis became possible only when the composer, when composing an opera, showed the creative ability to capture *the exchange of functions in music and speech* in the embodiment of the character's emotions experienced by him at a particular moment of action. For the first time this happened in the works of Claudio Monteverdi. Speech is now connected to what the character feels and feels — this is a function of revealing and communicating to the listener the «direct» sensory-physiological aspect of emotions. To do this, the composer (and librettist) work with direct, indirect, and internal forms of speech. M. P. Mussorgsky's creative discovery in the opera genre is the musical development of speech-thinking aspects of verbality. At the same time, musical resources (instrumental accompaniment, texture, thematization, palm tonality, orchestration, etc.) indirectly indicate that the character «thinks» about himself and the situation of the action. This is a manifestation of the introspective aspect of emotions.

Operatic synthesis does not arise on the stage of a musical theater, not as a result of the singers' acting out characters on stage and the conductor's creation of a musical concept for the performance. Initially, this is a purely cognitive process. It occurs in the mind of the composer at the moment of the creative act—the composition of an opera piece.

Anna Porfirieva

(Saint-Petersburg)

Wagner and Mussorgsky: Intersecting Orbits

Keywords: Wagner, Mussorgsky, opera, historicism, liturgy.

The article explores the possibility of logically substantiating some similarities that arise during auditory immersion in romantic opera. These justifications follow from a more careful analysis of the historical situation and its projections on the opera stage, as well as from the comparison of ideal goals with the musical compositional instinct of each of the great musicians. Along the way, other topics that are important to the author are also discussed, for example, about the identity of the melodic complexes, emerging through vividly national styles and traditions.

Natalia Beketova

(Rostov-on-Don)

The Past in the Nowadays: Historical Mysteries of Mussorgsky

Keywords: historical mysteries of Mussorgsky, existential tragedy of national consciousness, Memory=Prophecy, Russian musical myth.

Musical-historical masterpieces of Mussorgsky are the greatest revelations of the national spirit, unique in their ways acts of the Russian national self-consciousness. Full of historical prophecies, directed at «the sense of the upcoming centuries, not their facts» (A. F. Losev), they are the living proof of the national Memory of the composer Mussorgsky (the heir to the Rurikovych clan), getting conceptual definition of existential tragedies of national self-consciousness (in the works of the author), experienced as a sharp personal Pain of History. Musical tragedies of Mussorgsky, which are the heroism of the artist who expiates the transgression of the nation-clan, are the second, crisis-like type of the Russian musical myth – the myth of the Russian Apocalypse, characterized by the forgiveness of the Christian values, destruction, fragmentation of the symbolic vertical Me-Us. Using the author methodology of the musical myth (=national Memory). the correlation of the ideal myth of the Russian self-consciousness of Glinka (first, harmonic type) and the national catastrophe-like myth of Mussorgsky is presented (on its way towards Rachmaninoff and Shostakovich). Impersonating the style of the ancient Russian church liturgy acts (N. S. Seryogina), they are regarded as historical mysteries, which testify the principles of thinking based on historic laws that are pertinent to our native geniuses, in accordance with the Pushkin liturgical formula: «the Past in the Present, human Fate — national Fate».

Arkady Klimovitsky
(*Saint-Petersburg*)

Beethoven by Mussorgsky. Part 2

Keywords: M. P. Mussorgsky, Beethoven's quartets, M. A. Balakirev, A. S. Gussakovsky.

The article is a continuation of the work already published in the previous issue, dedicated to Mussorgsky's ideas about Beethoven, as well as the role of Beethoven's heritage in the composer's work. Mussorgsky's piano transcriptions of Beethoven's string quartets are described in a broad musicological context (their manuscripts are kept in the National Library of Russia and the Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg).

PHILOSOPHICAL AND CULTURAL ASPECTS OF CREATIVITY AND ISSUES OF CAMPANOLOGY

Lyudmila Zhuikova

(Almaty, Republic of Kazakhstan)

Historic and Religious-moral Aspects of M. P. Mussorgsky's «Khovanshchina»

Keywords: the opera concept, Mussorgsky's «Khovanshchina», the Russian path, the author's word, prayer, historicism of thinking.

The article portrays the concept of M. P. Mussorgsky's opera «Khovanshchina» from a perspective of the historic way of Rus-Russia in close connection with the highest laws of the religious consciousness. The author claims that due to its bold revelations and insights into the future, «Khovanshchina» is still very much the terra incognita, despite it being staged for more than a hundred years. Referring to the latest research of the leading biographers of Mussorgsky, the author adds his extensive interpretation of the unique writing voice of Mussorgsky in «Khovanshchina». He emphasizes the role of prayer as a backbone of the whole opera. The author also underlines the inescapable relevance of «Khovanshchina» due to the modern nature of its ideas.

Tatyana Hollerbakh, Alexander Zelenin

(Saint-Petersburg)

Echoes of the Protestant Chorale in the Opera «Boris Godunov» by M. P. Mussorgsky

Keywords: protestant choral, the theme of the fugue, Russian folk long song.

The great Wonderworker of Russian music Modest Petrovich Mussorgsky appeared in St. Petersburg as a 10-year-old boy in August 1849. Peter and Paul school (adjacent to Petrikirche building), was one of the best schools. Presumably, regular visits Petrikirche for students Petrischule was required. The sound of the organ and of the Protestant chorale, the singing of the congregation is deposited in the soul and the ears of the young musician. After 20 years in search of «schismatics» music for «Khovanshchina» and pre-Romanov music for «Boris Godunov» Modest Petrovich willingly or unwittingly does not pass and Protestant chorale...

Of course, there is no question of any borrowing. It's harder. Back in the XIX century was seen incomprehensible to such knowledgeable people as Gavril Derzhavin, Herman Laroche, Anton Rubinstein (we call only those who wrote about it) phenomenon: the theme of some fugues Handel and Bach strikingly similar to the Russian folk song lingering...

Tatyana Samsonova
(*Saint-Petersburg*)

«Russian soul» Philosopheme among M. P. Mussorgsky's Music Perspective

Keywords: M. P. Mussorgsky, philosophical archetype «Russian soul», the theme of death.

The article considers the philosophical category «Russian soul» as applied to the music of M. P. Mussorgsky. The author of the article shows that the rich Russian musical culture of past centuries and its historical interpretation by Mussorgsky formed his special musical language, where there is a «Russian soul» as a symbol, as a high and varied spiritual phenomenon. The issues of life and death, love and friendship, moral duty and life position are reflected in the music of Mussorgsky, and upon analytical consideration, they represent a unique example of the philosophical archetype «Russian soul».

Olesya Rostovskaya
(*Saint-Petersburg — Moscow*)

Rostov Bells in Mussorgsky's Music. An Example of Symphonisation

Keywords: M. P. Mussorgsky, bells, Rostov the Great, zvon, Coronation, «Boris Godunov», «Dawn on the Moscow river», «Khovanshchina».

As numerous examples of the use of bells as part of orchestral scores demonstrate, typically the objective is to simply create a sound effect. This article deals with a rare example in which the cathedral belfry bells of the Rostov Kremlin Museum were introduced into Mussorgsky's scores as a symphonic instrument in their own right. Bells are included in different ways in four sections of Mussorgsky's compositions. This article will describe the history of the project as well as analyse certain technical, acoustic and other challenges the orchestra director and bell-ringers had to face both during and before the performance that took place on 11 August 2018.

THE PERFORMING ARTS AND PEDAGOGICAL ISSUES

Natalia Meshcheryakova

(Rostov-on-Don)

Genius at the Origins of Vocal and Aesthetic Reform (Performing Traditions of M. P. Mussorgsky in the Past and Nowadays)

Keywords: M. P. Mussorgsky, vocal and aesthetic reform concertmaster, M. A. Olenina-d'Alheim, concertmaster.

We can safely say that M. P. Mussorgsky with his demands on interpreters, and on singers, in particular, led to radical changes in the perceptions of domestic artists about the vocal profession itself. The composer encouraged them, despising «professional egoism» and refusing to admire his voice and demonstrate the technique, to subordinate all his natural potential in unity with acquired skills to the expression of «intonated meaning». So, the outstanding Russian chamber singer M. A. Olenina-d'Alheim (1969–1970), who consciously chose the mission of the composer's creative heiress, on the basis of comprehension of Mussorgsky's vocal style, was able to achieve decentralization of creative consciousness and perfectly master the complex and delicate area of timbre transformation or timbre polystylistics, demonstrating the congeniality of their performing texts copyrighted texts. But new aesthetic needs that were steadily ripening in public, and Mussorgsky's new creative precepts, addressed to professionals, gradually formed in a lively atmosphere of playing music, in which Mussorgsky manifested himself not only as a creator of music and a singer-reciter, but also as the founder of a new Russian professional culture type of performance — accompaniment. The main result of the tour of D. Leonova and M. Mussorgsky in southern Russia (1879) was a revolution in the minds of the audience: most of them for the first time perceived the partnership between the singer and accompanist as integrity and for the first time realized the significance and artistic value of the piano along with the vocal. The great innovator also first discovered for himself, fully mastered and outlined in the art space the pedagogical aspect of the profession, introducing students to the basics of «artistic interpretation». This proves that in Russian culture, Mussorgsky, first of all, has the honorable role of the Reformer of vocal and aesthetic norms and the Mentor of future generations of Russian singers and chamber performers, in particular.

Tatyana Lapteva

(Pskov)

**M. P. Mussorgsky «The Nursery»: Traditions for Addressing
c Vocal Music in Educational Practice**

Keywords: Mussorgsky, new vocal style, methods for mastering the new expressive means, comprehension the style through intonation and word.

In the focus of the article is the vocal series of M. Mussorgsky «The Nursery». Traditions of mastering and perceiving the music of this work on the interdisciplinary basis in the process of curricular and extra-curricular work have been forming in 1980–90s within the rich experience of practicing scholars. Some stable forms of concert performances were settled, and such a phenomenon as «Mussorgsky’s theater» appeared. The content of such classes as solfeggio, musical literature, harmony, piano has fused in this phenomenon. In the process of lively creative work many stereotypes of treating the so, called complications of the innovatory language of Mussorgsky have been overcome. Principal ways of understanding the significance of national Russian music in the educational process have been founded.

Alisa Gabdulina

(Saint-Petersburg)

**Vocal Cycle «Sunless» by M. P. Mussorgsky in the General
Education School Program**

Keywords: M. P. Mussorgsky, A. A. Golenishchev-Kutuzov, vocal cycle, musical language.

This article is devoted to importance of the main concept of the cycle vocal «Sunless» of M. P. Mussorgsky and to a possibility of its, including into a program of a child schools. Also, we considered special features of the composer’s style to the deep explication a concept of cycle for the children. We show how to teach this cycle. The main pride of the cycle’s including is a fact that his studying develops the interest to Russian culture in children and taught their not only emotional and shallow comprehension of music, but to understand a cycle’s concept intellectually, analyzed it, because cycle exclude fully its comprehension shallow.

NOVEL MATERIALS AND DOCUMENTS

Aleksandr Nikanorov

(Saint-Petersburg)

«Boris Godunov» Edited by Emilis Melngailis: 1924 Discussion about the Upcoming Production at the «Latvian National Opera» in the Pages of the Riga Newspaper «Segodnya»

Keywords: M. P. Mussorgsky, «Boris Godunov», Emilis Melngailis, Riga Newspaper «Segodnya», T. Reuters, N. A. Rimsky-Korsakov, «Latvian National Opera», P. I. Melnikov, N. N. Cherepnin, V. M. Yurevich

M. P. Mussorgsky's opera «Boris Godunov» is widely known in three musical editions: M. P. Mussorgsky himself, N. A. Rimsky-Korsakov and D. D. Shostakovich. However, there is another version of the instrumentation of the work, carried out by the Latvian composer Emilis Melngailis. The premiere of the opera «Boris Godunov» in his edition took place in Riga on May 3, 1924. For several years, the work was staged at the «Latvian National Opera» in this orchestration version. After the return of E. Melngailis to Latvia in 1920, in addition to musical and ethnographic activities, arrangements of Latvian folk songs, original compositions, concert introductions with the choir, in 1923/1924 the composer began to collaborate with the «Latvian National Opera». At that time, in the world theatrical practice, the production of the opera «Boris Godunov» was established in the version of N. A. Rimsky-Korsakov. However, in many foreign musicological publications, its inconsistency with the author's intention was convincingly proved. E. Melngailis proposed to stage the opera «Boris Godunov» in his own instrumentation. It was created based on the author's piano text (klaviraustsug) published by M. P. Mussorgsky in 1874. When it became known that the theater was preparing the opera to be staged in E. Melngailis's version, it became a topic of heated discussion in the local press. A particularly active discussion unfolded on the pages of the Russian newspaper «Segodnya». The composer and music critic Solomon Rozovsky was the first to raise the question of the legitimacy of the new adaptation of M. P. Mussorgsky's work. He was joined by director P. I. Melnikov, composer N. N. Cherepnin, critic and composer V. M. Yurevich, and E. Melngailis himself. The texts of sixteen articles published in the newspaper from March to May 1924 with discussion materials are published. All of them are provided with detailed scientific comments. Until now, these musical-historical data in Russian musicology have not been covered and were not known.

Vasilisa Aleksandrova

(Moscow)

«Greatest Achievement Since 1917». O. Downes on B. V. Asafyevs and P. A. Lamm's Edition of M. P. Mussorgsky's Opera «Boris Godunov»

Keywords: O. Downes, B. V. Asafyev, P. A. Lamm, M. P. Mussorgsky, «Boris Godunov».

This article is devoted to the reception in the USA of M. P. Mussorgsky's opera «Boris Godunov» in the edition completed in 1928 by B. V. Asafyev and P. A. Lamm. The dissemination in America of a musical and artistic phenomenon, which went down in history as the «restoration of the authentic Mussorgsky», is shown on the basis of the articles by famous American music critic Olin Downes published in 1928–29 in «The New York Times».

Nikolay Vinogradov-Mamont

Production Concept of M. P. Mussorgsky's Opera «Boris Godunov» (1925). Publication, preface and commentaries by V. A. Aleksandrova (Moscow)

Keywords: N. G. Vinogradov-Mamont, B. V. Asafyev, P. A. Lamm, M. P. Mussorgsky, «Boris Godunov».

The production concept of M. P. Mussorgsky's opera «Boris Godunov», completed by N. G. Vinogradov-Mamont — director, playwright and writer, is stored in the Russian State Archive for Literature and Art. This document is evidence of the initial period of B. V. Asafyev's and P. A. Lamm's activity on “restoration of the authentic Mussorgsky”. At that time several years before the piano score (1927) and the orchestral score (1928) of the opera “Boris Godunov” in their joint edition came into print, they were already planning to stage the opera at the “Monumental Theatre Studio” under the direction of N. G. Vinogradov-Mamont. However, the project was not implemented.

Vladimir Mel'nikov

(Saint-Petersburg, Izborsk)

«Being a great talent and marvelous soul» (For the Memory of M. P. Mussorgsky and his Mother in the Family Environment of the Roerich's and Mitusov's. To the 180th Anniversary of the Birth)

Keywords: The Roerich's family, M. P. Mussorgsky, S. S. Mitusov, history of musical culture, art history.

The author was lucky to work and live side by side with a man from the family environment of the great Russian composer M. P. Mussorgsky. We are talking about L. S. Mitusova, the actual founder of the St. Petersburg state Museum-Institute of the Roerich family. It was from her that we first learned about the family ties of the Roerich's, Mitusov's and Mussorgsky's, it was from her that we first heard about the deep interest of the Roerich's and Mitusov's in Modest Petrovich, about the latter's contacts with them through the numerous Golenishchev-Kutuzov's.

М. П. Мусоргский
Истоки. Истина. Искусство

Коллективное исследование
Выпуск 2

По материалам Международной научно-практической конференции,
посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского
(г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.)

Часть вторая

Редактор Е. П. Щеглова
Верстка: В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 29.03.2024 г. Печ. л. 12.0 Тираж 80 экз. Заказ 117.

Отпечатано в ООО «Великолукская типография».
182100, Псковская область, г. Великие Луки,
ул. Полиграфистов, 78/12.
Тел./факс: (8513-53) 3-62-95.
E-mail: zakaz@veltip.ru. Сайт://www.veltip.ru/