



М. П. МУСОРГСКИЙ

В ВОСПОМИНАНИЯХ
СОВРЕМЕННИКОВ



**М.П. Мусоргский
В ВОСПОМИНАНИЯХ
СОВРЕМЕННИКОВ**



**МОСКВА
„МУЗЫКА“
1989**

ББК 85.313(2)1

М 11

ВОСПОМИНАНИЯ О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ

Составление, текстологическая редакция,
вступительная статья, комментарии и указатели
Е. М. ГОРДЕЕВОЙ

4905000000—124

М ————— 38—88

026(01)—89

ISBN 5—7140—0150—8

© Издательство «Музыка», 1989 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Из композиторов «Могучей кучки» М. П. Мусоргский прожил самую короткую жизнь — всего сорок два года! — но оставил несравненное по яркой новаторской сущности и притягательной силе наследие. Музыку эту и через сто с лишним лет после смерти ее создателя слушают во всем мире буквально зажав дыхание; она служит «пробным камнем» для лучших исполнителей, а споры, возникшие еще при жизни автора «Бориса Годунова», сопровождают ее изучение вплоть до наших дней — столь дерзновенны были цели, поставленные и достигнутые композитором, необычайно широко раздвинувшим горизонты музыкального искусства.

Гениально одаренный художник-реформатор и убежденный гуманист, Мусоргский сформировался в 60-е годы прошлого века — время проникновения демократических идей во все сферы русской культуры. Он жил и творил, когда в музыке выступали композиторы «Могучей кучки» и Чайковский, в изобразительном искусстве — Крамской, Перов, Репин, Антокольский, в литературе — Тургенев, Достоевский, Толстой, Некрасов, в науке действовала блестящая плеяда ученых.

Даже на фоне такого исторического окружения, сплошь состоящего из звезд первой величины, Мусоргского отличает необыкновенная смелость и новизна суждений, касается ли это эстетики собственного творчества или оценки каких-либо явлений художественной культуры. В очень значительной степени это запечатлела эпистолярная композитора, которую существенно дополняют воспоминания о нем современников. Воспоминания эти имеют двоякое значение: во-первых, как один из источников исследовательской работы; во-вторых, как самостоятельное документальное собрание — как бы коллективное повествование о личности композитора, обстоятельствах жизни и творчества, несущее особый отпечаток субъективности и непредвзятости одновременно, присущий именно свидетельствам современников.

Первые воспоминания — А. П. Бородин, М. А. Балакирева, Ф. П. Мусоргского — были записаны по просьбе В. В. Стасова, сразу же после кончины Мусоргского (16 марта 1881 года) принявшего ее за

биографический очерк о нем*. В том же году в пятой книге журнала «Семейные вечера» были напечатаны воспоминания Н. И. Компанейского; после выхода биографического очерка Стасова («Вестник Европы», № 5 и 6) за перо взялся еще один из близких друзей композитора, поэт А. А. Голенищев-Кутузов, завершивший рукопись лишь через несколько лет. В дальнейшем, до конца жизни Стасова многие из появлявшихся воспоминаний так или иначе были связаны с его именем: то первая исполнительница партии Марины Ю. Ф. Платонова под впечатлением брошюры Стасова в письме к нему рассказывает о борьбе, предшествовавшей постановке «Бориса Годунова» в Марининском театре; то сам Стасов, отвечая на вопросы молодого историка русской музыки Н. Ф. Финдейзена или основателя Кружка любителей русской музыки А. М. Керзина, касается разных периодов жизни Мусоргского; то Л. И. Шестакова, побуждаемая опять же Стасовым, описывает музыкальные вечера в своем доме с участием композиторов «Могучей кучки».

Мусоргскому посвящено немало страниц в различных мемуарах; такова прежде всего «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова, «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» М. М. Ипполитова-Иванова, автобиографические воспоминания певицы Д. М. Леоновой и ученицы Леоновой и Мусоргского, дожившей до середины нашего века А. А. Демидовой, активной общественной деятельницы П. С. Стасовой, книга «За 30 лет», принадлежащая врачу В. Б. Бертенсону, «Моя автобиография» музыканта, художника и литератора И. Ф. Тюменева, воссозданная им на основе подробных дневниковых записей, и некоторые другие.

По мере того как произведения Мусоргского завоевывали все большее и большее признание, со стороны исследователей возрастал интерес к его музыке, к документам жизни и творчества. Наиболее результативной в дореволюционный период оказалась работа музыкального критика В. Г. Каратыгина и музыковеда А. Н. Римского-Корсакова (сына композитора). Их трудами был подготовлен специальный, посвященный Мусоргскому выпуск журнала «Музыкальный современник» (1917, № 5/6). Не касаясь аналитических работ, следует упомянуть об источниковедческих разысканиях Каратыгина, предпринявшего поездку на родину Мусоргского, установившего его родословную и напечатавшего аннотированный перечень сочинений**, а также публикацию писем композитора к Л. И. Шестаковой и П. С. Стасовой, подготовленную А. Н. Римским-Корсаковым. В интересующем нас плане среди

* В настоящем издании эти воспоминания, включенные В. В. Стасовым в его очерк, печатаются отдельно.

** О редактировании и издании сочинений Мусоргского В. Г. Каратыгиным см. *Указатель имен*.

материалов «Музыкального современника» выделяется живое повествование В. Д. Комаровой «Из детских воспоминаний о великих людях: Мусоргский». Можно отметить также включение И. И. Лапшиным в свое исследование свидетельств, собранных им от лиц, знавших композитора (среди них Ц. А. Кюи, Я. П. Полонский, А. А. Врубель, С. В. Рождественский, В. Г. Дружинин, Н. Н. Римская-Корсакова).

Новый приток мемуарных материалов приходится уже на советский период, когда было предпринято издание Полного собрания сочинений Мусоргского (М., 1928—1939) с привлечением композиторских сил (Б. В. Асафьев, М. М. Ипполитов-Иванов), а вокруг его творчества развернулась исследовательская работа музыковедов — историческая и источниковедческая (Ю. В. Келдыш, В. В. Яковлев), теоретическая (Вл. В. Протопопов), текстологическая (П. А. Ламм), началось глубокое изучение и публикация документального наследия.

Приток этот был вызван прежде всего продолжающейся деятельностью А. Н. Римского-Корсакова. В процессе подготовки к изданию эпистолярного собрания (*Мусоргский М. П. Письма и документы*. М., 1932) с обширными, обстоятельными комментариями, выполненными на основе многочисленных — печатных и рукописных источников, а также сведений, собранных в беседах с людьми, знавшими Мусоргского (например, с племянницей П. А. Наумова, у которого композитор довольно долго жил, Н. В. Стримович), исследователь получил в свое распоряжение ряд воспоминаний, изложенных в письмах к нему; таковы письма И. Е. Репина, Н. А. Бруни и сестры М. А. Врубеля — Анны Александровны.

Параллельно с А. Н. Римским-Корсаковым работу по подготовке сборника статей и материалов вели В. В. Яковлев и Ю. В. Келдыш (*М. П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти: 1881—1931*. М., 1932). В нем впервые был дан свод воспоминаний о композиторе (*Яковлев Вас. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников*), объединивший как прежде известные, так и впервые публикуемые. Специально для этого издания воспоминания о композиторе написали лучшая исполнительница его произведений А. Н. Молас и дочь В. В. Стасова С. В. Фортунато, которой довелось быть свидетельницей его концертных выступлений во время гастрольной поездки с Д. М. Леоновой 1879 года.

В 1935 году, спустя полвека после их завершения, увидели свет воспоминания А. А. Голенищева-Кутузова, подготовленные к изданию Ю. В. Келдышем («Музыкальное наследство», т. 1). Такова вкратце история формирования фонда воспоминаний, не считая отдельных незначительных явлений.

Объем воспоминаний о Мусоргском мог бы быть больше. Но не все из современников композитора, могущих его расширить, сделали это, и такие пробелы весьма ощутимы.

Еще в юные годы Мусоргский на музыкальных вечерах у А. С. Даргомыжского встречался с композитором В. Т. Соколовым. Но тот в своих воспоминаниях (Александр Сергеевич Даргомыжский: 1856—1869 гг. — «Русская старина», 1885, № 5) лишь вскользь упоминает об этом. А дочь приятеля Мусоргского В. В. Захарьина — А. В. Унковская уделила композитору лишь следующие строки: «Балакирев, Мусоргский и их друзья, молодые музыканты — пионеры новой музыки, бывали у моего отца в Петербурге почти каждый день, и каждый вечер была музыка...»* Могла бы сообщить немало интересного и литератор Е. П. Леткова-Султанова, в воспоминаниях которой есть такая фраза: «У Маковских я слышала Мусоргского, когда он играл „Сорочинскую ярмарку“»**. Однако самый удивительный из таких примеров являет собой «Автобиография» первого исполнителя роли Бориса Годунова, певца И. А. Мельникова (написанная в 1892 году по инициативе Л. И. Шестаковой, она была сначала напечатана в «Новом времени» и позднее — в 1906 году — в № 29/30 «Русской музыкальной газеты»). В ней вообще нет ни слова ни о Мусоргском, ни о его опере. Лишь в перечне спетых партий в 1874 году значится Борис Годунов.

Дружба с А. А. Голенищевым-Кутузовым расширила круг общения Мусоргского: в него вошли поэты Я. П. Полонский и А. Н. Майков. Казалось бы, что им «и книги в руки». Но первому принадлежит единственное — правда, очень впечатляющее — свидетельство, записанное И. И. Лапшиным: «Я. П. Полонский, который хорошо знал Мусоргского и навещал его вместе со своей женой во время болезни великого музыканта, рассказывал мне, что слышал в исполнении Мусоргского фортепианную пьесу, изображавшую душевное состояние умирающего политического заключенного в Петропавловской крепости, на фоне курантов, фальшиво играющих „Коль славен“»***. Что же касается Май-

* Унковская А. Воспоминания. П., 1917, с. 127.

** Леткова Ек. Полвека. — «Красная газета» (Л.), 1928, 28 февраля, № 58.

*** Яковлев Вас. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников. — В кн.: М. П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931, с. 151. Возможно, что описанное Полонским имело отношение к замыслу одной из несостоявшихся картин для вокального цикла «Песни и пляски смерти». Относительно мастерского исполнения Мусоргским различных звонов существует еще одна запись И. И. Лапшина:

«Известный археолог В. Г. Дружинин любезно сообщил мне, что через несколько дней после смерти Достоевского (28 января 1881 г.), когда на вечере в его память на одном литературном собрании вынесли перед публикой окаймленный трауром портрет усопшего писателя, Мусоргский сел за рояль и симпровизировал похоронный звон, вроде того, который раздается в последней сцене „Бориса“. Это было предпоследнее выступление Мусоргского, а музыкальная импровизация — его последнее „прости“ не только усопшему певцу „униженных и оскорбленных“, но и всем живым» (там же).

кова, то единственное, о чем он рассказал М. М. Иванову много лет спустя после смерти Мусоргского, было наличие нескольких винных бутылок в его пустой комнате...

Безусловно большой пробел образует отсутствие воспоминаний таких современников Мусоргского, как его соратники по «Могучей кучке» Балакирев и Кюи, на глазах которых прошел весь творческий путь автора «Бориса Годунова» и «Хованщины» (в настоящий сборник включены фрагменты писем Балакирева и критического этюда Кюи, основанные на личных впечатлениях). Интересных воспоминаний можно было бы ждать от Д. В. Стасова. Человек умный, тонкий и проницательный, он высказывал такое суждение: «...из всех русских композиторов Мусоргский особенно отличался любознательностью, начитанностью и живым интересом ко всем отраслям знания: читал и по истории, и по естественным наукам, и по астрономии, по литературам иностранным, не говоря о русской, и потому беседы с ним были необыкновенно интересны и содержательны, при крайней своеобразности его собственных мыслей и оригинальности отношения к прочитанному и ко всем явлениям жизни»*. Остается пожалеть, что мы не знаем всего того, что мог сообщить Д. В. Стасов, если бы написал воспоминания. Обратившись к ним на склоне лет, он успел изложить только часть, относящуюся к раннему периоду своей жизни, до появления в ней Мусоргского**.

Но, пожалуй, более всего обидно отсутствие воспоминаний М. М. Антокольского, который не только преклонялся перед гением Мусоргского и глубоко понимал его творчество, но и ценил его как борца за новое в музыкальном искусстве. Составить об этом представление можно по письмам скульптора из-за границы к В. В. Стасову.

Знакомый с Мусоргским с 1871 года, Антокольский знал «Бориса Годунова» до постановки оперы в театре***. Наблюдал он и сочинение «Хованщины». «Как Мусоргский? Как зовут его новую оперу, не та ли, о которой мы говорили, — помните, в Парголово, когда мы ехали обратно в телеге?» — спрашивает Антокольский Стасова 17 апреля 1873 года (с. 73); «Мой привет Мусоргекому. Я все еще слышу его звуки, которые так сильно нравятся мне, особенно „Хованщина“», — пишет он 15 июля 1876 года (с. 268).

Узнав об успешной постановке трех картин «Бориса Годунова»

* См.: *Мусоргский М. П.* Письма и документы, с. 234.

** *Стасов Д. В.* Музыкальные воспоминания. — «Русская музыкальная газета», 1909, № 11, 12, 13/14.

*** «Я часто пою: „На кого же ты нас покинул, отец наш?“ (хор из первой картины пролога. — *Е. Г.*)», — писал Антокольский 12 декабря 1872 года (Марк Матвеевич Антокольский: Его жизнь. Творения. Письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. Спб. — М., 1905, с. 55. При дальнейшем цитировании высказываний Антокольского в скобках указываются страницы этого издания).

16/28 февраля 1873 года, Антокольский писал: «Как я рад за Мусоргского! Пожалуйста, передайте ему от меня радостное поздравление. Bravo! Наша берет!!!» (с. 66). Он понимал, что это был не просто личный триумф композитора. Успех знаменовал собой победу реалистического направления в русском искусстве, к которому вместе с Мусоргским принадлежал и Антокольский. Он сразу же — 6/18 февраля 1874 года — откликается на премьеру оперы в Мариинском театре:

«Издали спешу выразить мою радость, привет и поздравление нашему Мусоргскому. Сегодня утром я прочел в „Голосе“ об исполнении оперы „Борис Годунов“. И несмотря на все желание критика не сказать правду, все-таки видно, что опера имела огромный успех. То же самое я сейчас прочел в „С.-Петербургских ведомостях“. Опера положительно имела большой успех, и даровитого автора вызывали по несколько раз после каждого акта.

Я же, со своей стороны, тоже вызываю его, чтобы стать на страже искусства правдивого и народного, которое основано на лучшем чувстве человечества, на истине и на красоте. Еще раз повторяю ваши слова: „и с новыми силами станем продолжать наше общее, хотя и разное дело“. Еще раз мой привет победителю, очень и очень рад за него и за все новое искусство!» (с. 114).

Получив от Стасова фотографию композитора, сделанную 9 января 1874 года, Антокольский пишет: «Очень вы меня обрадовали портретом Модеста Мусоргского. Он очень хорош. Так и видишь сдерживаемую силу, которая рвется наружу» (с. 134).

Антокольский глубоко переживал кончину композитора:

«Тяжело мне начать писать, потому что тяжело мне говорить о смерти Мусоргского. Она поразила нас всех, хотя мы и были вами предупреждены, что он безнадежен. Ужасно жаль, жаль и больно до глубины души, что смерть похитила у нас еще один лучший талант, который незаменим. Хотелось бы мне много говорить, но чувствую свое бессилие и мне остается только молчать и любить то, что гений его завещал нам» (с. 422).

Стасов держит его в курсе всего, что делается в память Мусоргского. Антокольский знакомится с его биографическим очерком: «Вашу биографию Мусоргского я читал в „Вестнике Европы“: начал только. Дай бог вам здоровья за такое доброе дело, а главное — за искреннюю душу!» (с. 431). В связи с установкой памятника на могиле композитора в декабре 1885 года Антокольский отозвался:

«Как я благодарен вам за брошюру, а также за газеты, присланные вами, из которых я узнал, как искренно чествовали память даровитого Мусоргского. Как жаль, что и меня там не было, и еще более сожалею, что ничего своего существенного не мог внести я в это дело. В особенности, повторяю, меня радует та искренность, которая чувствуется в каждом слове и деле».

Антокольского волнует судьба наследия композитора; в дни, когда уже состоялась премьера второй его музыкальной драмы, он пишет из Парижа: «Прочел в газете, что скоро будет поставлена „Хованщина“ Мусоргского. (...) Дай бог, чтобы „Хованщина“ была понята, чтобы она была оценена и чтобы на могиле Мусоргского была вплетена еще одна лавровая ветка» (с. 554—555). И наконец, как бы подводя итог, Антокольский пишет: «...прошло известное время, умер Мусоргский, личные страсти улеглись, и над ним начался суд более беспристрастный, более справедливый. Его музыку, по ее свежести и оригинальности, ставят уже на первом месте после Глинки» (с. 965—966).

Таким было отношение к Мусоргскому и оценка его творчества, данная одним из самых замечательных его современников.

Воспоминания о Мусоргском не освещают всего его жизненного и творческого пути. Никто из родных не описал первых десяти лет его жизни, проведенных в имении родителей в Торопецком уезде Псковской губернии, где Мусоргский родился 9 марта 1839 года. Между тем этот период имел большое значение в формировании будущего музыканта. Именно здесь узнал он от няни русские сказки, услышал народные песни. «Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано»*, — отмечал позднее Мусоргский. Именно здесь начались его занятия музыкой под руководством матери, а в девятилетнем возрасте будущий композитор изведal радость успеха от выступления с концертом Дж. Фильда перед собравшимися у родителей гостями. Успехи мальчика были столь очевидными, что «обожжающий музыку»** отец решил продолжать музыкальное развитие сына и в Петербурге. Родители привезли сюда десятилетнего Модеста и его старшего брата Филарета и определили братьев сначала в Петропавловскую школу, а три года спустя — в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Музыкой Модест занимался у А. А. Герке, блестящего пианиста и требовательного педагога.

О четырех годах пребывания в школе (1852—1856) мы узнаем из ответов на письмо В. В. Стасова брата композитора. Мусоргский отлично учится, много читает, переводит французские и немецкие книги. Музыка и здесь принадлежит большое место в его жизни: успешно продолжаются уроки с Герке, товарищи готовы без конца слушать его игру на фортепиано. Брат Г. А. Лишина, учившийся в той же школе,

* Мусоргский М. П. Автобиографическая записка. — В кн.: Мусоргский М. П. Литературное наследие: Письма. Автобиографические материалы и документы. М., 1971, с. 267.

** Там же.

пишет: «М. П. Азанчевский, с которым я был дружен со школьной скамьи, советовал почаще отрывать брата от рояля, как это мне (в свое время.— Е. Г.) случалось проделывать с Азанчевским и Мусоргским в школе подпрапорщиков, когда старшие классы чрезмерными требованиями игры доводили их, „новичков“, до полного изнеможения»*.

Музыкальные интересы не угасли и по выпуске из школы и зачислении в лейб-гвардии Преображенский полк, где среди офицеров оказалось несколько музыкантов-любителей. Это обладатель приятного баритона А. Г. Орфано, пианист Н. А. Оболенский (ему Мусоргский посвятил фортепианную пьесу «*Souvenir d'enfance*» [«Воспоминания детства»]), автор нескольких романсов, а позднее — инспектор классов Петербургской консерватории Г. А. Демидов. К этому времени начинают определяться музыкальные вкусы юного композитора. Как записал В. В. Стасов со слов его однополчанина Ф. А. Ванлярского, «Мусоргский уже и тогда (...) начинал не любить итальянскую музыку и [из]-за нее нападал на своих товарищей-преображенцев, разумеется, безусловных поклонников модной музыки и модного пения. Он и сам еще не много знал хорошей музыки, и „Руслан“, и „Жизнь за царя“, и „Русалка“ были ему неизвестны, но он, по крайней мере, ссылался на ту музыку, которая выше итальянской (...) Он ревностно указывал товарищам на Моцартова „Дон-Жуана“, на дуэт и разные другие номера оттуда, как на образцы „настоящей и хорошей музыки“»**.

Далее жизнь Мусоргского довольно подробно прослеживается по воспоминаниям. Семнадцатилетним юношей на дежурстве в военном госпитале он знакомится с А. П. Бородиным, в те годы — молодым врачом. Затем происходят встречи с Даргомыжским, Кюи, Балакиревым, братьями Стасовыми, Л. И. Шестаковой. Изучение музыкальной литературы и занятия композицией под руководством Балакирева и увлекательные собрания в его доме, решение посвятить себя исключительно музыке, знакомство с Римским-Корсаковым, музыкальные вечера у Даргомыжского и В. Ф. Пургольда, Стасовых и Шестаковой, нащупывание собственного пути музыкального драматурга, искания и пробы и, наконец, гигантский взлет — создание «Бориса Годунова».

Все это по-разному и с различных сторон отразили в воспоминаниях ближайшие друзья и соратники: Стасов и Римский-Корсаков, Бородин и Балакирев, блестящая пианистка, участница исполнения всех новинок в балакиревском кружке Н. Н. Римская-Корсакова и ее сестра, талантливый интерпретатор вокальных сочинений Мусоргского, певица А. Н. Молас и другие.

* Григорий Андреевич Лишин. Самара, 1893, с. 9.

** Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк. — Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3: 1880—1886. М., 1977, с. 55.

Постановка «Бориса Годунова» — целая страница в истории русской музыкальной культуры, запечатлевшая борьбу прогрессивных и реакционных сил вокруг гениальной оперы; об этом периоде интересно и с разными подробностями рассказали несколько авторов: Платонова, Шестакова, Комарова, Голенищев-Кутузов, Компанейский...

Но вот прошли первые представления «Бориса Годунова», отшумел разноголосый поток рецензий. Композитор работает над новой музыкальной драмой «Хованщина», создает вокальные циклы «Без солнца», «Песни и пляски смерти» и фортепианный — «Картинки с выставки». У него возникают новые замыслы, однако погрузиться целиком в творчество нет никакой возможности. Выйдя в 1858 году в отставку, из-за недостатка средств Мусоргский поступает в 1863 году на службу в Главное инженерное управление и тянет чиновничью лямку почти до конца жизни. «Коллежский секретарь», «помощник столоначальника» — страшно читать применительно к гениальному музыканту эти наименования чинов и должностей в его личном деле, больно видеть каллиграфически выведенные им строки рапортов, донесений и иных документов вместо неродившихся партитур...

Первые десять лет композитор безропотно сносил служебные тяготы, но замысел «Хованщины», властно завладевший им, сделал вынужденную раздвоенность остромучительной. Мусоргский пишет, что «строже стал к себе, когда затеял музыкальную драму, разборчивее стал по части своих мозгов, а 6 т[ысяч] листов дела лежит...»*; «...сочинение маленьких пьес есть отдых при обдумывании крупных созданий. А у меня отдыхом становится обдумывание крупных созданий, когда я прочь от казенной стряпни, попадаю в свою сферу»**. Таких жалоб в письмах композитора немало.

В воспоминаниях это время в жизни Мусоргского — середина и особенно вторая половина 70-х годов — если и раскрыто современниками, то неполно и односторонне. В. В. Стасов, давший периодизацию творчества Мусоргского, считает третий (последний) период — с 1874/75 года временем «начавшегося уменьшения и ослабления творческой деятельности Мусоргского» (с. 24 наст. изд.), находит, что «его сочинения стали становиться туманными, вычурными, иногда даже бессвязными и безвкусными» (с. 58 наст. изд.). «Вообще со времени постановки „Бориса“ Мусоргский стал появляться между нами несколько реже прежнего, и в нем заметна стала некоторая перемена <...>. К этому времени относится начало его засиживаний в „Малом Ярославце“ и других ресторанах до раннего утра над коньяком в одиночку или в компании вновь приобретенных знакомых и приятелей, нам в то время

* *Мусоргский М. П.* Письма. М., 1981, с. 127 (письмо П. С. Стасовой от 26 июля 1873 года).

** Там же, с. 132 (Н. В. Стасовой, 2 августа 1873 года).

неизвестных», — пишет Римский-Корсаков (с. 78 наст. изд.). В других воспоминаниях — В. Б. Бертенсона, А. П. Моласа — говорится о выступлениях Мусоргского в концертах (он действительно в это время много аккомпанировал певцам). Из воспоминаний Н. И. Компанейского мы узнаем, сколь тяжело переживал композитор кончину «дедушки» — знаменитого оперного артиста О. А. Петрова. И это все или почти все. А ведь пришел период новых замыслов, великих творческих свершений. И в том, что касалось его музыки, Мусоргский не склонен был замыкаться в себе. Напротив: его всегда тяготило одиночество, он всегда нуждался в душевном тепле, общении с друзьями. Еще ранее, после отъезда матери из Петербурга он поселился в «коммуне», потом перебрался к женатому брату, далее жил в семье Опочининых, а затем вместе с Римским-Корсаковым. После его женитьбы Мусоргский почувствовал себя почти осиротевшим. Некоторое время он прожил с А. А. Голенищевым-Кутузовым (это описано поэтом). После того как тот женился, у Мусоргского появились новые знакомые, о которых не знали его прежние друзья.

Круг общения Мусоргского в последний период жизни можно воссоздать лишь на основе косвенных данных, в частности по его пометкам на записях народных песен. Так, украинскую и турецкую песни композитор записал в 1878 году от писателя В. В. Крестовского, который родился в Киевской губернии и там, конечно, слышал народное пение, а турецкую мог узнать, будучи офицером, прикомандированным к Главному штабу во время русско-турецкой войны. На одной из записей («Ой на горі») значится фамилия Русова, который работал земским статистиком и этнографом в Черниговской, Херсонской и Полтавской губерниях, но интересовался народной музыкой: писал об известном кобзаре Остапе Вересае, принимал участие в хоре, руководимом Н. В. Лысенко. Вероятно, во время выступлений хора в Петербурге Мусоргский общался с А. А. Русовым. Сохранились связи композитора и с деятелями Мариинского театра со времени постановки «Бориса Годунова». Одну из украинских песен он записал от режиссера А. Я. Морозова, другую — русскую — от заведующего осветительной частью М. Ф. Шишко*. Это был живой, общительный и очень интересный человек. Страсть к учению привела его в Москву из глухой белорусской деревни, где он родился. Он окончил университет, увлекался изобретательством в области химии и, главным образом, пиротехники. В Петербурге занимался устройством праздничных иллюминаций, усовершенствовал бенгальские огни и стал наконец инспектором освещения в Мариинском театре.

* На теме записанной от Шишко песни «Приданные удалые» Мусоргский построил женский хор «Плывет, плывет лебедушка», славящий Ивана Хованского (вторая картина третьего действия «Хованщины»).

Среди знакомых Шишко были А. Н. Островский, И. Ф. Горбунов, С. В. Максимов; двух последних знал и Мусоргский. Обычно они встречались в «Малом Ярославце». Сюда приходили литераторы, артисты, художники пообщаться, поделиться планами, послушать характерные особенности народной речи. Именно такими посетителями трактира были писатель-этнограф С. В. Максимов, иной раз развлекавший собравшихся рассказами, и актер И. Ф. Горбунов, прославившийся изображением в лицах сцен из народной жизни, чиновничьего и купеческого быта. Горбунов напел Мусоргскому песню «Исходила младенька», которая вошла в «Хованщину» как песня Марфы («Исходила младешенька»).

К этому же времени относится знакомство Мусоргского с литератором и путешественником-ориенталистом П. И. Пашино. Это подтверждается пометкой композитора на четырех записанных от него песнях: «Пашино, 17 апреля 77». Песни — киргизская, бирманская, армянская и напев дервиша, и сообщил их Мусоргскому человек удивительной судьбы. Наделенный редкими лингвистическими способностями*, он поначалу стал дипломатом, но в дальнейшем Пашино, путешественник по призванию, посвятил себя изучению стран Востока. Ему довелось побывать в Персии, Индии, Бирме, Китае, Японии, Эфиопии... Перемены между путешествиями были заняты журналистской работой, которая помогала собрать скромные средства для следующих странствий. С этим человеком, столько видевшим и так много знавшим, и встречался Мусоргский. Бывая в разных странах, Пашино запомнил много песен и сам напел их со словами; киргизский и бирманский тексты Мусоргский записал под нотами русскими буквами**. С этими песнями композитор связывал очень интересные замыслы; возле киргизской песни есть его пометка: «Для последней оперы „Пугачевщина“», — а три другие песни предполагал включить в большую сюиту для оркестра с арфами и фортепиано (он сообщал об этом в письме В. В. Стасову).

Таков был круг общения Мусоргского и его творческие планы, не отраженные в воспоминаниях. Зато последние два-три года жизни композитора освещены в них довольно обстоятельно. О злоключениях последнего времени, когда он лишился службы и даже крова, пишут Д. М. Леонова и А. Леонтьев; пребывание Мусоргского в Ялте во время его гастрольной поездки с Леоновой описано С. В. Фортунато; о леоновских вокальных курсах, где преподавал и Мусоргский, сохранились свидетельства учившейся там певицы А. А. Демидовой; о предшествовавших кончине днях сообщили И. Е. Репин, в больничных условиях писавший портрет композитора, и врач Л. Б. Бертенсон; похороны запечатлел И. Ф. Тюменев.

* В детстве П. И. Пашино выучил киргизский и татарский языки, далее — французский, английский, персидский и другие восточные языки.

** Переводы этих текстов были сделаны значительно позднее.

Несмотря на то что настоящий сборник является первым сводом воспоминаний о Мусоргском, от включения в него некоторых материалов все же пришлось отказаться. Это прежде всего воспоминания как бы «второго слоя», — собранные И. И. Лапшиным, М. Н. Ильченко от людей, знавших композитора; отрывок из мемуарного очерка Д. И. Стахеева «Группы и портреты» («Исторический вестник», 1907, № 2), которому довелось увидеть композитора в «Малом Ярославце», и, наконец, записанные В. М. Беляевым воспоминания Н. С. Лаврова, в выдержках опубликованные в упоминавшейся работе В. В. Яковлева. Количество ошибок, искажений и запямятований в них столь велико, что В. Д. Комарова — очевидица всего описанного мемуаристом — в своем отзыве не оставила от воспоминаний камня на камне*.

Все, что вносило новые штрихи в облик Мусоргского или обстоятельства его жизни и служило дополнением к основному массиву воспоминаний, вошло в выдержках в комментарии.

Содержащие немало интересного воспоминания о Мусоргском не создадут его характеристики во всей огромности и многогранности. Гениальность его была ясна далеко не всем современникам — колоссальность фигуры композитора выростала постепенно, в большой исторической ретроспективе, и писать об этом — удел исследователей. Те же, кому приходилось наблюдать его рядом, как обыкновенного человека, больше останавливались на отдельных эпизодах, уделяли внимание житейским подробностям или занимательным с точки зрения мемуаристов моментам. Однако собранные воедино, воспоминания о Мусоргском рисуют обаятельный облик доброго, бескорыстного и необыкновенно деликатного человека, описывают его душевные состояния в различных ситуациях, содержат немало интересных подробностей, касающихся жизни и творчества, отношений — к Мусоргскому и между его современниками.

Мы не вправе ожидать от авторов воспоминаний бесспорных во всем суждений. На страницах книги встретятся, например, и несправедливая оценка «Русалки» Даргомыжского, и признание А. Н. Серова первым серьезным русским музыкальным критиком (а В. Ф. Одоевский и другие?), и преувеличения в отношении его «Юдифи», будто эта опера определила ориентальную линию в творчестве композиторов «Могущей кучки» (без Глинки?) (Н. И. Компанейский), и безоговорочные осуждения таких шедевров Мусоргского, как «Детская», и вокальных сочинений, предшествовавших «Борису Годунову» (А. А. Голенищев-Кутузов). Не можем мы рассчитывать и на полное их «единомыслие».

* Комарова В. Д. Замечания и поправки к Воспоминаниям Н. С. Лаврова. — Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), ф. 294 (Стасовы), оп. 3, ед. хр. 268, л. 1—4.

К примеру, Кюн считал, что Мусоргский блестяще инструментует, а Римский-Корсаков совсем отказывал ему в способности писать для оркестра. В. В. Стасов творческую кульминацию Мусоргского относил к «Борису Годунову», а Голенищев-Кутузов отдавал предпочтение «Хованщине». И здесь нельзя не отметить, что Голенищев-Кутузов верно ощутил завладевшую композитором стихию песенности, хотя ему не дано было понять всей глубины вокальных циклов «Без солнца» и «Песни и пляски смерти». Нет смысла увеличивать число подобных примеров, равно как и касаться их в комментариях. Такого рода оговорки и поправки привели бы к неоправданному разбуханию комментариев, а главное, помешали бы непосредственному «общению» читателя с современниками Мусоргского.

И все же из совокупности воспоминаний вырисовываются две темы, которых нельзя не коснуться.

Первая — болезненное пристрастие к алкоголю. Если в исследовательских работах о Мусоргском можно было вовсе обойти это обстоятельство или дать не всегда бесспорное его истолкование*, то в публикации документов эпохи миновать это невозможно. Возникновение трагического недуга, над которым с годами стал невластен сам композитор, относится к годам его ранней юности, времени пребывания в Школе гвардейских подпрапорщиков. Обучение гуманитарным предметам и иностранным языкам находилось там на высоте. А вот правы... О них повествуют самые непосредственные свидетели.

Вот что пишет известный географ П. П. Семенов-Тяньшанский, обучавшийся в этой школе ранее, чем братья Мусоргские: «Первое, против чего я возмущался, было доходившее до бесчеловечности приставание к новичкам. <...> С новичками обращались, унижая их достоинство: при всех возможных предложениях не только били их нещадно, но иногда прямо истязали. <...> Другим недостатком школы, производившим тяжелое впечатление, были их (воспитанников.— Е. Г.) кутежи по воскресеньям и праздничным дням, облегчаемые тем, что большей частью родители воспитанников жили в своих имениях...»**.

Другой воспитанник школы также отмечает: «...грубость нравов, порождаемая или развиваемая крепостничеством, усугублялась еще и ведением воспитания на вполне солдатский лад. <...> в школе к ней присоединялись еще кутежи и безобразный разгул <...>: офицерство <...>, пользуясь еще большим кредитом или расчетом на богатое наследство, кутило в хвост и в гриву; а учащаяся военная молодежь, будучи свидетельницей разухабистой жизни своих старших братьев <...>.

* В монографии С. И. Шлифштейна, например (М., 1974), мы находим концепцию «оправдания» Мусоргского: гнетущее воздействие общественной атмосферы в годы реакции, тяжелые жизненные обстоятельства.

** Семенов-Тяньшанский П. Мемуары, т. 1. Спб., 1917, с. 162.

конечно, старалась подражать им»*. То же продолжалось и во время лагерных учений: как только начальство вечером удалялось, «казенные яства исчезали со стола и поступали в распоряжение прислуги, а на место их являлись разные закуски и целая батарея вин, которые предварительны закупались отдельным унтер-офицером, на общую складчину. Ту начиналась безобразная попойка, приправленная циническими песнями, анекдотами и т. п.»**

Наконец, Н. И. Компанейский, поступивший в школу десятью годами позже Мусоргского, рисует примерно такую же картину: «Свободное от фронтовых занятий время юнкера посвящали танцам, амурам и пьянству. Генерал Сутгоф строго преследовал, чтобы пьяные юнкера не возвращались в школу пешком и не пили простую водку, заступался за честь школы и гордился, когда юнкер возвращался из отпуска пьяный шампанским, развалиясь в коляске на собственных рысках. В таком-то заведении, специальном рассаднике хлыщей и пустозвонов, жеребьячей академии, воспитывался юноша Мусоргский, с увлечением занимавшийся немецкою философиею, чтением исторических сочинений и переводами иностранных книжек, за что генерал Сутгоф, принимавший в нем близкое участие, распекал его: „Какой же, mon cher***, выйдет из тебя офицер“»****. Такие по существу преступные «наставления» слышал Мусоргский в самом уязвимом в смысле всяких «поломок» возрасте — до семнадцати лет! Когда же он стал офицером, продолжалось то же, что и в школе, и это дало Компанейскому основание для беспощадного вывода: «...три года пребывания в гвардейской военной среде оказали пагубное влияние на всю последующую его жизнь...»*****. Может возникнуть вопрос: а Филарет, брат Модеста Мусоргского? Ведь он учился в той же школе, служил в том же полку, однако прожил жизнь благополучно: ему не пришлось лишиться службы и бездомно скитаться, он был женат, имел детей. Но Ф. П. Мусоргский был человеком очень заурядным, и то, что для него, вероятно, крепкого и внутренне уравновешенного, стало преходящими житейскими эпизодами, для его гениального брата, крайне впечатлительного и легко ранимого, обернулось трагедией. Какое-то время творческое горение, сценический успех «Бориса», новые замыслы хранили его. Но потом трудности — а их было немало: враждебная критика, невозможность посвятить жизнь одной музыке, — при особой деликатности и душевной незащищенности Мусоргского представлявшиеся ему непреодолимыми, толкали искать

* Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в воспоминаниях одного из ее воспитанников. — «Русская старина», 1884, т. 41, с. 213. Без подп.

** Там же, с. 449.

*** Мой милый (фр.).

**** Компанейский Н. И. К новым берегам! Модест Петрович Мусоргский. — «Русская музыкальная газета», 1906, № 11, с. 269.

***** Там же, с. 270.

забвения в том, с чем он соприкоснулся еще несложившимся мальчиком и что позднее стало причиной его безвременной гибели.

Вторая тема, возникающая со страниц воспоминаний,— профессионализм Мусоргского. О его технической беспомощности, вплоть до безграмотности, пишут Балакирев и Римский-Корсаков, Направник, Компанейский и Ипполитов-Иванов и даже... врач В. Б. Бертенсон — настолько это считалось бесспорным.

В настоящей статье не место даже для самого краткого рассмотрения этой далеко не простой проблемы. Она включает вопрос о «Борисе Годунове» и «Хованщине» в редакции Римского-Корсакова и вместе с тем о несомненно возникавших у Мусоргского затруднениях*, она предполагает также анализ редакторской работы П. А. Ламма и всех других редакций в соотношении с требованиями времени, в которое они возникли, в сопоставлении с тем, что предвосхитил гений Мусоргского, а также многие и многие другие вопросы. Сейчас хотелось привлечь внимание к одному обстоятельству, которое высвечивается именно благодаря воспоминаниям: особенно сильное воздействие произведений Мусоргского на неспециалистов. Так, «Борис Годунов» произвел сильнейшее впечатление на приверженцев итальянской оперы контрадмирала В. А. Римского-Корсакова (брата композитора; см.: «Из „Летописи моей музыкальной жизни“») и на живописца Н. Н. Ге, слушавшего оперу в авторском исполнении (см. воспоминания В. В. Стасова, с. 62 наст. изд.). В том же плане небезынтересно привести отрывок из письма И. С. Тургенева, столь скептически настроенного в отношении перспектив развития русского музыкального искусства:

«Сегодня обедал у старика Петрова, которому принес ваш романс, и который он спел. <...> Видел также его жену (контральто), которой 60 лет <...>. После обеда она спела два довольно странных, но трогательных романса г-на Мусоргского (автора „Бориса Годунова“, который присутствовал) голосом, все еще восхитительным, молодым по тембру, выразительным и прелестным! Я был ошеломлен и растроган до слез, уверяю вас. Сам Мусоргский сыграл нам и нельзя сказать — спел, прохрипел несколько отрывков из своей оперы и из другой, которую он в данное время сочиняет, и это показалось мне интересным, характерным, честное слово! Старик Петров прекрасно спел свою партию старого монаха, пьяницы и зубоскала (его зовут Варлаам <...>)). Я начинаю верить, что всему этому суждено будущее. С виду Мусоргский напоминает Глинку; только нос у него весь красный (к несчастью, это от пьянства), глаза бесцветные, но красивые; и маленькие губы

* «...а квинтет буду писать в Питере под руководством Р.-Корсакова, ибо технические требования бедовы: альт, тенор и 3 баса», — писал композитор В. В. Стасову о втором действии «Хованщины», намереваясь объединить в ансамбле Марфу, Голицына, Ивана Хованского, Досифея и Шакловитого (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 188).

на крупном лице, жеманные во время игры. Мне он понравился; он очень естествен и не фразер. Он сыграл нам вступление к своей второй опере. Это несколько вагнериански, но красиво и проникновенно. Вперед, вперед, господа русские!»*

Не случайно А. П. Бородин, подобно Балакиреву и Римскому-Корсакову находивший у Мусоргского «стремление (...) к корявому оригинальничанью, шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм», проницательно заметил: «Замечательно, что на не музыкантов „Борис“ положительно сильнее действует, чем „Псковитянка“...»**

Не случайно Мусоргский ценил общение с представителями различных художественных профессий едва ли не больше, чем с музыкантами. Особенно выделял он изобразительное искусство: знал Г. Г. Мясоедова***, дружил с В. А. Гартманом, бывал у Маковских, восхищался созданиями Репина и Антокольского; «я люблю[†] и (думаю, что) чую все искусства»****,— писал композитор. Его увлекала возможность свободно делиться самыми смелыми, небывалыми замыслами, не касаясь при этом технологии творчества. «Отчего, скажите, когда я слышу беседу юных художников-живописцев или скульпторов (...), я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике — разве в случае необходимости. Отчего (...) когда я слышу нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью — технику и музык[альные] вокабулы»*****,— вопрошал композитор. «Художник-живописец давно умеет краски смешать и делает свободно, коли бог разума послал; а наш брат-музыкант подумает, да отмерит, а отмеривши, опять подумает — детство...»***** Разница, подмеченная Мусоргским, не случайна: она объясняется особенностями развития художественной культуры в России. Академия художеств в Петербурге, где преподавались рисунок, живопись, композиция, существовала с 1757 года, и профессиональная подготовка художников имела более чем вековую национальную традицию. А музыкально-теоретические предметы — гармония, полифония, инструментовка, учение о форме — образовали систему музыкального обучения лишь со второй половины

* Ivan Tourguènev: Nouvelle correspondance inédit, t. I. Paris, 1971, p. 211—212 (письмо к П. Виардо от 21—22 мая / 2—3 июня 1874 года).

** Письма А. П. Бородина, вып. I. М., 1928, с. 313 и 293 (письма Е. С. Бородиной от 24—25 и 21 сентября 1871 года).

*** «В Одессе был на передвижной выставке картин (...) и с радостью обнял Г. Г. Мясоедова»,— писал Мусоргский В. В. Стасову 10 сентября 1879 года (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 217).

**** *Мусоргский М. П. Письма*, с. 121 (П. С. Стасовой, 23 июля 1873 года).

***** Там же, с. 104 (В. В. Стасову, 13 июля 1872 года).

***** Там же, с. 116 (В. В. Стасову, 13 июня 1873 года).

XIX века, когда было основано Русское музыкальное общество (1859) и открыта Петербургская консерватория (1862). Что же касается отечественной теории музыки, то она находилась в процессе формирования параллельно с творческой практикой крупнейших русских композиторов (учебники Чайковского и Римского-Корсакова), пролагавших пути русскому профессиональному искусству. Мусоргскому с его творческой мощью внимание к музыкальной технологии представлялось оковами; отсюда его тяготение к художникам. И они отвечали полным пониманием искусства своего собрата-новатора. Об Антокольском уже шла речь в этом плане. Немало строк принадлежит Мусоргскому в литературном наследии Репина (они вошли в настоящий сборник), который навеки запечатлел облик любимого композитора (портрет воспроизведен на фронтиспise), а последнюю свою картину «Гопак» посвятил его памяти.

Представленные в настоящем сборнике воспоминания печатаются по современной орфографии и пунктуации, но с соблюдением авторских особенностей написания. Поскольку воспоминания печатаются и по печатным, и по рукописным материалам, составитель отказался от строгой унификации текстов (сохранены, например, как в подлинниках, сокращения слов, разное — и словами, и цифрами — написание числительных, и т. п.). Названия сочинений, периодических изданий, подчеркнутые в рукописи и выделенные в печатных текстах курсивом или разрядкой, приводятся в кавычках. Все подчеркнутые в автографе места воспроизводятся *курсивом*, независимо от того, одной, или двумя, или тремя чертами подчеркнул автор слово или группу слов. *Курсивом* же в комментариях набраны перекрестные ссылки внутри сборника. Пропуски в тексте отмечены знаком купюры: <...>. Фрагменты, заимствованные из разных глав, отделены один от другого пробелами, а главы соответственно перечислены в комментариях.

В воспоминаниях встречаются неточности в отношении произведений Мусоргского. Например, В. В. Стасов пишет о трех сохранившихся картинах неоконченной оперы «Саламбо»; на самом деле их пять. Иногда указываются неправильные даты сочинений, их первоначально бытовавшие или просто произвольно варьированные названия. Подобные случаи не отмечаются в комментариях, поскольку есть аннотированный Список сочинений М. П. Мусоргского.

В ссылках на печатные источники в комментариях указываются только первая публикация и последнее издание, в ссылках на рукописные материалы приводится архивный шифр. Сведения об упоминаемых в книге лицах читатель найдет в Указателе имен.

За ценные советы и помощь в работе составитель выражает благодарность музыковедам А. П. Зориной, В. В. Рубцовой, художнику М. А. Ломакиной и врачу-психиатру Г. К. Докучаеву.

Е. Гордеева

Модест Петрович Мусоргский

Биографический очерк

У нас всё любят откладывать, особенно то, что поважнее. Сюда я причислю биографии замечательных людей русских. Они, в большинстве случаев, блещут в нашей литературе своим отсутствием, совсем наоборот против литератур иностранных, отличающихся необыкновенным уважением к талантливым людям и потребностью сохранить их память. У нас слишком часто, что хочешь — все самое важное — трын-трава, и люди, которые могли бы сообщить много интересного, может быть, даже важного об усопших значительных деятелях, замыкаются в упорное молчание: по их мнению, это признак скромности, благоразумия и солидности. <...> И вследствие такой логики, наше отечество так скудно сведениями о самых выдающихся по таланту и творчеству сынах своих, как ни одна земля в Европе. Сначала тянут и медлят, потом окончательно забывают, а позже не остается никакой возможности собрать не только устные какие-нибудь рассказы, но даже письма того исторического русского человека, который, наверное, заслуживал бы лучшей участи. Какая печальная система, какая недостойная привычка!

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

ления у нас привлек к себе столько горячих симпатий, с одной стороны, и столько злобных насмешек и преследований — с другой. Ждать нечего, да и незачем.

Несколько месяцев спустя после первого своего знакомства с Даргомыжским¹, Мусоргский познакомился у него во второй половине 1857 года с Ц. А. Кюи, тогда совершенно еще молодым офицером, только недавно выпущенным из инженерного училища, но уже сильно и серьезно преданным музыке и начинавшим пробовать свои силы в музыкальном сочинении. Они тотчас сблизились, и почти сейчас же, можно сказать через несколько дней, Кюи познакомил его, тоже у Даргомыжского, с Балакиревым — новою, возникавшею тогда самобытною русскою музыкальною силою. Эти три талантливых юноши сошлись необыкновенно близко, потому что для всех трех одинаково музыка была первым делом на свете, главнейшею задачею жизни. Притом же все трое готовились быть композиторами. Но роли их были неодинаковы: Балакиреву было в то время всего только 20 лет, но он являлся уже главою нового маленького музыкального кружка. Его вкусы и направление строго уже обозначились и определились. Несмотря на то что он не проходил курсов ни в какой музыкальной консерватории и не побывал в руках ни у какого профессора теории, композиции и инструментовки, он был глубоко образован, вполне сформирован по всем этим частям, в собственных своих сочинениях почти с первых шагов стал проявлять необыкновенную оригинальность и самостоятельность, а во взглядах на чужие музыкальные создания обладал такою чуткостью, такою силою самостоятельной и верной критики, что его талантливые товарищи невольно должны были признавать его главенство и идти по направлению, указываемому им. Последствия показали, что они хорошо сделали и что они не ошиблись в своем вожде. Этот 20-летний юноша повел как их, так и других товарищей их, впоследствии к ним примкнувших, по верному пути к самосовершенствованию и могучею рукою помог им стать теми замечательными, крупными художниками, какими они в немногие годы потом сделались.

Мусоргский был очень талантлив по натуре, но он почти ничего не знал в технике своего дела <...>; сверх того, до конца 1857 года Мусоргский слишком мало знал из

того, что есть важного в музыкальных созданиях нового времени. Он знал по преимуществу почти все только одни фортепианные сочинения и лишь кое-что из Моцарта и Бетховена. Балакирев, по его просьбе, стал ему давать уроки композиции². <...>

В первые же дни своего знакомства Мусоргский показал своему юному учителю и другу самое раннее свое сочинение (по выходе из юнкерской школы) «Souvenir d'enfance», посвященное Оболенскому и сочиненное всего за месяц или за два до знакомства с Балакиревым. Конечно, оно было очень еще незрело: Балакирев стал требовать чего-нибудь более дельного³. И действительно, скоро пошли у Мусоргского сочинения гораздо более значительные: в 1858 году сочинены им два скерцо: одно В-dur, другое cis-moll, очень изящных и где виден уже успех. Первое из них было вскоре потом инструментовано Мусоргским при помощи и с поправками М. А. Балакирева и исполнено в 1860 году в одном из концертов Русского музыкального общества под управлением А. Рубинштейна⁴. В то же время Мусоргский сочинил несколько романсов, из которых только один издал — «Отчего, скажи, душа девица», прочие затерялись⁵. Сверх того, он предпринял сочинить музыку к трагедии Софокла «Эдип», которая в русском переводе Шестакова была напечатана в «Пропилеях» 1852 года. Он сочинил всего несколько нумеров, которых теперь более не оказалось в бумагах Мусоргского, но которые мы, все его знакомые, в 1860-х годах видели у него написанными и не раз слышали в его исполнении на фортепиано⁶. Уцелел один только небольшой прекрасный хор народа у храма Эвменид пред появлением Эдипа: он был исполнен в 1861 году в концерте К. Н. Лядова⁷, где также исполнены были инструментальные сочинения и других молодых русских композиторов: М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи и А. С. Гуссаковского, сверх того, все «Торжество Вакха» Даргомыжского⁸. Балакирев, просматривая также и это сочинение Мусоргского, давал ему советы насчет его оркестровки.

С Ц. А. Кюи Мусоргский был в несколько других отношениях. Они были уже совершенно на равных правах, товарищами-художниками, начинающими самостоятельно жить и талантливо создавать. Они часто и много виделись, много играли в 4 руки Бетховена, Шумана и Фр. Шуберта; более всего Шумана, указанного им Балакиревым

и одинаково ими обоими до страсти любимого. Мусоргский начинал проявлять в это время большой талант к комизму как певец-декламатор и как актер, и когда в доме у Кюи бывали в дружеской компании маленькие домашние спектакли, Мусоргский занимал тут одно из самых видных мест. Так, например, накануне свадьбы Кюи, на «девичнике», справлявшемся 8 октября 1858 года, Мусоргский играл (как я вижу по печатной, уцелевшей от того времени афише) в комедии Виктора Крылова «Прямо набело» роль Александра Ивановича Порогина, учителя гимназии и писателя⁹. В феврале 1859 года был другой спектакль, где Мусоргский (тоже по свидетельству уцелевшей афиши) играл в «Тяжбе» Гоголя роль чиновника Пролетова (Бурдюкова играл В. А. Крылов). В этом последнем спектакле была дана в первый раз одна-актная комическая опера Кюи «Сын мандарина», без хоров и с разговорами в прозе, текст В. Крылова. Пьесу эту Ц. А. Кюи сочинил «преимущественно», как он говорит, для своей молодой жены, ученицы Даргомыжского. Увертюру сыграли в 4 руки Балакирев и Кюи; из числа 5-ти действующих лиц главную роль мандарина Кау-Кинга исполнял Мусоргский, и с такою жизнью, веселостью, с такою ловкостью и комизмом пения, дикции, поз и движений, что заставил хохотать всю компанию своих друзей и товарищей¹⁰.

В то же время шла у всех трех юношей-композиторов самая серьезная работа собственного композиторства. Мусоргский скоро пришел к убеждению, что если в самом деле настоящая задача его жизни — быть музыкантом и композитором и если, чтоб не отстать от старших и более его подвинувшихся вперед товарищей, ему надо много и сильно работать, то не следует ему долее оставаться в военной службе, к которой у него было теперь уже слишком мало симпатии¹¹. Он решился покинуть Преображенский полк и выйти в отставку. Помню как теперь, как я, знакомый с ним благодаря Балакиреву с 1857 года и тотчас же с ним сблизившийся и часто выдававшийся, — помню я, как летом и осенью 1858 года во время наших прогулок я усердно отговаривал Мусоргского от его решимости выйти в отставку: я ему говорил, что мог же Лермонтов оставаться гусарским офицером и быть великим поэтом, невзирая ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте, невзирая ни на какие разводы и парады. Мусоргский отвечал, что «то был Лермонтов, а то я; он,

может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я — нет; мне служба мешает заниматься, как мне надо!» Последним поводом, решившим дело, было в особенности то обстоятельство, что его перевели в стрелковый батальон, и потому с лета 1859 года он должен был отправляться на постоянное жительство в Царскую Славянку, а на это он решительно уже не мог согласиться: уехать из Петербурга — это значило для него не только покинуть мать, с которой он неразлучно жил с самого своего рождения, но еще покинуть Даргомыжского, Балакирева, Кюи, музыкальное ученье. Это было для него уже окончательно невозможно, и вот весною 1859 года он вышел в отставку. Но летом того же года ему не удалось заняться музыкой, как он надеялся: он заболел сильною нервною болезнью и вылечился лишь благодаря купаньям в «ключах Тихвинского уезда Новгородской губернии» (как сказано в его кратком списке сочинений)¹². Когда прошла болезнь, он успел сочинить только одну вещь: «Kinder-Scherz» — очень грациозную фортепианную пьеску, напечатанную в первый раз 14 лет позже, в декабре 1873 года. <...>

Период музыкального творчества Мусоргского продолжался 20 с небольшим лет. Он начался, как выше указано, в 1858 году, со времени знакомства Мусоргского с Даргомыжским, М. А. Балакиревым и Ц. А. Кюи, и прекратился в конце 1880 года, лишь за немногие месяцы до смерти. Мне кажется, эти 20 лет творчества состоят из трех очень явственно отличающихся один от другого периодов: первый, идущий от 1858 до 1865 года, есть период музыкального учения, собирания сил; второй, идущий от 1865 года до 1874—1875, есть период полного развития музыкальной личности и самостоятельности Мусоргского; третий период, от 1874—1875 и до конца 1880 года — время начавшегося уменьшения и ослабления творческой деятельности Мусоргского. В продолжение первого периода наибольшее влияние имел на него М. А. Балакирев. В это время он избирал еще сюжеты нерусские, общеевропейские, нередко исторические и классические («Эдип», «Саул», «Саламбо»), нередко он сочинял также для оркестра и инструментов (несколько скерцо, начало сонаты, «Intermezzo symphonique. Preludio in modo classico», «Menuetto»). Общим характером творчества была идеальность. В начале второго своего периода Мусорг-

ский был под сильным влиянием Даргомыжского, именно под влиянием его направления и стремлений, хотя все-таки никогда не повторял его музыкальных форм и постоянно оставался самостоятелен; чем дальше Мусоргский подвигался в жизни, тем становился самобытнее и оригинальнее. Сюжеты и задачи его, в продолжение этого периода, всегда национальные; таковы значительное количество романсов, сочиненных от 1865 по 1868 год, «Детская», опера «Борис Годунов», отрывки для оперы «Млада». Сочинения на сюжеты нерусские (например, «Еврейская песнь» из Байрона, два еврейских хора¹³) составляют очень редкое исключение. Все сочинения, по преимуществу, вокальные; инструментальные же сочинения (например, «Швея», «Картинки с выставки Гартмана», «Ночь на Лысой горе») — редкое исключение. Главный характер всех вообще сочинений — реалистический. В продолжение третьего периода реалистическое и национальное направление Мусоргского остается по-прежнему на первом плане (оперы «Хованщина», «Сорочинская ярмарка», романсы «Забывший», «Трепак», «Полководец», «Днепр» и т. д.), но иногда к ним присоединяются и сочинения на темы, не заключающие специально национального характера (ряд романсов под заглавием «Без солнца», некоторые из романсов на слова гр. А. К. Толстого, «Песня о блохе» на текст из «Фауста» Гёте и т. д.). Большинство сочинений этого периода — опять-таки вокальные, как и в предыдущий период, но в это время Мусоргский возвращается иногда охотно и к сочинениям инструментальным, фортепианным (таковы два каприччио — «Байдарки»*, «Гурзуф», музыкальная картина «Буря на Черном море» и оставшаяся неконченной «Большая сюита на среднеазиатские темы»). При этом он иногда покидает формы и характер специально национальные и возвращается, как было в первый период, к формам общеевропейской музыки, но уже не с прежнею силой и оригинальностью.

Из числа инструментальных сочинений первого периода, бесспорно, самое значительное «Intermezzo». Оно полно могучей силы и красоты, и самим автором названо: «Intermezzo symphonique in modo classico» (в классическом роде), что и действительно оправдывается общим складом и даже главной темой несколько в баховском

* Правильное название пьесы: «Байдары».

стиле. Но замечательно то, что даже несмотря на всю свою внешнюю классичность и европейзм, это сочинение носит внутри себя содержание национально-русское. В первое время Мусоргский никому этого не говорил, но в 70-х годах, в эпоху самых коротких приятельских его отношений со мною, он мне много раз рассказывал, что это «Intermezzo» — русское, «по секрету»; что оно внушено ему одной сельской картиной, глубоко запавшей в его воображении: а именно, зимой 1861 года он был в деревне у своей матери в Псковской губернии и однажды в прекрасный зимний солнечный день, в праздник, он видел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. «Это,— рассказывал Мусоргский,— было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг,— говорил он,— вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою¹⁴, неожиданно сложилась первая „шагающая вверх и вниз“ мелодия à la Bach*: веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или Trio. Но все это — *in modo classico*, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями. И вот так и родилось на свет мое „Intermezzo“». Все друзья Мусоргского всегда глубоко любовались на эту прелестную и могучую вещь. Впоследствии, в июле 1867 года, тоже в деревне, Мусоргский инструментовал эту пьесу для большого оркестра (даже с 4-мя тромбонами) и посвятил ее одному из самых любимых и глубокоуважаемых товарищей по музыке, А. П. Бородину. Другие инструментальные его пьесы этого времени: «Impromptu», «Prélude», «Menuet-monstre» (как он назван в русской автобиографии¹⁵) не сохранились.

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

* В духе Баха (фр.).

Но в эту пору Мусоргский не мог заниматься своим любимым делом как бы и сколько бы хотел. Дела по имению забросили его на все лето 1863 года в провинциальную глушь, которая не очень-то благоприятствовала его творческому настроению. Это было первое время после освобождения крестьян, то время, когда из всех дворянских гнезд полезли несметные тучи ничтожных, но гадких «мошек да букашек», заражавших своими жалобами и сожалениями о невозвратном прошедшем всю атмосферу губернских уездных городов. <...>

Та бездеятельность музыкальная, на которую Мусоргский так жалуется в настоящем письме¹⁶, прекратилась тотчас же после возвращения его из Псковской губернии в Петербург. Надо заметить, что именно в это время произошла очень значительная перемена во внешней жизненной его обстановке. Все годы детства и юношества своего он прожил в родительском доме, сначала вместе с отцом и матерью; потом, после смерти отца (в 1853 году) он постоянно жил с матерью и старшим братом; в 1862 году, после отъезда матери в деревню (где она и умерла в 1865 году) он еще несколько времени продолжал жить с женатым братом. Но осенью 1863 года, воротясь из деревни, он поселился вместе с несколькими молодыми товарищами на общей квартире, которую они для шутки называли «коммуной», быть может, из подражания той теории совместного житья, которую проповедовал знаменитый в то время роман «Что делать?»¹⁷. У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате, куда никто из прочих товарищей не смел вступать без специального всякий раз дозволения, и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить, наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из опер. Таких маленьких товарищеских «сожитий» было тогда немало в Петербурге, а может быть, и в остальной России. Всех товарищей в настоящем кружке было шестеро: все шестеро уже умерли, значит, можно, не нарушая ничьей скромности, назвать их по именам. Тут были три брата Логиновых (Вячеслав, Леонид и Петр), Николай Лобковский, Левашов и Модест Мусоргский. Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным де-

лом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе в сенате или министерствах; никто из них не хотел быть празден интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничего-неделания, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества. Все шестеро до тех пор жили, как и Мусоргский, среди семейств своих, но теперь нашли нужным все переменить и жить иначе. Кончилась жизнь семейная, полупатриархальная, со старинным хлебосольством, с кормлением и угощением, вроде первого жизненного правила, чего-то вроде священного обряда, всякого знакомого, забредшего, от нечего делать, в гости; началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, с стремлением к работе и употреблению себя на дело. И те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского — в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопили для него тот материал, которым он потом жил все остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на «справедливое» и «несправедливое», на «хорошее» и «дурное», которому он уже никогда впоследствии не изменял. Во многих местах текста его романсов и в особенности в либретто оперы «Борис Годунов» ясны следы юношеского, горячего, благородного настроения, прочно заложенного еще во времена товарищеского «сожития» с друзьями 1863—1866 годов. <...>

В числе книг, читанных сообща в «коммуне», был роман Флобера «Саламбо», изданный в 1862 году, но появившийся в Петербурге лишь в конце того года или в начале 1863. Все «товарищи» были восхищены его картинностью, поэзией и пластичностью; Мусоргского же больше их всех поразили сильный восточный колорит, присутствующий в этом романе, восточный колорит, к воспроизведению которого он так стремился в продолжение всей своей жизни, точно так же, как и все ближайшие его друзья и товарищи, принадлежащие к новой русской музыкальной школе. Он уже есть налицо в первом его В-dur'ном скерцо 1858 года, он играет важную роль в музыкальных задачах и намерениях самого последнего его времени (сюита на среднеазиатские темы, задуманная в 1879 году). И вот он решается писать оперу «Саламбо» на либретто собственного сочинения в стихах.

⟨...⟩ Еще раньше конца 1863 года была сочинена вся 2-я картина 2-го действия (помечена: 15 декабря 1863); к концу следующего года кончены были еще две большие части оперы: 1-я картина 3-го действия (помечена: 23 июля и 10 ноября 1864 года) и 1-я картина 4-го действия (помечена: 26 ноября 1864 года). ⟨...⟩

Опера «Саламбо» не была кончена и осталась после автора в рукописи: последний отрывок (1-я картина 4-го акта) был написан в декабре 1864 года, и с тех пор Мусоргский более не продолжал ее¹⁸ ⟨...⟩ Но сочиненное не погибло без следа и практического употребления: все лучшие части уже конченных картин впоследствии, лет 10 спустя, вошли в состав «Бориса Годунова» и некоторых других сочинений Мусоргского 70-х годов. ⟨...⟩

Но, несмотря на всю важность задачи «Саламбо», столько ему нравившейся, Мусоргский не ограничился в 1864 году одною этою оперою. Уже раннею весною того года он сочинил необыкновенно поэтический и красивый романс «Ночь» на слова Пушкина: «Твой голос, для меня и ласковый и томный» (романс помечен 10 апреля 1864 года). Четыре года спустя он его наинструментовал для оркестра. К этому же году относится сочинение романса «Калистрат» на слова Некрасова; про него Мусоргский сделал в кратком списке своих сочинений такую заметку: «Первая попытка комизма»¹⁹.

В 1865 году скончалась мать Мусоргского. Он в том же году посвятил ее памяти два новых сочинения своих, имевших для него в эту минуту особенно важное значение. Одно из них — две маленьких пьески для фортепиано, озаглавленные: «Из воспоминаний детства. № 1. Няня и я, № 2. Первое наказание (няня запирает меня в темную комнату). 22 апреля 1865 года». Вверху первого листа: «Посвящаю памяти моей матушки». Другое сочинение: «Колыбельная песня» — «Спи, усни, крестьянский сын» на слова Островского из «Воеводы», 5 сентября 1865 года — «Памяти Ю. И. Мусоргской». ⟨...⟩ Мусоргский нежно любил свою мать, связан был с нею крепким чувством после стольких лет, дружески прожитых вместе, и если он посвятил ее памяти эти два сочинения, то, наверное, потому, что считал их в ту минуту особенно для себя важными в том или другом отношении. Рассматривая эти сочинения, мы сначала остаемся несколько озадачены, потому что одно из двух посвященных матери сочинений —

«Воспоминание детства» — сочинение крайне плохое, слабое <...>. Но, всмотревшись ближе, мы скоро понимаем значение обоих посвящений. В настоящем случае важно не совершенство или несовершенство сочинений, а то, что в основу их легли новая задача и мотивы, к которым приступал в ту минуту Мусоргский. Это был решительный перелом в направлении его творчества. Он принимался за такое дело в музыке, которого прежде почти не трогал, но на сторону которого он должен был с этой минуты перейти всецело и навсегда. Это — изображение, посредством музыкальных форм, пережитого и виденного им самим в продолжение своей собственной жизни, и в то же время изображение характеров, типов, сцен из среды и массы народной. Решившись посвятить себя отныне этой и единственно этой художественной задаче, *жизненному реализму*, Мусоргский, конечно, чувствовал всю важность начинаемого им дела и, конечно, именно потому-то и посвящал дорогих своих первенцев памяти только что скончавшейся матери. Ученические, несамостоятельные годы его кончились, он становился на свои собственные ноги, он уже вырос в самобытного, зрелого, смелого мастера.

Вторая половина 60-х годов была для новой русской музыкальной школы временем не только необыкновенно оживленной деятельности, но еще и эпохой самого могучего подъема творческих сил. <...>

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

Впереди всех летел «орлом» (выражение Даргомыжского) Милий Балакирев, оставшийся и в этом периоде руководителем и главою партии. В конце 50-х и в начале 60-х годов он сочинил целый ряд романсов, великолепных по глубокой страстности, пламенной красоте и новизне («Приди ко мне», «Введи меня, о ночь, тайком», «Еврейская мелодия», «Исступление», «Песня золотой

рыбки», «Грузинская песня»), оркестровую увертюру на русские темы, чудную увертюру к «Лиру», антракты и «Шествие» к той же трагедии Шекспира, принадлежащее, конечно, к числу высших и капитальнейших созданий новой музыки <...>. С 1862 года он стал вместе с Г. Я. Ломакиным во главе созданной им Бесплатной музыкальной школы²⁰. Эта школа, родившаяся на свет по чудесному примеру бесплатных воскресных школ, вдруг возникших по общему великодушному порыву на пространстве целой России, пережила их все и принесла больше их всех пользы тому делу, для которого возникла. В продолжение 20 лет своего существования она была постоянно истинным русским музыкальным центром, около которого тяготели лучшие русские музыкальные интересы. В концертах этой школы исполнено все, что создано самого крупного и выдающегося, настолько же самобытного, сколько и талантливое, новою русскою школою. М. А. Балакирев был здесь с самого же начала душою и двигателем дела. Он сам все вел, все зачинал и устраивал, и сам же, с большим огнем и мастерством дирижировал в концертах Бесплатной школы оркестром. <...>

Балакирева окружала фаланга товарищей с натурами и складом самыми разнообразными, но с талантом, одинаково горячим, могучим и глубоким. Они развились и пошли в гору почти все одновременно, и к середине 60-х годов у каждого из них было создано много оригинальных и крупных произведений, играющих важную роль в истории не только их творчества, но и русской музыки. У Ц. А. Кюи была сочинена увертюра к «Кавказскому пленнику», прелестное скерцо для оркестра и несколько романсов, где высказывалась вся его страстная, нервная и изящная натура, иногда напоминающая Шумана, но умеющая брать душевные ноты из таких психологических глубин, которые недоступны ни одному другому композитору. Лучшим из его романсов был в то время романс на слова: «В душе горит огонь любви». Кюи уже приступал тогда к чудному своему созданию, первой своей опере «Ратклиф». Н. А. Римский-Корсаков, еще кадетом морского корпуса познакомившийся с М. А. Балакиревым и начавший сочинять талантливые вещи, выступил в 1865 году, едва возвратившись из кругосветного плавания, с симфониею, которая сразу обратила на себя внимание даже нашей публики; потом вскоре сочинил целый ряд ро-

мансов, поразительных по красоте и поэтичности («Еврейская песнь», «Пленившись розой, соловей», «Из слез моих», «Сосна», «Южная ночь», «В темной роще»), и задумывал уже «Садку» и «Антара». Наконец А. П. Бородин, позже всех выступивший с чудесными своими созданиями, хотя и несколько старший годами против товарищей, уже начал (1862) великолепную и оригинальную свою симфонию, глубоко поразившую, можно сказать, с первых же тактов, М. А. Балакирева, который немедленно и оценил всю своеобразность таланта нового музыкального товарища своего. В то время были уже у него сочинены также чудесные первенцы его романсов: «Фальшивая нота» и «Спящая княжна»²¹. Все эти талантливые люди были не только товарищи, но и друзья между собой. Они поминутно встречались, проводили целые вечера вместе за музыкой и, конечно, сильно действовали один на другого, прибавляя подъем духа и раздувая поэтический пламень. Мусоргский был в их среде один из самых главных, один из талантливейших. Каково же было впечатление, производимое на него этою чудною могучею атмосферою талантливости и творчества, все только более и более разгорающегося, несущегося в могучем полете. Понятно, что и он тоже, как остальные товарищи, пошел вперед мощным шагом. <...>

Компания музыкальных товарищей часто собиралась тогда в нескольких знакомых, близких домах: то у Даргомыжского, то у Ц. А. Кюи, то у Л. И. Шестаковой (сестры Глинки), то, наконец, иногда и у меня²². Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царствовавшим на этих маленьких собраниях. Каждый из «товарищей» был крупный талантливый человек и приносил с собою ту чудесную поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества. Каждый из «товарищей» редко приходил на собрание с пустыми руками: он приносил либо новое произведение свое, только что оконченное, либо отрывки из создаваемого в ту минуту. Один показывал новое скерцо, другой — новый романс, третий — часть симфонии или увертюру, четвертый — хор, еще иной — оперный ансамбль. Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина! Все толпой собирались около фортепиано, где аккомпанировал либо М. А. Балаки-

рев, либо Мусоргский, как самые сильные фортепианисты кружка, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и недостатков, нападение и защита. Затем игрались и пелись лучшие, любимейшие «товарищами» прежние сочинения. На этих собраниях, где талант, одушевление, строгая художественная работа оценки, веселость били ключом, появление новых романсов Мусоргского производило всегда великое впечатление. Трагизм одних, комичность и юмор других глубоко действовали на сильно восприимчивых, как все таланты, «товарищей» Мусоргского. Эти романсы исполнялись едва ли не всего чаще по общему требованию. И не мудрено, когда с талантливостью создания постоянно соединялась столь же великая талантливость исполнения. Мусоргский был великолепный пианист, совершенствовавшийся все более и более с каждым днем (конечно, речь идет не о концертных пьесах). Он аккомпанировал пению — особенно своему собственному — с несравненным совершенством. Каково же должно было быть увлечение слушателей от той необыкновенной правдивости, комизма, естественности, грации, простоты, которые потоками лились из натуры Мусоргского!

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

ким художественным произведением, лучшим из всего, что до тех пор сделал Мусоргский.

Следом за «Савишной» полились великолепным потоком остальные романсы в следующем порядке. В 1866 году сочинены: «Гопак» на текст Шевченки в «Гайдамаках», «Желание» (слова Гейне), «Семинарист» на свой собственный текст, «Песнь Еремы» (на текст из «Гайдамаков» Шевченко, эта песнь совершенно переделана в 1880 году и кончена под названием Днепр»). В 1867 году: «Погрибы» и «Еврейская песня» (слова Мея), «Пирушка» (слова Кольцова), «Козел» (свой текст), «Стрекотунья-белобока» (слова Пушкина), «Озорник» и «Классик» (свои слова). В 1868 году: «Сиротка» (свои слова), «Детская песенка» (слова Мея), «Дитя с няней» (свои слова), «Колыбельная Еремушки» (слова Некрасова). <...>

Мусоргский никогда не берет своего сюжета налегке, для забавы: он идет от самых корней и выносит на свет такие глубокие ноты человеческой натуры вообще и русского склада в особенности, которые поражают в его романсах. Какие эти «романсы»? Это настоящие сцены, прямо из крупных, широко и глубоко захватывающих свой сюжет опер, со всею их сценичностью и драматизмом; каждый из этих так называемых «романсов» можно сейчас исполнять на сцене, в костюмах, при декорациях, так они полны сценичности, драматизма, такую богатую они представляют задачу для игры, для мимики. Мыслимо ли это для большинства прочих романсов? «Семинарист» его, принужденный долбить нелепую латынь, когда у него давно уже другое в голове, а поп на молебне «благословил его трикраты по шеям» за то, что он на левый клирос все поглядывал на Стешу <...>, его «Озорник» (помечен 19 декабря 1867 года), бегущий по улице и безжалостно, тупо пристающий к несчастной старухе-развалине, горбатой и исхудалой, преследуя ее насмешливыми комплиментами (глубоко русский народный мотив, повторенный Мусоргским впоследствии в последней сцене оперы «Борис Годунов», где народ, собирающийся чинить расправу над боярином, играет с ним, как кошка с пойманною мышью, и насмешливо, с поклонами, величает его); сцены одичалого крепостнического разгула, как в «Гопаке», или широкого народного, полуобрядового, эпического чествования гостей, как в «Пирушке», наконец, тяжелые картины безотрадного народного бедствия и страдания, как в «Колыбельной Еремушки» и в холодном и голодном «Си-

ротке», — это все такие мотивы, все такие глубоко правдивые представления народной жизни, каких вовсе еще не знало русское искусство, перед которыми прежние Вани²³ и другие идеальные фигуры кажутся бледными восковыми куколками или нарумяненными пейзажами.

Я уже рассказывал выше, какой мастер был Мусоргский как аккомпаниатор и певец-декламатор. Много раз уже и тогда, да и впоследствии мы между собой на наших маленьких сходках и собраниях говаривали, что в этом он решительно единственный, ни с кем не сравненный. Даже такой, совершенно выходящий из ряду вон пианист, как А. Рубинштейн, равнялся с ним разве наполовину: они с одинаковым совершенством аккомпанировали гениальные романсы Шумана, Шуберта и другие подобные же высокие произведения общеевропейской идеальной и правильной музыки, но у Мусоргского была еще другая половина, недоступная ни для Рубинштейна, ни для всякого иного общеевропейского музыканта: это сторона музыки национальной и, специально, тех глубоко народных, совершенно новых и, на манер Гоголя, реальных сцен и картинок, о которых я только что говорил. Тут уже Мусоргский был в своем особенном, новом и оригинальном царстве, куда за ним не мог проникнуть никакой музыкант общеевропейец. Но к его счастью (а также к счастью всей его компании, «товарищей-композиторов») к их кружку присоединились, около середины 60-х годов, две личности, которые в исполнении именно этих национальных, исключительных созданий новой русской музыки сделались близкими его последователями, товарищами и помощниками. Это были две молодые девицы, необыкновенно талантливые, Александра и Надежда Николаевны Пургольд, первая — певица, вторая — фортепианистка. С самых ранних лет детства они находились постоянно в высоко музыкальной среде: их дядя, В. Ф. Пургольд — и сам в молодости певец на собраниях Даргомыжского — был очень близок с этим последним, и молодые две его племянницы с самых ранних лет, раньше даже всякого систематического и технического ученья искусству, привыкли слушать все только одно глубоко правдивое исполнение самим Даргомыжским его и глинкинских созданий: с одною из них Даргомыжский постоянно проходил лучшие русские романсы, доискиваясь наибольшей правды, простоты и естественности выражения, с другою постоянно играл в 4 руки все, что есть лучшего в музыкальных

созданиях нашего века. При талантливости обеих сестер такое ученичество под руководством Даргомыжского должно было принести чудесные результаты ²⁴. <...> Позже, когда у Даргомыжского они познакомились с Мусоргским и с остальной балакиревскою компаниею, они пошли в своем развитии еще дальше, еще выше. Из них образовались две такие художницы, каких, наверное, не было еще раньше их между русскими женщинами-музыкантшами. И Глинка, и Даргомыжский были всегда окружены целой толпой певиц-любительниц и фортепианисток, исполнявших в интимном кружке, а иногда и в публичных концертах их романсы и арии. Несомненно, между ними была не одна с истинным дарованием, с симпатичностью выражения, с увлечением и огнем, и неподдельным чувством или грациею. Но ни одна из них (я имею все право сказать это — я всех их переслушал на своем веку у Глинки и у Даргомыжского) даже издали не подходила по талантливости и глубокому музыкальному чутью к сестрам Пургольд. <...>

Старшая сестра, певица, была мало способна к выполнению формальных оперных арий, но зато была неподражаема в декламации, правдивой и жизненной, всех тех музыкальных созданий, где на первом плане была неподдельная истина жизни, реализм, жар душевный или юмор. При таких условиях, в ее репертуаре одно из самых первых мест занимали оригинальные музыкальные сцены Даргомыжского и Мусоргского. Но как она исполняла и именно всего чаще лучшие создания Мусоргского! Она очень близко воспроизводила его правдивую декламацию, столько ей симпатичную и дорогую, но не копировала рабски, а свободно воссоздавала исполняемое произведение, сообразно с требованиями своей собственной натуры, прибавляла туда свой собственный элемент, всего чаще элемент тонкой и прекрасной женственности, и, по признанию самих авторов кружка, часто вкладывала такое выражение в их создания, которого они иногда и сами еще не подозревали, сочиняя тот свой романс или сцену оперы. Ее младшая сестра точно так же близко подошла в своем аккомпанементе вокальных сочинений к аккомпанементу Мусоргского, но точно так же часто вкладывала туда и нечто свое, свой собственный оттенок, душу и характер, свое собственное мужественное, энергическое или тонкое выражение (что мудреного, она и сама была прекрасная композиторша ²⁵ и сильная музы-

кантша). Мусоргский обыкновенно называл ее в разговоре и в письмах: «Наш милый оркестр». Присутствие этих двух сестер в кружке «товарищей-композиторов» прибавляло большую ноту к общему великолепному аккорду. Когда в конце 1868 года шли у Даргомыжского пробы «Каменного гостя», обе сестры играли тут крупную художественную роль: старшая великолепно и необыкновенно поэтично исполняла партию Донны Анны и Лауры, младшая занимала роль оркестра. Сам Даргомыжский исполнял Дон-Жуана, Мусоргский — Лепорелло и Дон-Карлоса. Навряд удастся кому-нибудь услышать на театре великое произведение Даргомыжского в таком совершенном исполнении. Один Петров на нашем веку составлял исключение: он сделал из Лепорелло одно из чудес своего и так уже изумительного репертуара.

К этому периоду деятельности Мусоргского относятся некоторые его сочинения для оркестра или с оркестром, а равно некоторые его переложения на оркестр прежних сочинений. Так, в начале 1867 года сочинен им великолепный хор с оркестром «Поражение Сеннахериба» на слова одной из еврейских мелодий Байрона (оригинал помечен: «29 января 1867 года»). Какое значение признавал за этим сочинением сам автор, о том можно судить по посвящению: Мусоргский посвятил хор своему другу, прежнему учителю, а теперь товарищу, М. А. Балакиреву, а чтоб посвятить что-нибудь такому грозному музыкальному судье, надобно было много. И действительно, хор этот включает крупные музыкальные красоты. В нем соединяются превосходно схваченные восточный элемент, немного дикий, но красивый, и характерно эпический, строгий и суровый ритм, сильно напоминающий Восток. Инструментован он, быть может, слишком густо на низах оркестра, но и это выходит в настоящем случае не беда: эти постоянно низкие, густые звуки напоминают всегдашнюю гортанную речь восточников. Самая слабая часть — трио. Что за непременно Trio на классический манер! И что за подражание, хотя невольное, западным хоралам! Впрочем, и сам автор почувствовал это, и зимой с 1873 на 1874-й год переделал среднюю часть, заменив условный, как будто казенный хорал длиною грандиозною педалью, с новою темой в оркестре для куплета: «Ангел смерти взмахнул крылом». Хор этот исполнен в первый раз в феврале 1867 года в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы, под управлением М. А. Балакирева.

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

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

В этот же период времени Мусоргский сделал также немало фортепианных аранжировок: он часто бывал тогда вместе с Даргомыжским у общего их знакомого Ал[ександра] Петр[овича] Опочинина, и не только много исполнял там своих и чужих романсов и сцен, но также фортепианных переложений. Уцелела целая тетрадь таких переложений в две руки. В ней заключаются: Scherzo,

Adagio и финал из cis-moll'ного квартета Бетховена и два скерцо из его же квартетов, F-dur'ного (opus 135) и e-moll'ного (op. 59). Все эти переложения деланы летом 1867 года, на мызе Минкино, и надписаны сверху: «Для Опочининских суббот». Мусоргскому всегда хорошо работалось в деревне, да еще в деревне у брата и невестки, с которыми он был постоянно так дружен.

После романсов Мусоргского 1866—1868 годов явно было, что его назначение — быть оперным композитором. Ближайшие приятели его, Даргомыжский и Ц. А. Кюи, настойчиво советовали ему приниматься за оперу, да этого и он сам более всего хотел помимо всяких советов. Большинство товарищей его заняты были тогда мыслью об опере. Даргомыжский с 1866 года писал своего «Каменного гостя» и почти кончал его; Ц. А. Кюи доканчивал великолепного своего «Ратклифа», М. А. Балакирев с 1863 года принимался за волшебную оперу «Жар-птица» и набросал для нее несколько сцен в блестящих отрывках; А. П. Бородин принимался за «Царскую невесту» и также набрасывал эскизы нескольких сцен²⁶. В 1868 году Мусоргский остановился на «Женитьбе» Гоголя. Выбор понятный: и Гоголь и его высокое произведение были слишком близки к натуре Мусоргского. Но он вздумал переложить на музыку эту комедию всю целиком, без единого пропуска, подобно тому, как в это самое время Даргомыжский перелагал на музыку «Каменного гостя» Пушкина целиком, без пропусков. Только попытка Мусоргского была еще смелее, шла еще дальше: он перелагал на музыку не стихи, а прозу — дело уже окончательно до него небывалое. <...>

Осенью, по возвращении Мусоргского в Петербург, I-й акт «Женитьбы» исполнялся в кружке «товарищей-музыкантов»: Даргомыжский, в начале лета восхищавшийся первыми пробами оперы, исполнял теперь роль Кочкарева, сам Мусоргский — Подколесина, сваху Феклу — Ал[ександра] Ник[олаевна] Пургольд, аккомпанировала ее сестра — Над[ежда] Ник[олаевна] Пургольд. Репетиции и исполнение были непрерывным взрывом хохота, так верны были поминутно, на каждом шагу, комические интонации гоголевской гениальной комедии. Несколько лет спустя Мусоргский подарил мне оригинальную фортепианную партитуру своей «Женитьбы» <...>

Этот «опыт драматической музыки в прозе» недостаточно оценен еще. Мне кажется, он не останется без последствий и последователей. Придет время свергнуть предрассудок насчет неизбежной необходимости «текста в стихах» для либретто, и когда опера в руках будущих продолжателей Мусоргского будет становиться все реальнее и реальнее, как все вообще будущее искусство, «Женитьба» Мусоргского получит надлежащее место и оценку. В настоящую минуту эта смелая, небывало оригинальная попытка кажется большинству тех, кто ее знает, лишь непозволительною, капризною дерзостью. А впрочем такое мнение будет не вечно. Мало ли сколько починов в искусстве, казавшихся в первое время непозволительною дерзостью и безумным капризом, признаны были потом законными и входили в кровь и плоть искусства! Я верю и исповедую, что то же самое нынче случается и с самостоятельной попыткой Мусоргского, идущей пока, до поры до времени, вразрез со всеми музыкальными привычками и признаваемыми за закон правилами. Но что бы ни сулило будущее «Женитьбе» Мусоргского, несомненно то, что если брать сцены этой попытки даже в отдельности, разлагая их на части, то на каждом шагу в них встречается та изумительная правда выражения, то приближение к обыкновенной, всегдашней человеческой речи, которые не могут не считаться великим шагом вперед в деле искусства, даже в сравнении с оригинальными романсами Мусоргского 1866—1868 года. Мусоргский стал тут на совершенно новую почву: он отбрасывал в сторону всякую условность формы и художественный формализм, он преследовал только одно выражение текста и в этом шел даже дальше Даргомыжского, все-таки еще державшегося даже и в «Каменном госте», в иных случаях, «условных закругленных форм». Близость к тексту не может уже дальше идти. Нет такого изгиба мысли, чувства, мимолетного настроения, мимического движения, душевного или чисто физического выражения, которых бы не передавала здесь музыка Мусоргского. Для нынешних слушателей, приученных всего более к «музыке» в опере, такая новизна и дерзость художественная не могут не казаться дикими и странными. Будущее рассудит, кто тут был прав: смелый ли новатор, глядящий вперед, «к новым берегам»²⁷, <...> или слушатели, не расстающиеся с прежними привычками. Но даже и теперь, когда музыка Мусоргского признается слишком

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

После нескольких исполнений 1-го акта «Женитьбы» Мусоргский оставил сочинение прочих актов, несмотря на то, что у него для этих актов был уже напасен богатый материал в голове. Его увлекла новая задача, глубоко поразившая его воображение²⁸. Это был «Борис Годунов» Пушкина, предложенный ему в это время одним приятелем его по собраниям у Л. И. Шестаковой, профессором Вл[адимиром] Вас[ильевичем] Никольским. Этот сюжет в такой степени поразил его, до того захватил всего его, что он уже ни о чем другом не мог думать и все другое оставил. Это всего лучше можно видеть из того, что, едва принявшись за оперу в сентябре, он кончил весь первый акт 14 ноября. Быстрота невероятная, если вспомнить, что он сочинял тут не одну музыку, но и текст. Но он всегда сочинял с необыкновенною быстротою те вещи, которых сюжет глубоко ему нравился. Год спустя, в октябре или ноябре 1869 года, была кончена уже и вся опера. Зимой с 1869 на 1870 год он ее наинструментировал. <...>

Воротясь в конце лета 1868 года из деревни от брата, Мусоргский поселился на житье у своего старинного приятеля, А. П. Опочинина, в Инженерном замке. Покидая навсегда Петербург в 1862 году, мать Мусоргского передала своего дорогого Модеста попечению и заботе Александра Петровича и Надежды Петровны Опочининых, старинных своих знакомых, и те обещали заменить Мусоргскому родное семейство. Они сдержали свое обещание и были для него ближайшими родными людьми не только в продолжение тех 2¹/₂ лет, что он прожил с

ними в одной квартире*, но и всегда до того и после того. Вынужденный обстоятельствами пойти на государственную службу, Мусоргский служил с 1863-го по 1868 год в Инженерном департаменте, а в этом году, при сокращении там штатов, перешел на службу в Лесной департамент Министерства государственных имуществ, где и оставался до 1879 года. Ничто не могло быть благоприятнее той обстановки, в которой находился Мусоргский в продолжение всего периода, когда он сочинял своего «Бориса». Правда, все утро было для него потеряно, он принужден был просидеть его в департаменте (только Глинка и Даргомыжский, как достаточные помещики, одни из всех наших композиторов имели возможность не служить и располагать целым своим днем, как хотели)²⁹; но потом остаток дня Мусоргский проводил среди дорогих и близких ему людей, любящих и уважающих его, высоко ценящих его талант. Он занят был сочинением своей оперы не только прилежно, но просто неумолимо, он посвящал ей все свое свободное время; отдыхом и антрактом ему служила беседа и чтение с людьми, прекрасно образованными, много читавшими и следившими за всем новым и важным, что появлялось в русской и иностранных литературах. И брату и сестре Мусоргский посвятил некоторые из лучших своих созданий (А. П. Опочинину: «Саула», Н. П. Опочининой: «Impromptu passionné» — сцену Бельтова с Любой, «Ночь», «Желание», обоим вместе: «Стрекотунья-белобока»). Н. П. Опочинина имела на него особенно благодетельное влияние и при всей дружбе не щадила его недостатков: вспомним приписку на романсе «Желание»: «в память ее суда надо мной». В такой-то отрадной среде, совершенно родственной, сочинялся «Борис».

Мусоргский лишь в немногих местах близко следовал за текстом драмы Пушкина. При всех многочисленных ее красотах, она не могла быть передаваема ни сплошь, ни целиком, так как состоит, по большей части, из сцен чересчур коротких, слишком сжатых (злоупотребление подражания Шекспиру). Мусоргский сам сочинял большинство своего текста. Его впоследствии много упрекали за это (особливо самые плохие наши музыкальные критики)³⁰, не разбирая того, что ему ничего другого не оставалось

* С августа 1868 года по конец мая 1871 года.— *Примеч. В. В. Срасова.*

делать. У него не было в распоряжении не только самого Пушкина, но даже посредственного стихокропателя; да если бы и был, то, наверно, пришлось бы с ним только намучиться (как это и случалось раньше с Глинкой и Даргомыжским, все-таки принужденными вставлять в либретто, заимствованное у Пушкина, немало своих собственных стихов)³¹. Впрочем, не будучи поэтом по профессии, Мусоргский и для «Бориса Годунова», как до того для многих романсов, сочинил много стихов талантливых и поэтических, полных силы, сжатости, меткости, выразительности и образности. В то же время, верный своей системе, испробованной в «Женитьбе», Мусоргский писал музыку прямо на прозу, на этот раз то пушкинскую, то свою, и музыка от этого ничуть не потерпела, напротив, часто выигрывала. Вообще говоря, наши глубокие художественные критики не заметили того, что из всех музыкальных композиторов, сочинявших на свои собственные тексты, Мусоргский сочинял стихи и прозу далеко лучше всех остальных <...>.

Сочиняя свою новую оперу, Мусоргский, как во время «Саламбо», глубоко проникнут был не одними речами своих действующих лиц, но и всею обстановкою сцены, всеми подробностями драмы, внешними и внутренними, мимикой, группировкой, позами и т. д. Я приведу всего один пример, но вполне характеристичный. На автографном либретто 1-я картина оперы сопровождается следующими указаниями: «Стена Новодевичьего монастыря под Москвою. Ближе, к середине сцены, выступом, большие монастырские ворота с навесом. Народ небольшими кучками собирается на монастырском дворе, движения народа вялы, походка ленивая. Через сцену проходят бояре и, обмениваясь поклонами с народом, пробираются к монастырским воротам. Когда бояре скрылись в монастыре, народ начинает бродить по сцене, иные (преимущественно женщины) заглядывают в ворота, другие шепчутся или просто почесывают в затылке. Входит пристав. Завидя его, народ собирается в сплошную толпу и стоит неподвижно: женщины — склоняясь щекою на руку, мужчины с шапками в руках, скрестив руки на животе и понуря голову». Подобных примеров можно привести из оперы очень много.

Первоначально опера «Борис Годунов» должна была состоять из 4-х только действий и почти вовсе была лишена женского элемента. Все ближайшие к Мусоргскому люди (в том числе и я), любуясь с восторгом на чудеса драма-

тизма и правды народной, которыми наполнены были эти четыре акта, все-таки поминутно замечали ему, что опера его неполна, что многого необходимого в ней недостает, и что как ни велики красоты, уже и теперь существующие в опере, она может казаться подчас неудовлетворительною.

Мусоргский, всегда упорно защищавший (как всякий настоящий автор) сделанное им, явившееся плодом размышлений и вдохновения, долго не соглашался с нами и, наконец, уступил только силе, когда осенью 1870 [года] театральная дирекция отказала ему в приеме «Бориса» на сцену, находя там преобладание хоров и ансамблей и слишком чувствительное отсутствие сцен для отдельных действующих лиц. Этот отказ был очень благодетелен для оперы. Мусоргский решился пополнить ее. Уступая просьбам друзей, особенно моим и талантливого архитектора Виктора Гартмана, страстно любившего сочинения Мусоргского и особенно отрывки его «сцены у фонтана»³², он снова взялся за эту сцену, великолепные материалы для которой, уже давно прежде почти совершенно готовые, бог знает почему, были им заброшены. Я советовал также сочинить песенку хозяйки корчмы³³, которой роль ранее того была слишком мала и не рельефна, — всего несколько слов; мы же порешили вдвоем, что хорошо ей придать «характер», и именно характер прежней кутилы, прошедшей сквозь огонь и воду (так как она — корчмарка на большой дороге); текст для этой песенки — «Поимала я сиза селезня» — взят Мусоргским из сборника Шейна, мною незадолго до того указанного. Оттуда же взят им текст для песенки мамы — «Как комар дрова рубил» — и песенки царевича — «Туру-туру-петушок»³⁴. Текст для рассказа царевича Феодора — «Попинька наш сидел с мамками в светлице» — сочинен самим Мусоргским на основании вычитанного нами у Карамзина сведения, что при царе Борисе впервые привезены в Россию попугаи в подарок царю. Сцене с курантами послужил также основанием открытый нами подробный рассказ у Карамзина³⁵.

Точно так же и другой рассказ того же Карамзина, о восстании народном и иезуитах Черниковском и Лавицком, было нами решено взять темой для великолепнейшей сцены глумления народного над боярином Хрущевым, воеводою в Кромах, и для сцены расправы народной с иезуитами в минуту приближения победоносного Самозванца с вой-

ском*. Текстом для народного хора «Гайда! Расходилась, разгулялась сила молодецкая!» — послужила разбойничья песня, предложенная Д. Л. Мордовцевым, а для песни Варлаама, еще в первой редакции оперы, нами отыскана, согласно короткому указанию самого Пушкина, песня «Как в городе во Казани», текст которой есть в «Древних русских стихотворениях» и других местах**³⁶. Замечу еще, что в это же время вновь прибавлено также многое в сцене Пимена, именно хор «Полунощницы» издали, в конце сцены. Все эти капитальные создания Мусоргского не существовали бы, по всей вероятности, если б его опера была принята дирекцией сразу и поставлена на сцену. Что касается до самой музыки, то большинство новых нумеров после такого отказа были сочинены вновь, а другие заимствованы из прежнего материала. Как я указывал выше, большинство заимствований взяты из «Саламбо», но в значительно измененном и распространенном виде. Мелодию для фанатической проповеди народу Варлаама и Мисаила — «Солнце, луна померкнули» — Мусоргский взял из былинного напева у олонецкого народного певца Рябинина, приезжавшего зимой 1868 года в Петербург и слышанного Мусоргским в публичном заседании Географического общества, а потом у А. Ф. Гильфердинга³⁷. Но кроме всего этого Мусоргский сделал зимою 1870 еще одно важное изменение в своей опере: он решил кончить ее не смертью Бориса, а сценою восставшего расходившегося народа, торжеством Самозванца и плачем юродивого о бедной Руси. Насколько выиграло при этом заключение оперы в трагичности, потрясающей силе и грозном значении! Эту столько важную перестановку советовал Мусоргскому его приятель, В. В. Никольский. Мусоргский был в восхищении и в немного дней перестроил и приладил этот конец. Признаюсь, я был в отчаянии и глубоко завидовал В. В. Ни-

* Я не могу забыть, как, по желанию Мусоргского, я должен был прискивать для иезуитов латинские возгласы с преобладанием букв *i* и *u* (чтобы вернее и ближе выразить низко трусливый испуг иезуитов); для этого я предложил возгласы: «Sanctis-si-ma Vir-go ju-va servos tu-os!» [«Святейшая дева поможет сохранить тебя!»] — *Примеч. В. В. Стасова.*

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

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

Опера «Борис Годунов», достигшая после переделок и прибавок 1870 — 1871 годов полного своего состава, есть одно из самых крупных произведений не только русского, но всего европейского искусства. Изображение народа является тут в таких формах правды и реальности, каких никто еще до него не пробовал (в «Каменном госте» Даргомыжского народа на сцене вовсе нет). Еще больше, чем по поводу романсов 1866 — 1868 годов на тексты из народной жизни, надо сказать, что, в сравнении с действующими лицами из «Бориса», все прочие личности из среды народа, представленные раньше того русскими композиторами, — пейзажи и условные куклы, и это — несмотря на всю психическую, иногда, правду и красоту выражения, на всю общую талантливость музыкальных форм. Монахи Варлаам и Мисаил, хозяйка корчмы, мама царская, пристава (полицейские), юродивый, наконец, многие лица без имени в народных сценах и, всего больше, народные массы крестьян и баб в первом и последнем акте — все это типы небывалые еще в операх и в России, и по всей Европе. В сравнении с ними, даже лучшие народные хоры Мейербера (не говоря уже о Глинке и Вагнере) идеальны, безличны, условны и не национальны. Такую близость к действительности, какую мы находим у Мусоргского в музыке, можно найти только в лучших народных картинах Гоголя и Островского. В этих сценах Мусоргский решительно равен им. Постигание истории, глубокое воспроизведение бесчисленных оттенков народного духа, настроения, ума и глупости, силы и слабости, трагизма и юмора — все это беспримерно у Мусоргского. Народ, покорный и глупый, как овцы, и избирающий Бориса на царство из-под палки полицейского, а потом, только этот полицейский отошел в сторону, полный юмора над самим же собою (1-й акт); толпа народная из людей, сбежавшихся со всей России, творящая дикую расправу над домашними и пришлыми недругами, жестокими начальниками и католическими иезуитами, но перед этим свирепо играющая с жертвой своей и над нею насмехающаяся; свирепый и жадный Варлаам с приставами в корчме; кроткий инок Пимен, летописец и набожная душа, истинно эпическая русская личность — какие все это глубокие, верные исторические картины! И какая глубоко правдивая русская речь у всех этих Митюх, Фомок, Елифанов, юродивых

Иванычей, Афикий, корчмарок, мальчишек-сорванцов и десятков безыменных личностей! Какие русские интонации голоса!* Недаром историк Костомаров, так долго изучавший смутную эпоху русского народа, увидав и услышав на сцене «Бориса Годунова» Мусоргского, в восхищении говорил автору: «Да, вот это — так страница истории!» Вот где отозвалось то изучение народа, в деревне, которым был вечно полон Мусоргский. Других результатов и быть не могло у такого истинно народного человека, как Мусоргский, и у такого истинно народного художника, как он.

Но кроме самого народа — главного действующего лица в опере, великолепны и чудно правдивы и другие действующие лица великой драмы. Борис, мучимый совестью, но царственный и торжественный — среди массы народной и царедворческой, любящий и нежный — когда он один с семейством; хитрый, умный, лукавый и пронырливый Шуйский; рыцарский, талантливый, блестящий, горячий Самозванец; ловкая, бессердечная, холодная притворщица Марина, — что это за несравненная галерея живых, исторических лиц у Мусоргского!

Я не могу разбирать здесь всех совершенств оперы, но твердо верю, что чем дальше будет расти художественная и историческая интеллигентность нашего общества, тем глубже и больше будут изучать этот *chef d'oeuvre*, один из величайших перлов русского народного искусства. Если

* Не могу не указать здесь того, как мало смыслящие в народном духе и в новых стремлениях капельмейстеры распоряжаются иногда с тем материалом, который стоит выше их понимания. В народных сценах у Мусоргского, среди хоровых масс, нередко выделяются разговоры отдельных лиц. В 1-м акте: «Митюх, а Митюх, чего орем. — Вона, почем я знаю! — Царя на Руси хотим поставить! — Ой, лихонько, совсем охрипла! Голубка, соседushка, не припасла ль водицы? — Вишь, боярыня какая! Орала пуще всех: сама б и припасала!» В последнем акте: «Что ж, братцы, аль так, без почету боярина оставим? — Так, без почету! — Чтой-то за невидаль! Аль николи боярин наш зазнобушки не ведал? — Вали, красавица (*100-летняя старуха*), к боярину»... и т. д. Все эти характерно единичные возгласы, представляющие такое «новое слово» в оперном деле, г. капельмейстер (Направник) заблагорассудил исполнять на сцене все сплошь хоровыми группами! Все было искажено, перевернуто вверх дном. И что всего обиднее, под влиянием человека, от которого слишком многое зависело при постановке оперы, Мусоргский, иногда слишком мягкий и податливый в практической жизни, отказался от своего почина, согласился на это искажение (точь-в-точь, как было за 30 лет раньше с Глинкой, по поводу лучших мест его «Руслана») и в этом искаженном же виде напечатал свою оперу (опять как Глинка). О, непостижимая русская бесхарактерность! — *Примеч. В. В. Стасова.*

у немцев с любовью так пристально и подробно изучаются оперы Вагнера, кажущиеся им истинно народными и великими, то чего же должна ожидать для себя в будущем опера Мусоргского, уже не кажущаяся, а действительно в такой мере народная, историческая и бесконечно правдивая в каждой своей речи, фразе, слове.

С самой зимы 1868 года и по начало 1874 года (когда «Борис» поставлен на сцену), сначала отрывки оперы, а потом и вся опера целиком десятки раз исполнялась в кружке «товарищей-композиторов». Радость, восхищение, любование были всеобщими, каждый из этих талантливых людей хотя и находил разные недостатки в опере, но все-таки чувствовал, какое крупное, новое дело тут у всех их на глазах творится. В последние месяцы своей жизни Даргомыжский слышал тоже отрывки оперы из числа самых тузовых: первую сцену и сцену в корчме, и даром, что занят был в ту минуту окончанием великого, гениального своего создания — «Каменного гостя» — венца всей его художественной жизни, он с великодушным восторгом повторял перед всеми, что Мусоргский «идет еще дальше его». Обыкновенно Мусоргский исполнял все сам на музыкальных сходках товарищей: и хоры, и речитативы, и ансамбли, и партии отдельных личностей. Чудесным помощником его являлась Ал[ександра] Ник[олаевна] Пургольд, она исполняла все женские партии: Ксении, царевича, мамки, Марины, мальчишек, пристающих к юродивому, и исполняла с художественностью, огнем, страстью, грацией, задором и шаловливостью, а главное — с простотой и естественностью, близко подходившими к несравненному исполнению самого Мусоргского. Эти пробы «Бориса» бывали на собраниях у Л. И. Шестаковой, у В. Ф. Пургольда, у Ал[ександры] Ал[ександровны] Хвостовой. (...) На всех этих собраниях «Борис Годунов» с каждым разом разрастался все больше и больше; когда опера была уже совсем кончена, то зимой 1871 и 1872 года отрывки оттуда несколько раз исполнялись Ю. Ф. Платоновой и Ф. П. Комиссаржевским у начальника костюмной и декорационной части театров, г. Лукашевича, в то время еще живо интересовавшегося участью новой русской оперы. В феврале 1873 года были, наконец, даны на Мариинском театре в бенефис режиссера Кондратьева три отрывка из оперы: «Сцена в корчме», «Сцена в будуаре у Марины» и «Сцена у фонтана»³⁸. (...) Успех трех сцен был громадный. Выше всех был Пет-

ров, гениально исполнивший Варлаама; быть может, из всего громадного и талантливое репертуара целой его жизни у него никогда не бывало ролей, исполненных с большим талантом и поразительнейшим творчеством, чем роль Лепорелло в «Каменном госте» и роль Варлаама в «Борисе». Здесь высказалась еще выше, чем во все времена прежде, вся зрелость, вся возмужалость, вся глубина его таланта. Типичность и юмор, историчность и полнота народной фигуры не могут идти дальше того, что представлял тут Петров. Прочие исполнители были также превосходны, всех выше — Д. М. Леонова в характерной роли шинкарки. На другое утро друзья прислали Мусоргскому, кто свое «ура!», кто поздравления и горячие приветы; одна почитательница прислала в самый вечер представления Мусоргскому первый его венок³⁹. Через несколько месяцев начались репетиции на театре всей оперы. После первой, 9 января 1874 года, Мусоргский, сильно оживленный, довольный, весь «распаленный» (как он мне тогда писал), снял с себя у Лоренца лучший свой фотографический портрет. Мне, по уговору, он подарил *первый экземпляр*⁴⁰.

Наконец, 24 января 1874 года пошла и вся опера целиком⁴¹. Это было великое торжество Мусоргского. Старики, индифференты, рутинисты и поклонники пошлой оперной музыки дулись и сердились (это тоже торжество!); педанты консерватории и критики протестовали с пеной у рта. <...> Но зато молодое поколение ликовало и сразу подняло Мусоргского на щитах. Что им было за дело до того, что рецензенты принялись взапуски терзать Мусоргского: кто говорил про его безграмотность, кто про грубость и безвкусие, кто про нарушение традиций, кто про негодность начинать хор прямо с педали, кто про какую-то мелодраматичность иезуита Рангони, кто про то, что лучше всего «округленные», по обыкновенному оперному рецепту, места оперы (например, милый, но ничем особенным не отличающийся, детский рассказ «Попинька наш сидел» или трио в конце «сцены у фонтана»), кто, наконец, про то, что автор слишком «самодоволен собою» (!), что музыка его «незрелая, спешная» (!) и т. д., — что им было за дело до всей этой пошлости, неотесанности, непонимания, схоластики, закоренелых привычек зависти и злости! Молодежь свежим своим неиспорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась,

и торжествовала. Двадцать представлений прошли с полнехоньким театром; не раз толпа молодых людей распевала ночью на улице, подходя к Литейному мосту и собираясь переходить на Выборгскую сторону, хор «величання боярина народом» и другие хоры. Молодое поколение, пропуская мимо то, что было слабого и неудовлетворительного в опере (например, сцену Марины в уборной с прислужницами и сандомирскими девушками⁴² и немногие другие), приветствовало все остальное с тем самым восторгом, с каким его старшие братья и отцы приветствовали лучшие народные создания Пушкина, Гоголя и Островского. Она понимала и потому рукоплескала Мусоргскому, как своему настоящему, дорогому.

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

Раньше всего он сочинил свой «Раек» (оригинал помечен: «15 июня 1870 года»). Уже за три года перед тем, весной или летом 1867 года он сочинил своего «Классика», как он называет в кратком списке сочинений: «Начало музыкальных его памфлетов». Наверху этого романа напечатано: «По поводу некоторых музыкальных статей г. Фаминцына», а текст (самого Мусоргского) говорил: «Я прост, я ясен, я скромн, вежлив и прекрасен; я плавлен, важен, я в меру страстен — я чистый классик! Я стыдлив, я учтив. Я злейший враг новейших ухищрений, заклятый враг всех нововведений: их шум и гам, их страшный беспорядок меня тревожат и пугают, в них гроб искусства вижу я. Но я — прост» и т. д. Все это было выражено такими музыкальными фразами, такими комическими интонациями, от которых невольно хохотал каждый, особенно при мастерском исполнении Мусоргского. Это был новый род в музыке, новое приобретение, жесткая, но талантливая расправа с отсталыми и карикатурными противниками, каких в ту пору было у Мусоргского, да и у всей музыкальной балакиревской компании, множество. Скоро талантливая сатира Мусоргского распространилась по

· всем музыкальным кружкам Петербурга, не было такого музыканта, который бы ее не знал. Но к 1870 году накопилось много враждебных элементов в том же роде, как и изображенные в «Классике». То было время ожесточенной борьбы между направлением кружка «товарищей-композиторов» и большинством остальных петербургских музыкантов. <...>

Бой кипел постоянно ожесточенный, и вот однажды, в 1870 году, я посоветовал Мусоргскому выступить еще раз с тем самым страшным бичом музыкальной сатиры, которую он так талантливо испробовал уже в «Классике». Он с одушевлением схватился за мое предложение, взял даже предложенное мною заглавие «Раек» и представил себя «раевщиком», показывающим народу курьезных чудушек морских⁴³. «Раек» вышел шедевром талантности, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности. <...> Ничего подобного этой грозной и едкой сатире и карикатуре музыка еще сроду не представляла. Это было что-то новое и непробованное. Успех был громадный, особенно в чудно талантливом исполнении самого Мусоргского, а потом и его верной ученицы и последовательницы А. Н. Пургольд. В короткое время было раскуплено два издания. Хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка.

Четыре года спустя, в июне 1874 года (то есть скоро после всех критик о «Борисе Годунове») я предложил Мусоргскому еще нечто подобное, в том же роде: пьеску для голоса с ф[орте] п[иано] «Рак». Здесь должна была явиться на сцене еще целая толпа ретроградных противников Мусоргского и «могучей кучки». Вначале должен был быть представлен сам Рак (критик Л⁴⁴), как он в темную непроглядную ночь вползает на Крапивную гору, заросшую бурьяном, и оттуда сзывает все свое ретроградное войско: тут все они с разных сторон начинают ползти, лезть, прыгать, скакать на вершину горы, между ними присутствуют многие русские писаки и писатели, всю жизнь осыпавшие Мусоргского грубо невежественными сатирами и насмешками (например, что ему бы надо сочинить, как самовар шипит на столе, как извозчик трагически ищет в темноте потерянный кнут⁴⁵, и так далее, все в том же роде). Они выстраиваются. Рак держит им речь о неприятелях: о «могучей кучке» и Мусоргском — самом ненавистном, невежественном и дерзком из всех.

Воинство вопиет, присягает на верность и устремляется на врага. А между тем, в тени, внизу, бродит «некто», прямо не смеющий стать против бедного автора, но тайно сочувствующий всем нападкам «раков». Задача понравилась Мусоргскому; в короткое время он сочинил добрую четверть пьески, даже написал начало (изображение ночи и Крапивной горы), к сожалению, вещь осталась неоконченной: он весь предался сочинению «Хованщины».

В одно время с «Райком» началось сочинение ряда других еще музыкальных сцен, принадлежащих к числу лучших созданий Мусоргского. Это — собрание пяти пьес на темы из детского мира, окрещенное (по моему предложению) общим именем: «Детская». Первая из пяти — «С няней» — была, впрочем, сочинена первоначально еще в апреле 1868 года. Даргомыжский, которому она тогда же была посвящена, сразу признал все ее крупное значение и требовал, чтоб Мусоргский «продолжал». Но этого нельзя было тогда: он сочинял «Бориса Годунова». Едва покончив с оперой (еще в первой ее редакции и составе), Мусоргский вспомнил совет и указание Даргомыжского, тогда уже покойного, и в немного месяцев сочинил четыре новых сценки — «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий». Они все были готовы раньше конца 1870 года. Исполнениям их в лучших петербургских музыкальных кружках не было конца. Самые даже ретрограды и враги не могли уже оспаривать их талантливость, оригинальность и новизну этих маленьких по размерам, но крупных по содержанию и значению шедевров. Все, что есть поэтического, наивного, милого, немножко лукавого, добродушного, прелестного, детски горячего, мечтательного и глубоко трогательного в мире ребенка — являлось тут в формах небывалых, еще никем не троганных. Ребенок, разговаривающий с няней о буке и волшебной сказочке; ребенок, поставленный в угол, будирующий на няню, пробуящий свалить вину на «котеночка» и доехать няню тем, что у ней у самой «носик-то запачканный»; мальчик, рассказывающий про свой домик из прутьев в саду и про налетевшего на него и ударившегося об его щечку жука (...); девочка, укладывающая спать куклу и напевающая ей про волшебные сады на чудном острове; наконец, девочка, перед сном читающая молитву за папу и маму, за братца Васеньку и братца Мишеньку, потом «за бабушку старенькую», и «пошли ты ей, господи, доброе здоровьице»; а потом поименно, за всех тетей и дядей, целый легион, и вслед за

ними, за целый легион крепостных своих <...>. Господи, что это за нити жемчугов и бриллиантов, что это за неслыханная музыка, что это за интимнейшее чувство и поэзия, что это за маленькие созданыца, стоящие целых симфоний и опер! Никто еще в целой Европе подобного не задумывал и не создавал подобного. Лучшие детские сценки для фортепиано, созданные Шуманом, полны красоты и правдивости, но все еще и идеальнейшей идеальности⁴⁶. Как они еще далеки от этих картинок народных, принадлежащих и известному народу, и веку, и индивидуальным типам! В 1873 году по выходе в свет «Детской» Лист пришел от нее в такое восхищение, что хотел переложить ее для одного фортепиано и посвятить Мусоргскому что-нибудь из «своего»⁴⁷ <...>. Один из талантливейших русских художников, архитектор Гартман, уверял постоянно, что «Детская» мало того, что громадно талантлива, но есть ряд истинных сцен; и постоянно советовал исполнять их в декламации талантливой молоденькой актрисы или певицы, в костюмах и среди декораций, на сцене «Художественного клуба». Может быть, эта талантливая и глубоко верная мысль осуществится, но для того надобна такая же необычайная правдивость исполнительского таланта, какая была у самого Мусоргского или у А. Н. Пургольд. Восхищенный «живописностью» всех пяти сценок, И. Е. Репин нарисовал для «Детской» заглавный прелестный лист, где текст составлен из игрушек и нот, а кругом расположены пять маленьких сцен.

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

Весь 1871 год Мусоргский занят был новыми сценами, прибавляемыми в «Бориса»; он особенно ревностно работал с конца года, живя вместе, в одной квартире, с искренним другом своим, Н. А. Римским-Корсаковым. Какой

* Деревня в живописной местности близ Парголова.— *Примеч. В. В. Стасова.*

небывалый пример в истории музыки: в одной и той же квартире, в одной и той же комнате, в одни и те же дни и часы сочинялись целых две высоко талантливых оперы: «Борис» и «Псковитянка». Два приятеля сидели, каждый за своим столом, и молча писали свою оперу. Потом, когда данный отрывок, сцена, хор, ансамбль были готовы, они показывали на фортепиано новую вещь друг другу, а потом прочим товарищам и приятелям. Когда еще подобное видано и слыхано в истории музыки?

Но зимой этого же года (с 1871 на 1872) тогдашний директор театров, С. А. Геденов, предложил четверем музыкальным приятелям (А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков) сочинить музыку к написанной им пьесе, опере-балету «Млада». Мне поручено было сделать им это предложение. Они его приняли, и ранней весной 1872 года все четверо уже кончили каждый свою часть⁴⁸. Все четверо были тогда в полном расцвете своего таланта. Немудрено, что они сочинили вещи с высоким художественным достоинством. Я не имею возможности рассказывать здесь подробности об этом совместном сочинении четырех русских талантов; скажу только, что на долю Мусоргского приходилось (по разверстке самих авторов между собою) несколько народных сцен, «Марш» или «Шествие славянских князей», и большая фантастическая чародейственная сцена «Служение Черному козлу» на Лысой горе, нечто вроде сцены на Брокене в «Фаусте», только на мотивы славянской мифологии. Для народных сцен Мусоргский взял (всего более вследствие очень короткого времени, уделенного авторам) хоры из «Эдипа», перешедшие потом в «Саламбо» и все продолжавшие лежать без употребления. «Марш князей» сочинен им вновь: он его в 1880 году оркестровал и, приделав новую среднюю часть, создал из него ту превосходную «восточную картину» (под именем «*Maçia alla Turca*»), которую исполняли в конце зимы 1880 года в одном из концертов Русского музыкального общества⁴⁹. Основой для картины «Служение Черному козлу» послужили отрывки из конца 3-го акта «Саламбо» (Саламбо и хор: «И враг, смертельным ужасом сраженный, от стен священных побежит!») и отрывки из «Ночи на Лысой горе» («Ведьмы») 1866 года. Но и тут большая картина эта не получила еще настоящего своего развития и вида: Мусоргский dokonчил сцену эту во всем блеске и красоте лишь в 1875—1876 году, когда перенес ее в «Сорочинскую

ярмарку», как видение паробка Грицко, заснувшего на Лысой горе. Тут уже сцена получила окончательный свой вид и по грандиозности, фантастичности и оригинальности принадлежит к числу самых высоких созданий Мусоргского за всю его жизнь.

В ту эпоху, когда Мусоргский кончал «Бориса», писал «Детскую» и «Младу» и готовился к «Хованщине», его товарищи по искусству тоже создавали крупные, великолепнейшие свои произведения. Мусоргский приходил от них в искренний восторг и с глубоким мастерством исполнял их или аккомпанировал им на музыкальных собраниях, всего чаще происходивших в эту эпоху у Л. И. Шестаковой и, конечно, оставивших у всех присутствовавших там неизгладимые, драгоценнейшие воспоминания. <...>

Великолепную 2-ю симфонию А. П. Бородина он иначе не называл, как «Героической славянской симфонией» (то есть равнял ее, как многие из нас, с «Героической» симфонией Бетховена). <...>

Последние крупные вещи этого периода: 1) фортепианная сюита под названием «Картинки с выставки. Воспоминание о Викторе Гартмане» (помечено: «22 июня 1874»)*; 2) баллада («Забытый») на сюжет картины В. В. Верещагина (сочинено осенью 1874 года на прекрасный текст гр. Кутузова) и 3) соло и хор «Иисус Навин» («Стой, солнце!»). Этот хор есть переработка, сделанная в 1874—1875 годах, из первоначального «Хора ливийцев» в опере «Саламбо», с прибавлением новой средней части («Плачут жены Ханаана»); основой для этого сочинения послужили оригинальные еврейские темы, слышанные Мусоргским однажды из окна, во время молитвы, на дворе

* После смерти В. Гартмана мною была устроена, весной 1874 года, в залах Академии художеств выставка всех его рисунков и акварелей. Мусоргский, страстно любивший Гартмана и глубоко пораженный его смертью, задумал «нарисовать в музыке» лучшие картинки покойного своего друга, представив тут и самого себя, прогуливающимся по выставке, радостно или грустно вспоминающим о покойном высокоталантливом художнике («Promenade»). Картинки следующие: 1) гном (фантастическая хромая фигурка на кривых ножках); 2) старый замок (трубадур); 3) дети с молодой няней (играющие в Тюльерийском саду); 4) польская телега; 5) балет птичек; 6) два еврея: богатый и бедный; 7) спор баб на рынке в Лиможе; 8) римские катакомбы (приписка: «Творческий дух Гартмана ведет меня к черепам, вызывает к ним, черепа тихо засветились»); 9) избушка Бабы-Яги на курьих ножках; 10) богатырские ворота (ворота, сочиненные Гартманом на конкурс для Киева). — *Примеч. В. В. Стасова.*

соседа-еврея*. Все три сочинения могут считаться вполне неизданными: первое и третье действительно остались в рукописи, второе, хотя и напечатано с разрешения цензуры, но все-таки не было выпущено в свет, вследствие каких-то нелепых слухов о картине Верещагина, лишенных всякого фактического основания⁵⁰ <...>. Все три вещи — необычайно талантливо, самобытно и изящны в высокой степени. Наконец, 4) ряд романсов под общим заглавием «Пляски смерти». Это последняя *задача* предложена была мною; граф А. А. Голенищев-Кутузов, приятель Мусоргского, в 1874—1875 году вместе с ним живший на одной квартире, сочинил текст, музыку написал Мусоргский. Романсы эти были следующие: а) *Трепак*. Смерть застаёт крестьянина, пьяненького, горемычного старика, в лесу, среди метели, и замораживает его. Этот трагический романс, одно из чудеснейших произведений Мусоргского, был много раз исполнен в собраниях кружка у Л. И. Шестаковой О. А. Петровым с тою же потрясающей правдой и трагичностью, с какою он исполнял в то время всегда и «Савишну» Мусоргского (романс помечен: «17 февраля 1875 года»). б) *Колыбельная*. Смерть вырывает больного ребенка из объятий матери. Этот романс, тоже чудесный по красоте и глубокому драматизму, однажды так подействовал на одну из слушательниц, молодую мать, что она упала в обморок. Всего чаще исполняла его, с неподражаемым совершенством, Анна Яковлевна Петрова (жена О. А. Петрова), не обладавшая уже давно тем чудным контральтом, от которого сходил с ума весь Петербург в 30-х и 40-х годах, в ролях Вани и Ратмира⁵¹, но сохранившая в пении, даже и в годы старости, такую талантливость, страстность и драматическое выражение, с каким нельзя было сравнить ничье другое исполнение. На этих же собраниях у Л. И. Шестаковой, истинно незабвенных для всех счастливых там бывавших, А. Я. Петрова иногда исполняла также «Сиротку» Мусоргского и «Песню раскольницы Марфы» (из «Хованщины») с истинно несравненным трагизмом и чувством (романс помечен: «14 апреля 1875 года»). в) *Серенада*. Смерть, под видом рыцаря-трубадура, задушает молодую красавицу, пока он поет ей любовную серенаду: вещь крайне изящная (романс помечен: «11 мая 1875 года»).

* Положено на ноты это сочинение гораздо позже. На полях помета: «2 июля 1877 года». — *Примеч. В. В. Стасова.*

г) *Полководец*. Смерть, в образе полководца, губит целую толпу людскую среди бури и развала битвы — картина великолепная, одно из лучших созданий Мусоргского (романс помечен: «июнь 1877 года»). Кроме этих четырех, я предлагал еще другие темы: смерть сурового монаха-фанатика в его келье, при дальних ударах колокола; смерть политического изгнанника, возвращающегося назад и гибнущего в волнах, в виду родины; смерть молодой женщины, умирающей среди воспоминаний о любви и последнем, дорогом бале, наконец, еще несколько других тем⁵². Но Мусоргский, хотя и чрезвычайно ими довольный, не поспел их выполнить, только играл мне и другим отрывки оттуда. Даже и четыре написанные сцены остались тогда неизданными.

Последние пять-шесть лет своей жизни Мусоргский весь был поглощен двумя операми, сочиняемыми одновременно: «Хованщиной» и «Сорочинской ярмаркой». Первый сюжет предложил ему я весной 1872 года, когда «Борис Годунов» не был даже еще поставлен на театре. Мне казалось, что борьба старой и новой Руси, схождение со сцены первой и рождение второй — богатая почва для драмы и оперы, и Мусоргский разделял мое мнение. Центром всего я думал поставить величавую фигуру Досифея, главы раскольников, сильного, энергичного, глубокого умом и много испытавшего, который, как могучая пружина, управляет всеми действиями двух князей — Хованского (представителя древней, темной, фанатической и дремучей Руси) и Голицына, представителя Европы, которую начинали уже понимать и ценить даже среди партии царевны Софьи. Разные лица и события в немецкой и стрелецкой слободе, пастор и его старушка-сестра, их молоденькая племянница-немка, две раскольницы — одна, пышущая молодостью и страстью Марфа (нечто вроде Путифаровой жены)⁵³, другая — сухая, желтая, злая и фанатичная Сусанна, обе в непрерывной коллизии, молодой 10-летний Петр с потешными, умная энергическая Софья с дикими стрельцами, скит раскольниковый, самосожжение изуверов в конце оперы, когда Досифей увидел, что «старая Русь гибнет и новая начинается», — все это казалось нам благодарной задачей. Мусоргский занялся этой оперой с жаром, изучение им раскольниковых, древнерусских и вообще всяческих исторических источни-

ков XVII века было громадно⁵⁴. Его многочисленные и часто пространные письма ко мне из этой эпохи наполнены подробностями этого изучения, нашими прениями о составе оперы, характерах и сценах⁵⁵. Лучше всего из сочиненного, иногда великолепно и громадно талантливо то, что относится к периоду 1872—1875 года. После того, под влиянием слабеющего здоровья и потрясенного организма, талант его стал слабеть и, видимо, изменяться. Его сочинения стали становиться туманными, вычурными, иногда даже бессвязными и безвкусными. Чтобы быстрее дойти до конца оперы, которая начинала быть ему не под силу, он сильно переделал либретто и выпустил вон множество сцен, подробностей, даже лиц — часто ко вреду оперы⁵⁶. Лето 1880 года, живя на даче у близкой приятельницы своей, Д. М. Леоновой, талантливой исполнительницы роли «хозяйки корчмы» (в «Борисе»), раскольницы Марфы (в «Хованщине»)⁵⁷ и многих лучших его романсов, он, наконец, кончил «Хованщину».

Мысль о другой опере: «Сорочинская ярмарка» — возникла у Мусоргского в 1875 году, вследствие желания создать малороссийскую роль для О. А. Петрова, которого необычайный талант он страстно обожал и с которым (а равно и с его талантливой и в самой старости супругой, А. Я. Петровой) он чрезвычайно сблизился после постановки «Бориса» в 1873 и 1874 годах. Опера осталась далеко не конченною⁵⁸, но второй акт (сцена Хиври с дьячком и другие места) представляет комические моменты, достойные лучших времен Мусоргского.

Два ряда романсов последнего времени, один под заглавием: «Без солнца» (1874 года, на слова его друга гр. Кутузова), другой на слова гр. А. Толстого (1877 год)⁵⁹ — мало дают уже узнать прежнего Мусоргского.

Последними же вообще сочинениями Мусоргского были: «Песнь Мефистофеля в Ауэрбаховом погребке о блохе», сочиненная во время путешествия 1879 года, и, как впечатление из этого же путешествия, два каприччио — «Байдарки»* и «Гурзуф» и большая сцена «Буря на Черном море» — все три для фортепиано. Затем он задумал тогда же большую «Сюиту для оркестра с арфами и фортепиано» на мотивы, собранные им (как он мне писал 5 августа 1880 года) «от разных добрых странников сего

* Правильно: «Байдары».

мира: программа ее — от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы. Сюита уже немножко начата»⁶⁰. Наконец, он из романса 1866 года «Песнь Еремы» переделал романс «Днепр». Но, за исключением «Песни о блохе», все прочие эти сочинения Мусоргского последнего его времени уже мало представляют прежней его талантливости, силы и оригинальности.

Недовольство службой (о чем не раз говорено в его письмах ко мне), недостаток средств, необходимость выйти из Министерства государственных имуществ в 1879 году, а в следующем году из департамента контроля, куда он был помещен стараниями Т. И. Филиппова, расстраивающееся его здоровье, а всего более кастрирование «Бориса» театральным начальством и, наконец, снятие его совсем с репертуара по неизвестным причинам⁶¹ — все вместе пагубно подействовало на его расположение духа, на весь его нравственный склад, и вместе глубоко изменило его творчество и самое дарование. И то, и другое стало слабеть. Одно, что еще его поддерживало и утешало, это было поминутное участие в бесчисленных концертах, куда его приглашали как великолепного аккомпаниатора, аккомпанировать певцам и певицам. Большинство этих концертов имели целью собрание денег для учащихся, для бедной молодежи, и Мусоргский никогда не отказывался⁶². Но тут его успех был всегда громадный, так что он думал даже одно время жить своим фортепианным и аккомпаниаторским талантом. Он мне писал 15 июня 1876 года: «За это время, много действуя на клавикордах, я начинаю приходить к убеждению, что если велено будет снискивать насущный хлеб бряцанием — сумеем»⁶³. Но этого не случилось. Фортепиано и концерты никогда ничего не принесли ему. Надо было продолжать существовать казенной службой, которую ему ставили в такой упрек и над которой так надсмехались Ростислав и другие жалкие музыкальные критики. Путешествие по России вместе с Д. М. Леоновой летом 1879 года, ряд триумфов, испытанных с нею вместе в концертах в Полтаве, Херсоне, Одессе и т. д.⁶⁴, на минуту оживили его. Но скоро его здоровье пошло окончательно под гору, и он скончался 16 марта 1881 года, в Николаевском военном госпитале. Никакие попечения друзей и поклонников его таланта ничего уже не могли поделать.

Свою краткую автобиографию (на русском языке) Мусоргский кончает следующими словами: «Ни по характеру своих композиций, ни по своим музыкальным воззре-

ниям Мусоргский не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков. Формула его художественного *profession de foi**: Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель". Этим руководящим принципом определяется вся его творческая деятельность. Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго музыкальными законами (Вирхов, Гервинус), Мусоргский смотрит на задачу музыкального искусства как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и, главным образом, настроения речи человеческой. Он признает, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, но не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующие и видоизменяющиеся, как весь духовный мир»⁶⁵.

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

Письмо А. М. Керзину

Спб. Импер. публ. б-ка 20 апр. 1905.

Многоуважаемый Аркадий Михайлович!

Я получил Ваше письмо и благодарю Вас за него и за память обо мне, за что вместе с Вами усердно благодарю и Вашу любезную супругу Марию Семеновну. Содержание Вашего письма было, конечно, очень мне приятно, потому что Вы знаете, как я люблю и ценю несравненного старого моего приятеля, гениального Мусоргского. Весточка о двух торжествах в честь его, двух концертах в память его, затеваемых Вами¹, глубоко меня обрадовала, и еще сегодня я рассказывал про это Ваше намерение нашему распрепрославленному теперь Ник. Андр. Римскому-Корсакову. Конечно, он столько же, как и я, был обрадован и восхищен этими будущими концертами — ведь они оба были всегда такие приятели, всегда так обожали друг друга! Никогда не забуду того времени, когда они, еще юноши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним

* Символа веры (фр.).

рано утром, заставлял их еще спящими, будил их, поднимал с постели, подавал им умываться, подавал им чулки, панталоны, халаты или пиджаки, туфли, как мы пили вместе чай, закусывая бутербродами со швейцарским сыром, который мы так любили, что Римского-Корсакова и меня звали «сыроежками». И тотчас после этого чая мы принимались за наше главное и любезное дело, музыку, начиналось пение, фортепиано, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня. Как это все было хорошо, но как все это было давно! Сколько времени утекло, сколько всего переменялось, и обстоятельств, и вещей, и людей, но что в прежние времена, лет 30 тому назад, нам казалось хорошим и важным, то таким остается и теперь для новых поколений, и Мусоргские, и Бородины, со своими тогдашними товарищами, остаются дорогими и любезными все по-прежнему, всем тем, кто сам что-нибудь да значит. Таким-то образом вот у нас с Вами идет теперь речь о нашем чудном Модесте. Кто бы подумал? Это был когда-то преображенский офицер! Есть ли такие нынче преображенские офицеры? Будут ли еще новый раз такие? Нет, кажется, надолго таких не будет! Но что об этом говорить! Лучше перелетим скорее к Вашим будущим концертам и к *бюсту* Модеста², который Вам хотелось бы к тому времени устроить. Рад, рад Вам помогать и pošлю Вам на днях хорошую фотографию-портрет. А пока снова желаю Вам доброго здоровья и продолжения Вашей энергической деятельности. Надеюсь скоро писать Вам снова.

С почтением и симпатией Ваш всегда
В. Стасов.

Из книги «Николай Николаевич Ге: Его жизнь. Произведения и переписка»

Итак, после своей картины «Петр с царевичем Алексеем» Ге был сильно занят и довольно долго не принимался ни за какую новую картину¹. Но планы новых композиций все-таки роились у него в голове. Может быть, у него было их и несколько. Но я знаю про один, потому что слышал о нем от самого Ге. Зимой с 1871 на 1872 год я нередко видался и с Ге, и с Костомаровым, и иногда бывал тоже у первого на квартире и в мастерской, на Васильев-

ском острову, а иногда и он у меня. Однажды, не помню хорошенько месяца и числа, но я думаю, скорее в апреле или марте 1872 года, позвал я в гости к себе Костомарова послушать отрывки из оперы «Борис Годунов», которые должен был исполнять у меня сам автор, Мусоргский. И Мусоргскому, и мне очень хотелось послушать, как найдет столько уважаемый нами Костомаров содержание и либретто новой оперы, а может быть, и музыку. Но Костомаров пришел не один, а привез с собою тоже и Ге². Ну, конечно, мы с Мусоргским были радехоньки. Костомаров остался необыкновенно доволен «Борисом», даже и музыкой, столько новой и непривычной, а про либретто, характеры, личности и сцены много раз повторял нам с восхищением: «Да, вот это настоящая русская история» (это самое он потом много раз повторял и нам, и другим³). Ге тоже был очень доволен, хотя любил и знал собственно итальянскую музыку, по долгой привычке. Но в одном антракте, быть может, особенно возбужденный историческим творчеством и талантом Мусоргского, Ге стал рассказывать нам сюжет одной затеваемой им в ту пору новой картины. Это была сцена в Успенском соборе, в Москве, где царь Алексей Михайлович, еще юноша, положив руку на гробницу митрополита св. Филиппа, чтобы удержать патриарха Никона на патриаршестве, дает ему клятву не вмешиваться никогда более в церковные дела России. Сюжет мне показался, особенно в оживленном рассказе Ге, очень интересным с внешней стороны и очень живописным, но я сразу восстал против него и с большим жаром принялся доказывать Ге, что на мои глаза, ему, Ге, вовсе не следовало бы брать себе такого сюжета, потому что что же в нем хорошего и важного. Торжество клерикализма, деспотического и заносчивого, и крайняя слабость царя, еще испуганного юноши! Само собою разумеется, Ге пламенно защищал свою идею и свой сюжет, но Костомаров и Мусоргский были на моей стороне, и в конце концов Ге сдался, и о картине этой больше помина не было. Он никогда и не принимался писать ее. Даже в папках его не сохранилось никаких набросков карандашом. Должно быть, в эти самые дни Ге, видевшись с Репиным, еще учеником Академии, рассказывал ему про этот свой несостоявшийся проект: «Да, очень по душе мне этот великолепный, с чудесною обстановкою сюжет,— говорил Ге Репину,— но не могу я прославлять это господство духовенства...»⁴.

Письмо Н. Ф. Финдейзену

Публ[ичная] б[иблиоте]ка

Пятница 2 июня 1895

Многоуважаемый Николай Федорович, посылаю Вам:

1) Афиши из путешествия *Мусорянина* с *Леонихой*¹ <...>.

2) Свою статью 1874 г. нигде не напечатанную. Она была назначена для «Иллюстрации», но они поторопились, не получая ее долго, и напечатали вместо меня статью *Сариотти* (молодого талантливое баса в театре, мужа *Валентины Лядовой* — сестры нашего Анатолия).

Мою эту статью стоит когда-нибудь напечатать: она, право, недурна!²

3) Письмо Платоновой³.

А вот ответы о *Мусорянине* моем любезном:

1) Брат Мус[оргского] *Филарет* был с ним в школе и корпусе, а потом в Преобр[аженском] полку. Впоследствии служил при Моск[овском] воспит[ательном] доме. Где теперь и жив ли — не знаю.

2) Про влюбление Мусоргского *никто* никогда не слышал, в том числе и я; <...> Но все-таки с чем-то похожим на «влюбление» он относился:

1) к Над. Петр. Опочининой (кажется, она еще жива⁴), которой посвящен романс «Ночь» (если не ошибаюсь), 2) к Марье Васильевне Шиловской (про которую можно бы рассказать *многое*)⁵, и особенно, 3) к молодой певице Латышевой, певшей в начале 60-х годов в том числе в опере Серова «Юдифь». Мы вдвоем с Мусоряниным всегда *очень*^{**} ею любовались — и он почти наверняка можно сказать, *был* в нее влюблен.

Леонова же *никогда ему ничуть*^{***} не нравилась. Поздно уже было для нее^{****}.

3) Про «*питье*» Мусоргского *мы* все никогда не говорили ни слова в печати, — я же и теперь не стану.

* 1875.— Примеч. В. В. Стасова.

** Слово «очень» В. В. Стасов подчеркнул тремя чертами.

*** Слово «ничуть» подчеркнуто В. В. Стасовым двумя чертами.

**** Леонова, конечно, была очень хороша и любезна с Мус[оргским], но во время этого путешествия, да и в Петерб[урге] последнее время, изрядно выжимала из него сок! Просто иногда было невыносимо видеть. Но Мус[оргский] был слишком мягок и чист сердцем, а о деньгах и не помышлял.— Примеч. В. В. Стасова.

4) Оперных сюжетов у М[усоргского] было пропасть в голове: про них у меня уже говорено *отчасти* в моей биографии Мус[оргского]. Но кроме того, у меня и до сих пор *цела* моя программа оперы «Бобыль», придуманной и разработанной мною⁶.

5) Из «Сороч[инской] ярм[арки]» сделано лишь несколько сцен: но 2-й акт весь цельный готов и Р.-Корс[аков] собирался одно время (да и теперь думает) дать его на сцене⁷. Он *очень* хорош.

6) Автограф из «Бориса», я думаю, можно достать. «Хованщина» в Б[иблите]ке.

⟨...⟩

Ваш В. Стасов.

Портрет Мусоргского

На этих днях на передвижной выставке выставлен портрет Мусоргского. Портрет этот — одно из крупнейших произведений Репина, новый его шаг вперед и, вместе с тем, одна из крупнейших картин всей передвижной выставки, а это значит немало: выставка эта не только самая большая по числу произведений из всех девяти до сих пор состоявшихся, но еще и такая, каких вообще у нас немного было и где ярко блещут все лучшие силы Товарищества передвижников¹. ⟨...⟩ И вот на этом золотом сияющем фоне выставки вдруг появляется еще, как последний аккорд, как чудная, заключительная нота, — портрет Мусоргского!

Какое счастье, что есть теперь этот портрет на свете! Ведь Мусоргский — один из самых крупных русских музыкантов, человек, которого по всей справедливости надо было похоронить на кладбище Александро-Невской лавры, вблизи от Глинки и Даргомыжского. По силе, глубине, оригинальности и народности таланта он близко к ним примыкал. Создания его займут великую страницу в истории русской музыки. Конечно, с Мусоргского снято было в прежние годы несколько хороших фотографических портретов, но что такое фотография в сравнении с таким созданием, как портрет, сделанный рукою высокого художника! А Репин — мало того, что большой живописец, он еще много лет был связан с Мусоргским дружбою и от всей пламенной души любил и понимал музыкальные творения

Мусоргского. Оттого-то и портрет вышел у него таков, что без волнения и радости не взглянет на него никто из тех, у кого есть истинное художественное чувство в душе.

И. Е. Репину привелось увидеть Мусоргского в последний раз в начале поста. Он сам приехал сюда из Москвы для передвижной выставки; Мусоргского он застал уже в Николаевском военном госпитале. По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было торопиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уже более никогда не увидятся. И вот счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, приободрился, повеселел, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах даже в стенах своего военного госпиталя. <...>

В такую-то пору увиделся с Мусоргским и Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная; и большая, с высокими окнами комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом.

Репину удалось писать свой портрет всего четыре дня: 2-го, 3-го, 4-го и 5-го марта; после того уже начался последний, смертельный период болезни. Писался этот портрет со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и он должен был кое-как примоститься у столика, перед которым сидел в больничном кресле Мусоргский.

Он его представил в халате, с малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, с наклоненною немного головою, что-то глубоко обдумывающим. Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета, — так он жизнен, так он похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского. <...>

Портрет Мусоргского уже отныне может вполне считаться народным достоянием: еще не видел его и только вследствие известия, что Репин пишет портрет Мусоргского, его купил за глаза П. М. Третьяков — а ведь всю свою чудную коллекцию русских картин, где столько великолепных портретов крупнейших русских художников и писателей, написанных Перовым, Крамским и Репиным, он уже и теперь завещал московскому публичному музею, то есть русскому народу.

Из «Летописи моей музыкальной жизни»

С первой встречи Балакирев произвел на меня громадное впечатление¹. <...> У него я встретил Кюи и Мусоргского, о которых имел понятие лишь понаслышке от Канилле. Балакирев инструментовал тогда увертюру «Кавказского пленника» для Кюи. С каким восхищением я присутствовал при *настоящих, деловых* разговорах об инструментовке, голосоведении и т. п. Играли также в 4 руки Allegro C-dur Мусоргского <...>, которое мне нравилось. Не помню, что играл Балакирев из своего, кажется, последний антракт из «Короля Лира». Сверх того, сколько разговоров о текущих музыкальных делах! Я сразу погрузился в какой-то новый, неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов, о которых я прежде только слышал, вращаясь между дилетантами товарищами. Это было действительно сильное впечатление.

В течение ноября и декабря, каждую субботу вечером, я бывал у Балакирева, часто встречаясь там с Мусоргским и Кюи. Там же я познакомился с В. В. Стасовым. Помню, как в одну из суббот В. В. Стасов читал нам вслух отрывки из «Одиссеи» в видах просвещения моей особы. Мусоргский читал однажды «Князя Холмского», живописец Мясоедов — гоголевского «Вия». Балакирев, один или в 4 руки с Мусоргским, игрывал симфонии Шумана, квартеты Бетховена. Мусоргский пел кое-что из «Руслана», например, сцену Фарлафа и Наины, с А. П. Арсеньевым, изображавшим последнюю. <...>

В ту пору единственным признанным в кружке сочинением Мусоргского был хор из «Эдипа». Скерцо Кюи, танцы из «Кавказского пленника», увертюра к «Лиру» Балакирева², упомянутый хор Мусоргского и симфоническое Allegro Гуссаковского (инстр[ументованное] Балакиревым) были исполнены отчасти в концертах Русского музыкального общества под управлением Рубинштейна, отчасти в каком-то театральном концерте под управлением К. Н. Лядова еще до моего знакомства с балакиревским кружком, но мне почему-то не пришлось их слышать.

Итак, кружок Балакирева в зиму 1861/62 года состоял из Кюи, Мусоргского и меня, вступившего на смену Гуссаковского³. Несомненно то, что как для Кюи, так и для

Мусоргского Балакирев был необходим. Кто, кроме него, мог посоветовать и показать, как надо исправить их сочинения в отношении формы? Кто мог бы упорядочить их голосоведение? Кто мог бы дать советы по оркестровке, а в случае надобности и наоркестровать за них? Кто мог бы исправить их простые описки, т. е., так сказать, корректировать их сочинения?

Взявший несколько уроков у Монюшко, Кюи был далек от чистого и естественного голосоведения, а к оркестровке не имел ни склонности, ни способности. Мусоргский, будучи прекрасным пианистом, не имел ни малейшей технической подготовки как сочинитель. Оба они были не музыканты по профессии. Кюи был инженерным офицером, а Мусоргский офицером Преображенского полка в отставке. Один Балакирев был настоящим музыкантом. <...> Кюи и Мусоргский нужны были ему как друзья, единомышленники, последователи, товарищи-ученики; но без них он мог бы действовать. Напротив, для них он был необходим как советчик и учитель, цензор и редактор, без которого они и шагу ступить бы не могли. Музыкальная практика и жизнь дала возможность яркому таланту Балакирева развиваться быстро. <...>

В течение весны я бывал у Балакирева каждую субботу и ждал этого вечера, как праздника. Бывал я также и в доме у Кюи, который жил тогда на Воскресенском проспекте и держал пансион для приготовления мальчиков в военно-учебные заведения. У Кюи было два рояля, и каждый раз производилась игра в 8 рук. Играли Балакирев, Мусоргский, брат Мусоргского <...>, Кюи, а иногда Дмитрий Васильевич Стасов. В. В. Стасов тоже обыкновенно присутствовал. Играли в 8 рук скерцо «Маб» и «Бал у Капулети»⁴ Берлиоза в переложении М. П. Мусоргского, а также Шествие из «Короля Лира» Балакирева в его же переложении. В 4 руки игрались увертюры к «Кавказскому пленнику» и «Сыну мандарина»⁵, а также части моей симфонии по мере их изготовления⁶. Мусоргский пел вместе с Кюи отрывки из опер последнего. У Мусоргского был недурной баритон, и пел он прекрасно; Кюи пел композиторским голосом. Мальвина Рафаиловна, жена Кюи, в то время уже не пела, но ранее моего знакомства с ними была певицей-любительницей.

В мае Балакирев уехал на Кавказ на Минеральные Воды. Мусоргский отправился в деревню, Кюи на дачу. <...> Все разъехались. <...>

В сентябре 1865 года по окончании разоружения клипера «Алмаз» меня перевели в Петербург с частью 1-го флотского экипажа, в котором состояла команда нашего клипера, и для меня началась береговая служба и петербургская жизнь⁷.

Брат с семейством и мать моя вернулись в Петербург после лета; съехались и музыкальные друзья: Балакирев, Кюи и Мусоргский. Я начал посещать Балакирева, стал снова сначала привыкать к музыке, а потом и втягиваться в нее. В бытность мою за границей много воды утекло, много появилось нового в музыкальном мире. Основана была Бесплатная музыкальная школа⁸. Балакирев стал дирижером ее концертов вместе с Г. Я. Ломакиным. На Мариинской сцене была поставлена «Юдифь», и автор ее Серов выдвинулся на арену как композитор⁹. Рихард Вагнер приезжал, приглашенный Филармоническим обществом, и познакомил музыкальный Петербург со своими сочинениями и с образцовым исполнением оркестра под своим управлением¹⁰. <...>

При первых же посещениях моих Балакирева я услышал, что в его кружке появился новый член, подающий большие надежды. Это был А. П. Бородин¹¹. <...> Бородину понравилась моя симфония, которую сыграли ему в 4 руки Балакирев и Мусоргский. <...>

Я посещал Балакирева весьма часто. Приходя к нему вечером, я иногда оставался у него ночевать. <...> Бывал я также и у Кюи. Частенько собиралась у кого-нибудь из них наша музыкальная компания: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, В. В. Стасов и другие; много играно было в 4 руки. <...> Что же касается до Мусоргского, то, хотя он был прекрасный пианист и отличный певец (правда, уже спавший в то время с голоса), и хотя две его небольшие вещицы — скерцо В-дур и хор из «Эдипа» — были уже исполнены публично под управлением А. Г. Рубинштейна¹², все же он был мало сведущ в оркестровке, так как игранные его сочинения прошли через руки Балакирева. С другой стороны, он не был музыкантом-специалистом и, служа в каком-то министерстве, занимался музыкой лишь на досуге¹³. Кстати: Бородин рассказывал мне, что помнил Мусоргского очень молодым. Бородин был дежурным врачом по какому-то военному госпиталю, а Мусоргский — дежурным офицером в этом самом госпитале (он тогда еще служил в гвардии). Тут они и познакомились. Вскоре после того Бородин еще раз встретил его у

каких-то общих знакомых, и Мусоргский, молоденький офицер, отлично говоривший по-французски, занимал дам, играя им что-то «Трубадура»¹⁴. Каковы времена!.. Замечу, что Балакирев и Кюи в шестидесятых годах, будучи очень близки с Мусоргским и искренно любя его, относились к нему, как к меньшому и притом мало подающему надежды, несмотря на несомненную талантливость. Между тем у Кюи и Балакирева установились следующие отношения: Балакирев считал, что Кюи мало понимает в симфонии и форме и ничего в оркестровке, зато по части вокальной и оперной — большой мастер; Кюи же считал Балакирева мастером симфонии, формы и оркестровки, но мало симпатизирующим оперной и вообще вокальной композиции. Таким образом, они друг друга дополняли, но чувствовали себя, каждый по-своему, зрелыми и *большими*. Бородин же, Мусоргский и я — мы были незрелыми и *маленькими*. Очевидно, что отношение наше к Балакиреву и Кюи было несколько подчиненное; мнение их выслушивалось безусловно, наматывалось на ус и принималось к исполнению. Напротив, Балакирев и Кюи, в сущности, в нашем мнении не нуждались. Итак, отношение мое, Бородина и Мусоргского между собой было вполне товарищеское, а к Балакиреву и Кюи — ученическое. <...>

В течение сезона 1866/67 года я более сблизился с Мусоргским. Я бывал у него, а жил он со своим женатым братом Филаретом близ Кашина моста. Он много мне играл отрывков из своей «Саламбо», которые меня премного восхищали¹⁵. Кажется, тогда же играл он мне свою фантазию «Иванова ночь» для фортепиано с оркестром, затеянную под влиянием «Danse macabre»¹⁶. Впоследствии музыка этой фантазии, претерпев многие метаморфозы, послужила материалом для «Ночи на Лысой горе»¹⁷. Играл он также мне свои прелестные еврейские хоры: «Поражение Сеннахериба» и «Иисус Навин». Музыка последнего была взята им из оп[еры] «Саламбо». Тема этого хора была подслушана Мусоргским у евреев, живших с ним в одном дворе и справлявших праздник кушей. Играл мне Мусоргский и романсы свои, которые не имели успеха у Балакирева и Кюи. Между ними были «Калистрат» и красивая фантазия «Ночь» на слова Пушкина. Романс «Калистрат» был предтечею того реального направления,

которое позднее принял Мусоргский; романс же «Ночь» был представителем той идеальной стороны его таланта, которую впоследствии он сам втоптал в грязь, но запасом которой при случае пользовался. Запас этот был заготовлен им в «Саламбо» и еврейских хорах, когда он еще мало думал о сером мужике. Замечу, что большая часть его идеального стиля, например ариозо царя Бориса, фразы Самозванца у фонтана, хор в боярской думе, смерть Бориса и т. д., взяты им из «Саламбо». Его идеальному стилю не доставало подходящей кристаллически прозрачной отделки и изящной формы; не доставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта. Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом объявила их недоступными для Мусоргского. Так он без них и прожил, возводя для собственного утешения свое незнание в доблесть, а технику других в рутину и консерватизм. Но когда красивая и плавная последовательность удавалась ему наперекор предвзятым взглядам, как он был счастлив! Я был свидетелем этого не один раз.

Во время посещений моих Мусоргского мы с ним беседовали на свободе без контроля Балакирева или Кюи. Я восхищался многим из игранного им, он был в восторге и свободно сообщал мне свои планы. У него их было больше, чем у меня. Одним из его сочинительских планов был «Садко»; но он давно уже оставил мысль писать его и предложил это мне. Балакирев одобрил эту мысль, и я принялся за сочинение¹⁸. <...>

С наступлением летнего времени друзья мои разъехались: Балакирев уехал не помню куда, чуть ли не снова на Кавказ, Мусоргский в деревню, Кюи куда-то на дачу и т. д. <...>

В сентябре 1867 года разъехавшийся на лето наш музыкальный кружок вновь собрался. <...>

Если не ошибаюсь, Мусоргский, вернувшись после летнего пребывания в деревне, привез сочиненные им удивительные «Светик Савишну» и «Гопак» (на слова Тар. Шевченко) и ими открыл серию своих гениальных по своеобразности вокальных произведений: «По грибы», «Сорока», «Козел» и проч., начавших появляться быстро, одно за другим. <...>

Продолжая жить по-прежнему в меблированной комнате один на Васильевском острове, обедая в семье брата,

вечера я проводил большей частью у Балакирева, Бородина, Лодыженского, реже у Кюи. С Мусоргским видался тоже часто. <...> С Мусоргским мы много беседовали об искусстве. Он мне играл много отрывков из своей «Саламбо» или пел вновь сочиненные романсы. <...>

Со второй половины сезона, к весне 1868 года, большая часть членов нашего кружка начала почти еженедельно по вечерам собираться у А. С. Даргомыжского, раскрывшего для нас свои двери. Сочинение «Каменного гостя» было на всем ходу. Первая картина была уже окончена, а вторая доведена до поединка, прочее же сочинялось почти что на наших глазах, приводя нас в великое восхищение. Даргомыжский, окружавший себя до этого времени почитателями из любителей или из музыкантов, стоявших значительно ниже его <...>, предавшись сочинению «Каменного гостя», произведения, передовое значение которого было для него ясно, почувствовал потребность делиться выливавшимися новыми музыкальными мыслями с передовыми музыкантами и, таким образом, совершенно изменил состав окружавшего его общества¹⁹. Посетителями его вечеров стали: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, я и В. В. Стасов, а также любитель музыки и усердный певец генерал Вельяминов. Сверх того, постоянными посетительницами его были молодые девицы, сестры Александра Николаевна и Надежда Николаевна Пургольд, с семейством которых Александр Сергеевич был издавна дружен. Александра Николаевна была прекрасная, даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пианистка, ученица Герке и Зарембы, высокоталантливая музыкальная натура.

С каждым вечером у Александра Сергеевича «Каменный гость» вырастал в постепенном порядке на значительный кусок и тотчас же исполнялся в следующем составе: автор, обладавший старческим и сильным тенором, тем не менее превосходно воспроизводил партию самого Дон-Жуана, Мусоргский — Лепорелло и Дон-Карлоса, Вельяминов — Монаха и Командора, А. Н. Пургольд — Лауру и Донну Анну, а Надежда Николаевна аккомпанировала на фортепиано. Иногда исполнялись романсы Мусоргского (автор и А. Н. Пургольд), романсы Балакирева, Кюи и мои. Игались в 4 руки мой «Садко» и «Чухонская фантазия» Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной. Вечера были интересны в высшей степени.

К концу весны (1868 года) образовалось знакомство нашего кружка с семьей Пургольд. Семья состояла из матери — Анны Антоновны, трех сестер — Софьи Николаевны (впоследствии Ахшарумовой), Александры Николаевны и Надежды Николаевны и пожилого дяди их Владимира Федоровича, чудесного человека, заменявшего девицам Пургольд их умершего отца. <...> Собрания в семействе Пургольд были тоже чисто музыкальные. Игра Балакирева и Мусоргского, игра в 4 руки, пение Александры Николаевны и беседы о музыке делали их интересными. Даргомыжский, Стасов и Вельяминов тоже посещали эти вечера. Забавен был генерал Вельяминов: держась за стул аккомпаниатора, откинув одну ногу назад, в правой руке почему-то держа непременно ключ, он тщился петь «Светик Савишна» и, не находя в себе достаточно дыхания, чуть не на каждом такте пятидольного размера умолял аккомпаниатора дать ему вздохнуть. Быстро выговорив эту просьбу, он продолжал петь; потом снова взывал: «Дайте вздохнуть!» и т. д. Даргомыжский, одержимый болезнью сердца, чувствовал себя в то время не вполне хорошо; тем не менее, увлеченный сочинением, бодрился, был весел и оживлен.

Отложив на неопределенное время сочинение симфонии *h-moll*²⁰, я по мысли Балакирева и Мусоргского обратился к красивой сказке Сенковского (барона Брамбеуса) «Антар», задумав написать симфонию или симфоническую поэму в четырех частях на ее сюжет. <...> Я принялся за сочинение в середине зимы. К этому же времени относится и зарождение первой мысли об опере на сюжет меевской «Псковитянки». На мысль эту навели меня опять-таки Балакирев и Мусоргский, лучше меня знавшие русскую литературу. <...>

Итак, к началу сезона 1868/69 года я оказался с оконченной вполне партитурой «Антара». Мусоргский вернулся в Петербург с готовым (в наброске для пения с ф-п.) I действием «Женитьбы» Гоголя. Бородин — с новыми отрывками для «Князя Игоря», с начатками II симфонии *h-moll* и с романсом «Морская царевна»²¹. <...> У Кюи же был окончен «Ратклиф», которого он немедленно и представил в театральную дирекцию²². «Каменный гость» исполнялся целиком. Немалый интерес вызвала и «Женитьба». Все были поражены задачей Мусоргского,

восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами, недоумевали перед некоторыми последовательностями. При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Александра Николаевна — Феклу, Вельяминов — Степана, Надежда Николаевна аккомпанировала, а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением. В особенности всех утешали Фекла и Кочкарев, распространяющийся об «экспеди-торчонках, канальчонках», с презабавной характеристикой в аккомпанементе. В. В. Стасов был в восторге. Даргомыжский говаривал, что композитор немножко далеко хватил. Балакирев и Кюи видели в «Женитьбе» только курьез с интересными декламационными моментами.

Сочинив I действие, Мусоргский, однако, не решился продолжать «Женитьбу» и обратился мыслью к сюжету пушкинского «Бориса», за которого вскоре и принялся²³. Сверх того, он тогда же начал «Детскую», эту серию своеобразнейших произведений для голоса и фортепиано, превосходной исполнительницей которых явилась А. Н. Пургольд. <...>

Не упомню, в начале ли осени 1868 года или предыдущей весной в послепасхальный сезон, на Мариинской сцене дан был в первый раз вагнеровский «Лоэнгрин»²⁴. Дирижировал К. Н. Лядов. Балакирев, Кюи, Мусоргский и я были в ложе вместе с Даргомыжским. <...>

Все концерты Русского музыкального общества сезона 1868/69 года шли под дирижерством Балакирева²⁵ <...>.

Из сочинений композиторов кружка стояли на программе симфония Бородина, мой «Антар» и сочиненный к тому времени «Встречный хор» из «Псковитянки»²⁶ <...>.

Мой хор из «Псковитянки» прошел малозамеченным. «Антар», сыгранный благополучно в первый раз 10 марта 1869 года, в общем понравился, и я был вызван. <...> Не помню, что писали об «Антаре» Серов и Фаминцын. После исполнения «Садко» последний разразился по моему адресу порицательной статьей, обвиняя меня в подражании «Камаринской» (!!!), что дало повод Мусоргскому создать своего «Классика»²⁷, осмеивавшего критика печального образа, причем в средней части на словах: «Я враг новейших ухищрений» — явился мотив, напоминающий море из «Садко»²⁸. Исполнением своего «Класси-

ка» Мусоргский премного утешал нас всех и в особенности В. В. Стасова. <...>

В течение этого же сезона оконченный «Борис Годунов» был представлен Мусоргским в дирекцию императорских театров. Рассмотренный комитетом, состоящим из Направника — капельмейстера оперы, Манжана и Беца — капельмейстеров французской и немецкой драмы и контрабасиста Джиованни Ферреро, он был забракован. Новизна и необычайность музыки поставили в тупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии. Действительно, в партитуре первоначального вида не существовало польского акта, следовательно, роль Марины отсутствовала²⁹. Многие придирки комитета были просто смешны, как, например: контрабасы *divisi*, играющие хроматическими терциями при сопровождении второй песни Варлаама, сильно поразили контрабасиста Ферреро, и он не мог простить автору такого приема. Огорченный и обиженный Мусоргский взял свою партитуру назад, но, подумав, решился подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям³⁰. Задуманы были польский акт в двух картинах и картина «Под Кромами»; сцена же, где рассказывается о том, как Самозванца предают анафеме: «Вышел, братцы, диакон, здоровенный да толстый, да как закричит: Гришка Отрепьев анафема!» и т. д.— была упразднена, а Юродивый, появлявшийся в этой сцене, был перенесен в сцену «Под Кромами»³¹. Картина эта предполагалась как предпоследняя оперы, впоследствии же была переставлена автором на конец произведения. Мусоргский усердно принялся за означенные переделки с целью по выполнении их вновь представить своего «Бориса» в дирекцию императорских театров.

С тем временем совпадает следующая работа, выпавшая на долю членов нашего кружка. Тогдашний директор императорских театров Геденов задумал осуществить произведение, соединяющее в себе балет, оперу и феерию. С этой целью он написал программу сценического представления в 4-х действиях, заимствовав сюжет из жизни полабских славян, и поручил разработку текста В. А. Крылову. Сюжет «Млады» с его фантастическими и бытовыми сценами являлся весьма благодарным для воспроизведения в музыке³². Сочинение этой музыки было предложено Геденовым Кюи, Бородину, Мусоргскому и мне; <...> Мы четверо были приглашены к Геденову для совместного

обсуждения работы. 1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного — Бородину; 2-е и 3-е действия были распределены между мною и Мусоргским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел «Ночь на Лысой горе». <...>

Кюи довольно быстро сочинил все 1-е действие «Млады»; Бородин, несколько разочарованный в ту пору в сочинении «Князя Игоря», взял из последнего много подходящего материала, а некоторое сочинив вновь, написал почти что весь эскиз 4-го действия. Мусоргский сочинил «Марш князей» на русскую тему (впоследствии изданный отдельно с трио *alla turca*) и еще кое-что для 2-го действия, а также переделал соответственно свою «Ночь на Лысой горе», приспособив ее для явления Чернобога в 3-м действии «Млады». Мои же наброски хора из 2-го действия и полет теней 3-го оставались недоделанными и не клеились по некоторой неясности и неопределенности самой задачи. <...>

Затем Гедеонова не суждено было осуществиться; вскоре он покинул должность директора императорских театров и куда-то скрылся из виду. Дело с «Младой» заглохло, и мы все снова принялись за покинутые из-за нее на время работы, а все сделанное нами для «Млады» впоследствии разошлось по другим сочинениям. <...>

В лето 1871 года я жил, как и в прошлые годы, в квартире брата Воина Андреевича. В это лето Мусоргский или совсем не уезжал из Петербурга, или уезжал ненадолго и весьма рано возвратился. Я виделся с ним очень часто, причем обыкновенно он приходил ко мне. В одно из его посещений я познакомил его с моим братом, зачем-то ненадолго приезжавшим из плавания в Петербург. Брат, воспитанный на музыке блестящих времен петербургской итальянской оперы, тем не менее с большим интересом прислушивался к отрывкам «Бориса Годунова», которые Модест охотно играл по его просьбе. Неоднократно мы с Мусоргским езжали к Пургольдам, жившим на этот раз в 1-м Парголове, у озера. <...>

...Я уговорился жить с Мусоргским, и мы наняли квартиру или, лучше сказать, меблированную комнату в доме Зарембы на Пантелеймоновской улице. Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению. Сверх того, два раза в неделю с 9 часов утра я уходил в консерваторию³³, а Мусоргский зачастую обедал у Опочининых, и дело устраивалось как нельзя лучше. В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт «Бориса Годунова» и народную картину «Под Кромами». Я оркестровал и заканчивал «Псковитянку»³⁴. <...>

По воскресеньям днем нас посещал то тот, то другой из знакомых. <...>

Знакомство Направника с «Псковитянкой» произошло однажды вечером у Лукашевича, куда были приглашены я и Мусоргский. Модест, превосходно певший за все голоса, помог мне показать мою оперу присутствовавшим. <...>

Однако русская опера под верховным управлением Лукашевича не ограничилась в этот сезон постановкой «Псковитянки»³⁵; к концу театрального сезона были поставлены для какого-то бенефиса две сцены из «Бориса Годунова»: сцена в корчме и сцена у фонтана³⁶. Петров (Варлаам) был превосходен, хороши были также Платонова (Марина) и Комиссаржевский (Димитрий). Сцены имели громадный успех. Мусоргский и все мы были в восторге, а на следующий год было предложено поставить всего «Бориса». После упомянутого спектакля Мусоргский, Стасов, Александра Николаевна, сестра жены моей, вышедшая осенью 1872 года замуж за Н. П. Моласа, и другие близкие музыкальному делу люди собрались у нас; за ужином пили шампанское с пожеланиями скорейшей постановки и успеха всего «Бориса».

Хотя две активные участницы всех музыкальных собраний в доме В. Ф. Пургольда — моя жена и ее сестра А. Н. Молас — уже были отрезанными ломтями, тем не менее в течение осени до постановки «Псковитянки» и

сцен «Бориса» музыкальные собрания, столько лет бывавшие в его доме, не прекращались, и как «Каменный гость», так и «Борис» целиком и «Псковитянка» исполнялись там в прежнем составе.

У нас в доме также частенько собирались и Мусоргский, и Бородин, и Стасов. В то время Мусоргский помышлял уже о «Хованщине»³⁷. <...>

24 января* 1874 года на Мариинской сцене поставлен был «Борис Годунов» с большим успехом³⁸. Мы все торжествовали. Мусоргский уже работал над «Хованщиной». Первоначальный план ее был гораздо шире и изобилует многочисленными подробностями, не вошедшими в окончательную редакцию. Например, предполагалась целая картина в Немецкой слободе, в которой действующими лицами являлись Эмма и ее отец — пастор. Мусоргский наигрывал нам и музыкальные эскизы этой сцены в quasi-моцартовском стиле (!), по случаю немецкой мещанской среды, изображаемой на сцене. Между прочим, тут была премилая музыка. Предполагалась также сцена лотереи, как говорят, введенной у нас впервые в эпоху хованщины. Впоследствии музыка, сочиненная для этой сцены, образовала хор C-dur при входе князя Ивана Хованского в 1-м действии. Споры князей во 2-м действии были чрезвычайно длинны и темны по тексту. Мать Сусанна играла прежде довольно значительную роль в «Хованщине», фигурируя в религиозном споре с Досифеем. Ныне она представляет собою только излишнее, никому не нужное вставное лицо³⁹. В 1-м действии была довольно длинная сцена, в которой народ разрушал будку подьячего. Эту сцену я исключил впоследствии, по смерти автора приготавливая оперу к печати, как затягивающую действие и крайне немusicalную⁴⁰. Из отрывков, игравшихся Мусоргским в нашей товарищеской компании, в особенности нравилась всем «Пляска персидок»⁴¹, превосходно им исполняемая, но притянутая к «Хованщине», что называется, за волосы, так как единственным поводом помещения ее туда было соображение, что в числе наложниц старого князя Хованского были или могли быть персидские невольницы. Всем также очень нравилась сцена подьячего из 1-го акта. Мелодию песни Марфы-

* Описка; следует: 27 января.

раскольников Мусоргский взял, кажется, от И. Ф. Горбунова, с которым встречался в последнее время⁴². Песни: хоровая — величание князя Хованского (G-dur) и песня Андрея (gis-moll) в последнем действии (крайне подозрительной подлинности), с необыкновенно странными шагами по чистым квинтам, записаны были им тоже от кого-то из его тогдашних знакомых⁴³. Мелодию песни Марфы и славление (свадебная песня) с их оригинальным текстом с разрешения Мусоргского я взял в свой сборник «100 русских песен»⁴⁴. Из игравшихся в то время отрывков «Хованщины» нельзя не упомянуть также о варварской музыке из пустых чистых кварт, имевшейся в виду для хора раскольников и восхищавшей В. Стасова донельзя. Впоследствии, к счастью, сам Мусоргский поизменил свою первоначальную идею, и чистые кварты остались лишь кое-где как осколки прежнего эскиза в прекрасном хоре раскольников в фригийском ладе D (последнее действие оперы).

Настоящего сюжета и плана «Хованщины» никто из нас не знал, и из рассказов Мусоргского, весьма цветистых, кудреватых и запутанных по тогдашней его привычке выражаться, трудно было что-либо понять как целое и последовательное⁴⁵. Вообще со времени постановки «Бориса» Мусоргский стал появляться между нами несколько реже прежнего, и в нем заметна стала некоторая перемена: явилась какая-то таинственность и, пожалуй, даже надменность. Самолюбие его разрослось в сильной степени, и темный и запутанный способ выражаться, который и прежде ему был до некоторой степени присущ, усилился до величайших размеров. Часто невозможно было понять его рассказов, рассуждений и выходок, претендовавших на остроумие. К этому времени относится начало его засиживания в «Малом Ярославце» и других ресторанах до раннего утра над коньяком в одиночку или в компании вновь приобретенных знакомых и приятелей, нам в то время неизвестных⁴⁶. (...) Со времени постановки «Бориса» началось постепенное падение его высокоталантливого автора. Проблески сильного творчества еще долго продолжались, но умственная логика затемнялась медленно и постепенно. Выйдя в отставку и сделавшись композитором по ремеслу, Мусоргский стал писать медленнее, отрывочно, теряя связь между отдельными моментами и разбрасываясь при этом в стороны. В скором времени им была задумана другая опера, комическая — «Сорочин-

ская ярмарка» (по Гоголю)⁴⁷. Сочинялась она как-то странно. Для первого и последнего действия настоящего сценариума и текста не было, а были только музыкальные отрывки и характеристики. Для сцены торга была взята музыка соответственного назначения из «Млады». Были сочинены и написаны песни Параси и Хиври и талантливая декламационная сцена Хиври с Афанасием Ивановичем⁴⁸. Но между 2-м и 3-м действиями предполагалось, неизвестно с какой стати, фантастическое интермеццо «Сон парубка», музыка для которого была взята из «Ночи на Лысой горе», или «Ивановой ночи» (...), а потом с некоторыми прибавками и изменениями послужила для сцены Чернобога в «Младе». Теперь эта музыка, с прибавкою картинки утреннего рассвета, должна была составить предполагаемое сценическое интермеццо, насильно втиснутое в «Сорочинскую ярмарку». Как теперь помню, как Мусоргский разыгрывал нам эту музыку, причем существовала некая бесконечной длины педаль на ноте *cis*, исполнять которую была обязанность В. В. Стасова, весьма восхищавшегося бесконечностью этого органичного пункта. Когда впоследствии Мусоргский написал интермеццо в виде фортепианного наброска с голосами, эта бесконечная педаль была им выключена, к великому огорчению Стасова, и восстановлена быть не могла за смертью автора. Мелодические фразы, появляющиеся в заключении этого интермеццо, как бы наигрыш отдаленной песни (кларнет *solo* на высоких нотах в «Ночи на Лысой горе» моей обработки), принадлежали у Мусоргского к характеристике самого парубка, видящего сон, и должны были появляться в качестве *Leitmotiv*'ов в самой опере. Демонский язык из либретто «Млады» должен был служить текстом также и этого интермеццо. Опере «Сорочинская ярмарка» предшествовала оркестровая прелюдия «Жаркий день в Малороссии». Прелюдия эта сочинена и оркестрована самим Мусоргским, и партитура ее находится доныне у меня. Сочинение «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки» затянулось на много лет, и смерть автора 16 марта 1881 года застала обе оперы неоконченными.

Что было причиной нравственного и умственного падения Мусоргского? Сначала успех «Бориса Годунова», а после — его неуспех, так как оперу сначала посократили, выкинув превосходную сцену под Кромами, а года через 2, бог знает почему, перестали давать, хотя успехом она пользовалась постоянным и исполнение ее Петровым, а

по смерти его Ф. И. Стравинским, Платоновой, Комиссаржевским и другими было прекрасное. Ходили слухи, что опера не нравилась царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре, что маловероятно по нынешним временам. В результате оказалось, что оперу, шедшую 2 — 3 года на сцене и имевшую успех, с репертуара сняли⁴⁹. А между тем авторское честолюбие и гордость разрастались; поклонение людей, стоявших несравненно ниже автора, но составлявших приятельскую, собутыльническую компанию, все-таки нравилось. С одной стороны, восхищение В. Стасова пред яркими вспышками творчества и импровизаций Мусоргского поднимали его самомнение. С другой стороны, поклонение приятелей-собутыльников и других, восхищавшихся его исполнительским талантом и не отличавших действительный проблеск от удачно выкинутой шутки, раздражали его тщеславие. Буфетчик трактира знал чуть не наизусть его «Бориса» и «Хованщину» и почитал его талант, в театре же ему изменили, не переставая быть любезными для виду, а Русское музыкальное общество его не признавало. Прежние товарищи: Бородин, Кюи и я, — любя его по-прежнему и восхищаясь тем, что хорошо, ко многому отнеслись, однако, критически. Печать с Ларошем, Ростиславом и другими бранила его. Вот при таком-то положении вещей страсть к коньяку и заполуночным сидениям в трактире развивалась у него все более и более. Для новых его приятелей «проконьячиться» было нипочем, его же нервной до болезненности натуре это было сущим ядом. Сохраняя со мной, так же как с Кюи и Бородиным, дружественные отношения, Мусоргский, однако, глядел на меня с некоторым подозрением. Мои занятия гармонией и контрапунктом, начинавшие меня интересовать, не нравились ему⁵⁰. Казалось, что он начинал во мне подозревать отсталого профессора-схоластика, могущего его уличить в параллельных квинтах, а это ему было неприятно. Консерваторию же он терпеть не мог. К Балакиреву отношения его были давно уже довольно холодны. <...> Я коснулся здесь в общих чертах всего последующего периода деятельности Мусоргского. Известные же мне дальнейшие подробности и перипетии его последующей жизни будут мной описаны попутно при дальнейшем ходе моих воспоминаний. <...>

В сезон 1878/79 года Бесплатная музыкальная школа после годичного молчания и отдыха опять понабралась

средствами. <...> Можно было снова дать концерты. Я объявил четыре абонементных концерта, они состоялись 16 и 23 января и 20 и 27 февраля. Программа была по-прежнему смешанная. Между прочими вещами в первый раз были исполнены: хоровод «Просо», хор русалок и песня «Про Голову» из «Майской ночи»; «Гамлет» Листа; хор из «Мессинской невесты» Лядова; ария Кончака, заключительный хор и половецкие пляски из «Князя Игоря» Бородина; картина в Чудовом монастыре (Пимен и Григорий) из «Бориса Годунова» Мусоргского⁵¹ и «Чешская увертюра» Балакирева <...>

На репетиции сцены из «Бориса Годунова» Мусоргский чудил, <...> он многозначительно прислушивался к играемому, большею частью восхищаясь исполнением отдельных инструментов, часто в самых обыкновенных и безразличных музыкальных фразах, то задумчиво опуская голову, то горделиво поднимая ее и встряхивая волосами, то поднимая руку с театральным жестом, который он часто делывал и прежде. Когда в конце сцены ударил тамтам *pianissimo*, изображающий монастырский колокол, то Мусоргский отвесил ему глубокий и почтительный поклон, скрестив руки на груди. Упомянутой репетиции предшествовала домашняя спевка у артиста В. И. Васильева 1-го, исполнявшего Пимена. Я разучивал и аккомпанировал. Мусоргский также присутствовал. <...>

Хоры из «Майской ночи», отрывки из «Князя Игоря» и сцена из «Бориса» прошли хорошо и понравились⁵². <...>

Весною 1879 года появились в Петербурге две личности — некто Татищев и Корвин-Крюковский. Они приезжали ко мне, к Бородину, Мусоргскому, Лядову, Направнику и некоторым другим композиторам со следующим предложением. В 1880 году предстояло 25-летие царствования государя Александра Николаевича. По этому случаю ими было написано большое сценическое представление, состоявшее из диалога *Гения России и Истории*, сопровождаемое живыми картинами, долженствовавшими изображать различные моменты царствования. На предполагавшееся торжественное представление Татищев и Корвин-Крюковский исходатайствовали разрешение у кого следует и к нам обратились с предложением написать музыку для оркестра, соответствующую содержанию живых картин. Надо сознаться, что личности этих господ, проживавших до этого времени в Париже, казались несколько странными; разговором и обращением напоми-

нали они Бобчинского и Добчинского. Диалог Гения России и Истории был значительно велеречив. Тем не менее моменты для живых картин выбраны были удачно и благодарно для музыки, и мы дали согласие написать оную. Таким образом, были написаны отчасти в этом, отчасти в следующем сезоне мною — хор «Слава» на тему подблюдной песни, Бородиным — «В Средней Азии» (весьма популярная вещь впоследствии), Мусоргским — марш «Взятие Карса», Направником — не помню что⁵³, Зике — «Черное море». Марш Мусоргского был целиком взят из музыки к «Младе» (гедеоновской), в которой он исполнял должность марша князей, а трио в восточном вкусе (на какую-то курдскую тему) было написано вновь. Впоследствии марш этот был назван просто Маршем с трио *alla turca*. Сочинения наши, в том числе превосходная картинка «В Средней Азии», были написаны быстро, но гг. Татищев и Корвин-Крюковский <...> куда-то скрылись, и вопрос о приготовлении к постановке изобретенного ими представления затих. Так из этой затеи ничего не вышло, а осталось только несколько перечисленных выше пьес, которые и исполнялись впоследствии в концертах в Петербурге <...>.

Леонова, уже несколько лет оставившая императорскую сцену и совершившая путешествие в Японию, проживала в Петербурге, занимаясь уроками пения. Она устроила эти уроки на широкую ногу, учредив что-то вроде небольшой музыкальной школы. <...> занятия ее состояли главным образом в прохождении романсов и отрывков из опер. Нужен был аккомпаниатор и музыкант, могущий последить за правильной разучкой пьесы, чего сама Леонова сделать не могла. В должности такого *maestro* очутился у нее Мусоргский. В то время он был уже давно в отставке и нуждался в средствах. Классы Леоновой оказались для него некоторой поддержкой. Он проводил довольно много времени за занятиями в этих классах, преподавая там даже элементарную теорию и сочиняя для упражнения леоновских учениц какие-то трио и квартеты с ужасным голосоведением. <...>

Сообщество Мусоргского до известной степени служило Леоновой рекламой. Должность его в ее классах была, конечно, незавидная, тем не менее он этого не сознавал или, по крайней мере, старался не сознавать. Сочинение его «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки» шло в ту пору несколько вяло. Чтобы ускорить окончание «Хован-

щины» и привести разрозненный и многосложный сценарий к какому-либо удовлетворительному результату, он многое посократил в своей опере; так, например, исчезла совершенно сцена в Немецкой слободе, многое же было сшито на живую нитку. С «Сорочинской ярмаркой» происходило нечто странное: издатель Бернар взялся печатать отрывки из нее для фортепиано в 2 руки, платя за это Мусоргскому небольшие деньги. Нуждаясь в них, Мусоргский стряпал для Бернара нумера из оперы своей на скорую руку для ф-п. в 2 руки, не имея настоящего либретто и подробного сценария, не имея черновых набросков с голосами. Действительно отделаны Мусоргским были песни Хиври и песни Параси, а также сцена Афанасия Ивановича и Хиври. В те времена им было написано также довольно много романсов, преимущественно на слова графа Голенищева-Кутузова, оставшихся ненапечатанными⁵⁴.

Забегу немного вперед. Летом 1880* года Леонова предприняла поездку с концертной целью на юг России. В качестве аккомпаниатора и участника ее концертов (как пианиста) ее сопровождал Мусоргский. Будучи прекрасным пианистом с юных лет, Модест Петрович тем не менее отнюдь не занимался пианизмом и репертуара никакого не имел. Как аккомпаниатор певцам он часто выступал в последнее время в петербургских концертах. Певцы и певицы очень его любили и дорожили его аккомпанементом. Он прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиции. Но отправляясь в путешествие с Леоновой, он должен был выступать как пианист-солист. Репертуар его на этот раз был поистине странным: например, он исполнял в провинциальных концертах интродукцию из «Руслана и Людмилы» в импровизированной аранжировке или колокольный звон из своего «Бориса». Много городов Южной России объездил он с Леоновой, побывал и в Крыму. Под впечатлением природы Южного берега им написаны были две небольшие фортепианные пьесы — «Гурзуф» и «На Южном берегу», — по возвращении его напечатанные Бернаром, пьесы малоудачные. Сверх того, помню, как он играл у нас в доме довольно длинную и весьма сумбурную фантазию, долженствовавшую нарисовать бурю на Черном море. Фантазия эта так и осталась незаписанной и пропала навсегда. <...>

* Следует: 1879.

...Концертов Беспл[атной] муз[ыкальной] школы объявлено было на этот сезон четыре в зале Городского кредитного общества. <...> из них состоялся только первый концерт 3 февраля 1881 года с участием Кросса и Стравинского. <...> Из оркестровых пьес я исполнял «Антар» и «Римский арнавал» Берлиоза — обе удачно. Из хоровых пьес исполнен был хор «Поражение Сеннахериба» Мусоргского. Он присутствовал на этом концерте и выходил на вызовы публики.

Концерт этот был последним, в котором при жизни Мусоргского исполнялось его произведение. Приблизительно через месяц он был помещен в Сухопутный госпиталь вследствие припадка белой горячки. Устроил его и лечил доктор Л. Б. Бертенсон⁵⁵. Узнав о приключившейся с Мусоргским беде, мы — Бородин, Стасов, я и многие другие — стали посещать больного. Посещала его и жена моя и сестра ее А. Н. Молас. Он был страшно слаб, изменился, поседел. Радуюсь нашему посещению, он иногда разговаривал с нами вполне нормально, но вдруг переходил в безумный бред. Так длилось несколько времени; наконец 16-го марта ночью он скончался, по-видимому, от паралича сердца. Его крепкий организм оказался весь расшатанным от губительного действия вина. Накануне смерти днем мы все, близкие ему друзья, были у него, сидели довольно долго и беседовали с ним. Похоронили его, как известно, в Александро-Невской лавре. Я и В. В. Стасов много хлопотали по случаю его похорон.

По смерти Мусоргского все оставшиеся рукописи и наброски его были сосредоточены у меня для приведения их в порядок, окончания и приготовления к изданию. Во время последней болезни Мусоргского по настоянию В. В. Стасова и с согласия композитора Т. И. Филиппов был избран и утвержден его душеприказчиком с мыслью, дабы в случае смерти не было задержки и каких-либо помех для издания со стороны родственников покойного. Брат Мусоргского Филарет Петрович был жив: о нем мало имелось сведений, его отношение к судьбе сочинений Модеста Петровича не могло быть известно; поэтому самое лучшее было избрать душеприказчика среди незаинтересованных поклонников композитора. Таковым был Т. И. Филиппов. Последний немедленно вошел в соглашение с фирмою Бесселя, которой и передал все сочинения Мусоргского для издания и которая обязалась сделать это полностью и по возможности в наискорейшем времени.

Вознаграждения фирма не давала никакого. Я же взялся, приведя в порядок и докончив все сочинения Мусоргского, какие найду для сего пригодными, передать их фирме Бессель безвозмездно. В течение следующих за тем полутора или двух лет тянулась моя работа над сочинениями покойного друга. Оставались: не вполне оконченная и неоркестрованная (за малыми исключениями) «Хованщина»; эскизы некоторых частей «Сорочинской ярмарки» (отдельно песни Хиври и Параси были уже напечатаны), довольно много романсов, новейшие и из старинных — все оконченные; хоры — «Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин», хор из «Эдипа», хор девушек из «Саламбо»; «Ночь на Лысой горе» в нескольких видах; оркестровые — Скерцо B-dur, Интермеццо h-moll и Марш (trio alla turca) As-dur; разные записи песен⁵⁶, юношеские наброски и сонатное Allegro C-dur старинных времен. Все это было в крайне несовершенном виде; встречались нелепые, бессвязные гармонии, безобразное голосоведение, иногда поразительно нелогичная модуляция, иногда удручающее отсутствие ее, неудачная инструментовка оркестровых вещей, в общем, какой-то дерзкий, самомнящий дилетантизм, порою моменты технической ловкости и умелости, а чаще полной технической немощи. При всем том в большинстве случаев сочинения эти были так талантливы, своеобразны, так много вносили нового и живого, что издание их являлось необходимым. Но издание без упорядочения умелой рукой не имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического. Если сочинениям Мусоргского суждено прожить непоблекнувшими 50 лет со смерти автора, когда все сочинения его станут достоянием любого издателя, то такое археологически точное издание всегда может быть сделано, так как рукописи после меня поступили в Публичную библиотеку. В настоящее же время необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей, для ознакомления с его громадным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов. О работах моих над «Хованщиной» и «Ночью на Лысой горе» я упомяну несколько позже, в свое время⁵⁷; об остальном считаю достаточным только что высказанного, к чему прибавлю лишь, что все эти сочинения, за исключением никуда не пригодившихся набросков, пересмотрены, отделаны, переоркестрованы, переложены для фортепиано мною и переписанные моей рукой сдавались по мере при-

готовления Бесселю, где и печатались под моей редакцией и при моей корректуре. <...>

В течение лета 1881 года я ничего не сочинял. Работы мои заключались лишь в некоторых аранжировках для духового оркестра <...> и в корректурах литографировавшейся в это время партитуры «Снегурочки». С переезда в Петербург главным занятием моим в течение всего сезона 1881 /82 года были сочинения Мусоргского, с которыми работы было немало⁵⁸.

А. П. БОРОДИН

Воспоминания о М. П. Мусоргском

Первая встреча моя с Модестом Петровичем Мусоргским была в 1856 году (кажется, осенью, в сентябре или октябре). Я был свежее испеченным военным медиком и состоял ординатором при 2-м сухопутном госпитале; Модест Петрович был офицером Преображенского полка, только что вылупившимся из яйца. Первая встреча наша была в госпитале, в дежурной комнате. Я был дежурным врачом, он дежурным офицером. Комната была общая; скучно было на дежурстве обоим. Экспансивны мы были оба; понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись. Вечером того же дня мы были оба приглашены на вечер к главному доктору госпиталя — Попову, у которого имела взрослая дочь, ради которой часто давались вечера, на которые обязательно приглашались дежурные врачи и офицеры. Это была любезность главного доктора. Мусоргский был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным офицериком; мундирчик с иголочки, в обтяжку; ножки вывороченные, волосы приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические; разговор такой же немножко сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными. Некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренной. Вежливость и благовоспитанность — необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепиано и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и проч. отрывки из «Тrovatore», «Traviata»*

* «Трубадур», «Травиата» (ит.).

и т. д., и кругом его жужжали хором: «*Charmant, délicieux!*»* и проч. При такой обстановке я встречал Модеста Петровича раза 3 или 4 у Попова и на дежурстве, и в госпитале. Вслед за тем я долго не встречался с Модестом Петровичем, так как Попов вышел, вечера прекратились; я перестал дежурить в госпитале, состоя ассистентом при кафедре химии.

Вторая встреча была осенью в 1859 году у бывшего адъюнкт-профессора Академии и доктора в Артиллерийском училище С. А. Ивановского. Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно уже возмужал, начал полнеть, офицерского пошиба уже не было. Изящество в одежде, в манерах и проч. были те же, но оттенка фатовства уже не было, ни малейшего. Нас представили друг другу: мы, впрочем, сразу узнали один другого и вспомнили первое знакомство у Попова. Мусоргский объявил, что он вышел в отставку, потому что «специально занимается музыкой, а соединить военную службу с искусством — дело мудреное» и т. д. Разговор невольно перешел на музыку. Я был еще ярым мендельсонистом, в то же время Шумана не знал почти вовсе — Мусоргский был уже знаком с Балакиревым, понюхал всяких новшеств музыкальных, о которых я не имел и понятия. Ивановские, видя, что мы нашли общую почву для разговора — музыку, предложили нам сыграть в четыре руки. Нам предложили а-мольную симфонию Мендельсона. Модест Петрович немножко сморщился и сказал, что очень рад, только чтобы его «уволостили от *andante*, которое совсем не симфоническое, а одна из „*Lieder ohne Worte*“**», переложенная на оркестр, или что-то вроде этого». Мы сыграли первую часть и скерцо. После этого Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я тогда еще не знал вовсе. Начал наигрывать мне кусочки из Ес-дурной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: «Ну, теперь начинается музыкальная математика». Все это мне было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, он еще кое-что поиграл мне новое для меня. Между прочим я узнал, что он пишет сам музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не В-дур'ное); дойдя до Третьей, он процедил сквозь зубы: «Ну, это восточное!», я был ужасно изумлен

* Очаровательно, прелестно (фр.).

** «Песен без слов» (нем.).

небывалыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы они мне даже особенно понравились сразу; они скорее как-то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного, я начал гутировать* понемногу. Признаюсь, заявление его, что он хочет посвятить себя серьезно музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством; внутренно я подсмеивался немножко над этим, но, познакомившись с его «Скерцо», я призадумался: «Верить или не верить?»

Вскоре я уехал за границу¹, откуда воротился в 1862 году осенью. Тут я познакомился с Балакиревым, и третья встреча моя с Мусоргским была у Балакирева, когда тот жил еще в Офицерской, в доме Хилькевича. Мы снова узнали друг друга сразу, вспомнили обе первые встречи. Мусоргский тут уже сильно вырос музыкально. Балакирев хотел меня познакомить с музыкою его кружка и прежде всего с симфонией «отсутствующего» (это был Н. А. Римский-Корсаков)². Тут Мусоргский сел с Балакиревым за фортепиано (Мусоргский на primo, Балакирев на secondo). Игра была уже совсем не та, что в первые две встречи. Я был поражен — блеском, осмысленностью, энергией исполнения и красотой вещи. Они сыграли финал симфонии. Тут Мусоргский узнал, что и я имею кое-какие поползновения писать музыку, стал просить, чтобы я показал что-нибудь. Мне было ужасно совестно, и я наотрез отказался. Вскоре мы сошлись с Модестом Петровичем ближе. Впоследствии он посвятил мне «Intermezzo» и привез изящно переплетенную рукопись, затем посвятил мне «Козла» («Светскую сказочку»), а потом жене моей «Сиротку», которую принес как «маленькое утешение большой женщине»...

М. А. БАЛАКИРЕВ

Из письма В. В. Стасову

27 марта 1881 года.

...я не помню, в каком году я познакомился с Мусоргским, но полагаю, не ранее 57-го (я приехал сюда в декабре

* Гутировать — от французского *goûter* — ценить, понимать, находить приятным.

55-го года), после смерти Глинки¹. Дмитр[ий] Вас[ильевич] помнит год, когда я был болен и когда он за мной ходил (тогда же освящали Исаакиевский собор)². Мусоргский был уже знаком со мной. Знакомство наше устроилось через Кюи, который встретился с ними, с Модестом и Евгением³, у Даргомыжского. Если я не ошибаюсь, то и самое знакомство произошло в квартире Кюи, по Новоадмиралтейской канаве, в доме Домонтовича, после чего Модест стал брать у меня уроки композиции.

И так как я не теоретик и не мог научить его гармонии (как, напр., теперь учит Римский-Корсаков)⁴, в чем именно и состояло его и Гуссаковского несчастье, то я объяснял ему форму сочинений, и для этого мы переиграли и симфонии Бетховена, и многое другое (Шуман, Шуберт, Глинка...)⁵, занимаясь разбором формы. Сколько помню, платных уроков у нас было немного. Они как-то, почему-то кончились и заменились приятельской беседой. Первые труды его не миновали моих рук. Так, я ему помогал и объяснял оркестровку, когда он сочинял В-dur'ное скерцо (первое его произведение, игранное оркестром публично в конц[ерте] Русск[ого] муз[ыкального] общ[ества] под управлением А. Рубинштейна⁶), после чего в концерте покойного К. Н. Лядова, составленного из наших произведений, исполнен был в 1-й раз небольшой хор — сцена из «Эдипа»⁷.

Далее, в Беспл[атной] школе в 1-й раз исполнялся хор «Поражение Сеннахерима» под управлением Ломакина и моим⁸. Не будучи в состоянии объяснить ему правила голосоведения, т. е. гармонии, я ему просто поправлял кое-где, что находил не так, и так было до сочинения им «Бориса», который уже миновал меня⁹.

Полонез оттуда в 1-й раз исполнен был в последнем дирижированном мною концерте Беспл[атной] школы¹⁰ (там же играл покойный Н. Рубинштейн фантазию Шуберта с оркестровкой Листа), и я ему сделал некоторые замечания, но (которыми он несколько воспользовался, как я вижу из изданного *Clavierauszug*'а) не знаю, исправлена ли его оркестровка. Я не слыхал на сцене. Остальные нумера «Бориса» инструментовались и сочинялись без всякого моего участия, равно как и «Хованщина» и «Сороч[инская] ярмарка». Вот Вам покуда все, что припоминаю существенного.

Из писем к М. Кальвокоресси

Гатчина, 9/22 июня 1906 г.

...Что касается Мусоргского, скажу Вам, что вполне признавая в нем огромный талант, в особенности со стороны декламации (здесь, после Даргомыжского, он не имеет соперников), и я не принадлежу безоговорочно к тем его сторонникам, которые преклоняются перед его гармоническим невежеством и соглашаются с тем его воззрением, что музыка не есть цель сама по себе, но лишь способ беседовать¹; вследствие чего он выбирал порою сюжеты, совершенно непригодные для музыки.

Это дало талантливому Салтыкову (Щедрину), его современнику, повод высмеять такую тенденцию, за которую ратовал некогда Стасов, в маленьком очень остроумном очерке, где он предлагал изобразить музыкой следующую картину: петербургское ноябрьское утро, темное и морозное. Полудохлая от голода извозчицья кляча тяжело тащит уныло смотрящего седока. Внезапно дрожки останавливаются; извозчик слезает с козел, чтобы поднять оброненный кнут... и т. д. в том же роде².

Говоря о Мусоргском, должен сказать, что он не был счастлив в отношении своих почитателей, которые ему кадили и подавали дурные советы³ — а к несчастью, он им следовал.

22 июля

Гатчина, ————— 1906 г.

4 августа

Простите мое долгое молчание; пишу вам сегодня, хоть и больной, чтобы не задержать вашей работы о Мусоргском.

Вы спрашиваете, в чем состояли наши с ним занятия. Вот в чем: мы играли в четыре руки (он был превосходным пианистом) весь существовавший тогда репертуар музыки классической, старинной и новейшей, а именно: Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шумана, Берлиоза и Листа. Он уже знал хорошо, не без моего содействия отчасти, музыку Глинки и Даргомыжского. Сверх того, я объяснял ему формы сочинения, с тем результатом, что он сочинил для ф-п. в 4 р [уки] *Allegro symphonique* (*Ut majeure*), не лишенное достоинств; к несчастью, рукопись эта затерялась и не была отыскана после его смерти⁴.

Позже, когда занятия наши прекратились (они и продолжались-то очень немного), он поселился вместе с Римским-Корсаковым, который тогда еще не был женат и был только что приглашен профессором теории музыки в консерваторию⁵.

Вот все, что могу я вам сказать о Мусоргском, с которым я оставался в хороших отношениях до конца его жизни. Я видел его в последний раз и разговаривал с ним накануне его смерти.

В последнем периоде его карьеры взгляды его на музыку во многих отношениях расходились с моими, но по болезненному состоянию его я никогда не считал удобным вступать с ним в споры...

25 июля
Гатчина, ————— 1906 г.
7 августа

...Вы спрашиваете меня об изучении Мусоргским гармонии и оркестровки. Он не знал ни той, ни другой. Свою замечательную оперу «Борис Годунов» он написал в то время, когда жил вместе с Римским-Корсаковым (который был профессором теории музыки)⁶; несмотря на это, опера в отношении гармонии и оркестровки была ниже всякой критики, и успех ее был объясним лишь высокой ценностью самой музыки.

Затем, после смерти Мусоргского, Римский-Корсаков переоркестровал эту партитуру и сделал в ней исправления гармонии; но, помимо того, он ввел кое-какие изменения по собственному измышлению, искажая музыку Мусоргского и губя оперу перестановкой сцен⁷. В настоящее время, как я узнал от Стасова, он признал свою ошибку и готовит издание «Бориса Годунова», где исправления гармонии и оркестровки останутся, но где все намерения Мусоргского будут строго сохранены⁸.

11 февраля 1907 г.

...сведений о романсе Мусоргского из «*Wilhelm Meister*»... нет, так же как и о *Scherzo* в *Ut dièze mineur*. Не ошибся ли Стасов? Есть скерцо Мусоргского в *si bemol majeur*, изданное после его смерти, но о Скерцо в *Ut dièze mineur* я никогда ничего не слыхал⁹.

27 февраля 1909 г.

...Из романсов Мусоргского, о которых вы говорите, я знаю лишь некоторые, бывшие в печати. Что до других, то,

к сожалению, ровно ничего не могу сказать относительно их. Было бы интересно узнать, где г. Малерб купил свои манускрипты¹⁰.

Ц. А. К Ю И

Из критического этюда «М. П. Мусоргский»

Немного было композиторов с такой определенной характеристичностью, редкой индивидуальностью, как покойный Мусоргский. Немного было композиторов, произведения которых отличались бы такими высокохудожественными качествами и такими крупными недостатками, как произведения Мусоргского. Натура его, в высшей степени талантливая, щедро наделенная роскошными данными, необходимыми для музыкального творчества, заключала в себе в то же время некоторую антимузикальную закваску, нередко неприятно проявлявшуюся в его произведениях. <...>

Но в музыкальной натуре Мусоргского преобладали не указанные недостатки, а высокие творческие качества, составляющие принадлежность самых замечательных художников. Он был богат музыкальными мыслями, свежими, оригинальными и разнообразными. Они поражали то своей размахистостью, веселостью и юмором, то своей глубиной и силой, то своей поэтической красотой. Где в гармонизациях Мусоргского не было преувеличений, они отличались мощью, новизной и изяществом. Он обладал необыкновенной ритмической гибкостью, вследствие которой его музыкальные фразы так естественно ложились на фразы текста и образовывали с ними одно нераздельное целое. Он был неподражаемым декламатором, едва ли уступающим в этом деле даже Даргомыжскому. Во все течение своей творческой деятельности он был всегда самым горячим поборником передовых идей, пренебрегал рутинными путями, стремился к новому, еще не изведанному, и в этом отношении Мусоргскому было дано — участь весьма немногих художников — внести в музыку свежие элементы, раздвинуть ее границы, обогатить ее еще небывалыми вкладами. <...>

Чтоб дополнить музыкальную характеристику Му-

соргского, следует еще сказать, что он инструментовал талантливо, колоритно, хотя несколько пестро; что он был сильный пианист, превосходный вокальный исполнитель и первоклассный аккомпаниатор. Ученик Герке, став композитором, он совсем перестал заниматься фортепианной игрой, и все же техника его была замечательна, исполнение блестящее и эффектное. Если б он посвятил себя развитию фортепианной виртуозности, он, несомненно, мог бы стать наряду с величайшими концертными пианистами. Как певец Мусоргский обладал в молодости небольшим, но приятным баритоном. Потом голос его стал сильнее, но утратил свою свежесть, сделался жестким и хриплым. Но с этим поистине «композиторским» голосом он производил сильнейшее впечатление — столько было в его исполнении выразительности, глубины и вместе с тем простоты. Нужно было слышать в его исполнении «Детскую» или «Раек», чтоб вполне оценить всю оригинальную прелесть этих произведений. Как аккомпаниатор он не имел себе равных, и если кому уступал, то разве только А. Рубинштейну. Он отличался особенной чуткостью, он предугадывал все намерения певца, точно они были соединены с собой электрическим током, своим дивным аккомпанементом он воодушевлял и вдохновлял исполнителя.

Резюмируя все сказанное, видно, что Мусоргский, несмотря на свою раннюю кончину, сделал много для искусства. Он принадлежал к тому ограниченному числу самых даровитых художников, которым суждено было в искусство внести много нового, своего, суждено было расширить границы искусства. Ни у кого хоры, вернее, народ не изображен с такой жизненной правдой, как у Мусоргского; ни у кого нет такой широкой комической и чисто народной сцены, как «Корчма», ни у кого юмор не доведен до такого глубокого трагизма («Савишна», «Озорник», юродивый в «Борисе Годунове»); Мусоргский создал бесконечно талантливую музыкальную пародию («Раек»); он же создал прелестные жанровые картинки из детского мира небывалой оригинальности¹. Заслуги Мусоргского велики; из умерших наших композиторов он идет вслед за Глинкой и Даргомыжским и занимает почетное место в истории нашей музыки. Правда, в созданиях Мусоргского есть крупные недочеты и недостатки, но без этих недостатков Мусоргский был бы гением.

Заметки, относящиеся к биографии его брата Модеста Петровича Мусоргского

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

2) Находясь в Школе, играл много, постоянно присутствовал при уроках музыки, даваемых Герке дочери Сутгофа, директора Ю[нкерской] шк[олы]. Часто играл у директора школы, но сочинений (кроме польки «Porte-en-seigne»*), писанных в то время, не было.

3) Учился в Юнк[ерской] школе очень хорошо, был постоянно в первом десятке учеников, с товарищами был очень близок со многими и был ими любим, ходил к родителям своих товарищей, как нап[ример], Евреинов, Кругликов, Смельский.

4) Читал очень много исторического, читал также с увлечением немецких философов, занимался переводом Лафатера, но куда девался этот перевод, не знаю¹.

5) Насколько я помню, то познакомился Модест с Даргомыжским чрез Опочинина Влад[имира] Петровича, кажется, в 60-м году², а через Даргомыжского с Шиловскими, у Шиловских бывал очень часто, в деревне Шиловских в подмосковном селе Глебова. Гостию два лета — 60 и 61 годов.

6) Чрез кого познакомился с графом Ф. П. Толстым, не помню, чуть ли не чрез певицу Грюнберг или через Влад. Петр. Опочинина, это было в 59-м или 60-м году.

7) В отроческих и юношеских {годах} и уже в зрелом возрасте всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенною любовью, считал русского мужика за настоящего человека (в этом он горько ошибался)**³, вследствие чего и потерпел убытки и нужду в материальном отношении, эта-то любовь к пейзажам и понудила его поступить на службу в 1863 году в Инженерный департамент, а в 1868 году при сокращении там штатов поступить в Лесной д[епартамен]т м[инистерст]ва госуд[арственных] имущ[еств]³.

* Полька «Подпрапорщик».

** Курсивом выделена фраза, подчеркнутая В. В. Стасовым синим карандашом.

8) 1858, 59, 60, 61, 62, 63 года жил в семействе: до 62 года с матерью и мною, а в 62 и 63 году со мной и моей женою, 64 и 65 жил в артели с Левашевым, Логиновыми и Лобковскими, и в то время занимался переводами знаменитых уголовных процессов французских и немецких. В 65-м году осенью сильно захворал, подготовлялась ужасная болезнь (*delirium tremens**), вследствие чего жена моя извлекла Модеста из артели и перетащила (сначала это было против его желания) жить с нами в семье, и жил он в нашей семье 65, 66, 67 и часть 68 года, пока мы не выехали совсем из Петербурга, вот уже после 68 года где и как жил Модест, я верных сведений дать не могу⁴.

Вообще музыкальные сочинения более серьезные Модест начал писать в то время, когда поучился у Балакирева, Герке давал ему уроки только фортепианной игры и более ничего, никаких музыкальных правил Герке Модесту не преподавал, и первая полька сочинена Модестом, не знавшим еще никаких правил.

Н. Н. РИМСКАЯ-КОРСАКОВА

Начало воспоминаний о М. П. Мусоргском

Мое знакомство с Мусоргским произошло у Даргомыжского. Это было в то время, когда Даргомыжский в пылу творческого вдохновения с поразительной скоростью создавал одну за другой сцены «Каменного гостя»¹, как будто они были у него где-то заранее заготовлены и он вдруг стал их перед нами выбрасывать, как фокусник из мешка. Была только что написана вторая сцена². Сестра моя, А[лександра] Н[иколаевна] разучивала партию Лауры, я аккомпанировала. Даргомыжский назначил день для репетиции и при этом сказал нам, что партию Дон-Карлоса будет петь Мусоргский — композитор и певец. Мы в то время ничего еще о нем не знали и не видели его. В назначенный день и час мы были у Даргомыжского, заинтересованные новым знакомством и взволнованные пред-

* Белая горячка (лат.).

стоящим исполнением перед новым авторитетным лицом трудной сцены у Лауры.

Личность Мусоргского была настолько своеобразна, что, раз увидев ее, невозможно было ее забыть. Начну с наружности.

Он был среднего роста, хорошо сложен, имел изящные руки, красиво лежащие волнистые волосы, довольно большие, несколько выпуклые светло-серые глаза. Но черты лица его были очень некрасивы, особенно нос, который к тому же всегда был красноват, как Мусоргский объяснял, вследствие того, что он отморозил его однажды на параде.

Глаза у Мусоргского были очень мало выразительны, даже можно сказать почти оловянные. Вообще лицо его было мало подвижное и не выразительное, как будто оно таило в себе какую-то загадку. В разговоре Мусоргский никогда не возвышал голоса, а скорее понижал свою речь до полголоса*. Манеры его были изящны, аристократичны, в нем виден был хорошо воспитанный светский человек.

Личность Мусоргского произвела на нас обеих впечатление. Да и не мудрено. В ней было столько интересного, своеобразного, талантливого и загадочного. Пение его нас восхитило. Небольшой, но приятный баритон, выразительность, тонкое понимание всех оттенков душевных движений и при этом простота, искренность, ни малейшей утрировки или аффектации — все это действовало обаятельно. Впоследствии я убедилась, как разносторонен был его исполнительский талант: у него одинаково хорошо выходили как лирические и драматические, так и комические и юмористические вещи. Кроме того, он был прекрасным пианистом, в его игре был блеск, сила, шик, соединенные с юмором и задором. Такие вещи, как «Раек», «Озорник», «Козел», «Классик», и проч. он пел с неподражаемым юмором. С другой стороны, исполнение партии Ив[ана] Грозного⁴ и царя Бориса было глубоко и проникновенно драматично.

Мусоргский был враг всякой рутины и обыденности не

* Мне так и представляется, как он говорил, будто про себя или себе под нос какое-нибудь остроумное или пикантное словечко или нарочно, посмеиваясь, называл бранными словами кого-нибудь из своих друзей — именно, когда явно было, что он их хвалит³. — *Примеч. Н. Н. Римской-Корсаковой.*

только в музыке, но и во всех проявлениях жизни, даже до мелочей. Ему претило говорить обыкновенные простые слова. Он ухищрялся изменять и перековеркивать даже фамилии. Слог его писем необычайно своеобразен, пикантен; остроумие, юмор, меткость эпитетов так и блещут. В последние годы его жизни это своеобразие слога стало уже переходить в вычурность, что особенно заметно в письмах к В. В. Стасову. Впрочем, тогда эта вычурность и неестественность проявлялись иногда не только в письмах, но и во всей его манере держаться.

Из моих воспоминаний о А. С. Даргомыжском

У Даргомыжских довольно часто бывали музыкальные вечера, преимущественно вокальные, на которых неизменно исполнялись романсы и отрывки из опер хозяина дома и Глинки <...>.

Исполнителями «Каменного гостя» кроме автора, меня и моей сестры были Мусоргский, неподражаемо исполнявший две партии — Лепорелло и Дон-Карлоса, и генерал Вельяминов, добросовестный исполнитель партий монаха, командора и «глупого гостя»¹, как его называл Даргомыжский.

Но, кажется, более всех А[лександр] С[ергеевич] ценил Мусоргского, творчество которого было ему так сродни. Помню, как Мусоргский показывал у нас Даргомыжскому первый номер своей «Детской» («Расскажи мне, нянюшка»); прослушав эту вещь, А[лександр] С[ергеевич] сказал: «Ну, этот заткнул меня за пояс». А по поводу двух сцен из «Бориса» — первой народной сцены² и сцены в корчме — Даргомыжский говорил: «Мусоргский идет еще дальше меня». Когда у нас исполнялась «Женитьба» Мусоргского, А[лександр] С[ергеевич] пел партию Кочкарева, при чем хохотал до слез и восхищался остроумием и выразительностью этой музыки. В том месте, где Кочкарев говорит: «экспедиторчонки, этакie канальчонки», — А[лександр] С[ергеевич] всегда сбивался, не мог петь от смеха и говорил мне: «Вы там играете какую-то симфонию, мешаете мне петь» (в аккомпанементе при этом у Мусоргского забавные завитушки).

Воспоминания

Наше знакомство длилось не долго, всего около десяти лет, но оставило неизгладимое впечатление на всю мою жизнь, имело громадное влияние на мое пение и дало мне много светлых и чудных минут. Познакомилась я с ним, как и с другими русскими композиторами, в конце 60-х годов, у Даргомыжского, в то время, когда писался «Каменный гость»¹.

На другой же день нашего знакомства он мне принес свои романсы и наброски из «Бориса Годунова»². Позднее, когда я уже вышла замуж (он был моим шафером)³, он стал бывать у нас очень часто и очень подружился с моим мужем.

Сначала М[одест] П[етрович] очень боялся, что мое замужество помешает моему пенью, и был недоволен переменой в моей жизни, но скоро убедился, что я не только не бросила пенья, но стала заниматься им гораздо больше и серьезнее.

У нас скоро образовался центр молодых талантливых композиторов. Собирались у нас два или три раза в неделю, приносили мне все, что у них было написано нового, и мы с Мусоргским исполняли их еще в рукописи. Бывали у нас постоянно: В. Стасов, Бородин, Кюи, Римский-Корсаков, Щербачев, Лодыженский, позже стал бывать Глазунов и многие другие.

Я была очень дружна с Мусоргским, но он никогда не говорил мне о своей молодости; видно было, что он сам не доволен тем, как провел ее; о детстве же он мне любил рассказывать, о том, как он рос в деревне, в имении отца, и это было одно из лучших его воспоминаний; потом он был военным и, кажется, был одно время под влиянием дурных товарищей и испортил здоровье на всю жизнь. Я же узнала его, когда он был уже в отставке и в очень стесненном материальном положении. Знаю, что он подарил своему старшему брату отцовское имение, говоря: «Брат женат, у него дети, а я никогда не женюсь и могу сам себе пробить дорогу». К несчастью, ему не удалось прожить до того времени, когда его наконец поняли и стали ценить его произведения.

М[одест] П[етрович] был очень некрасив собой, но глаза у него были удивительные, в них было столько

ума, так много мыслей, как только бывает у сильных талантов. Среднего роста, хорошо сложенный, изящный, воспитанный, прекрасно говорящий на иностранных языках, он прелестно декламировал и пел, хотя почти без голоса, но с замечательным выражением... Везде, где он ни появлялся, он был душою общества. Он очень любил детей и старался изучить их, но самых маленьких боялся: ему все казалось, что он им сделает больно. Дети это понимали и также очень любили М[усоргского].

Когда он первый раз меня заставил спеть его «Детскую», я страшно боялась, что у меня ничего не выйдет, а он потом мне сказал: «Это именно то, что я задумал. Вы меня вполне поняли, пойте именно так, не изменяя ни интонаций, ни выражения, и я буду вполне доволен».

С тех пор я эту «Детскую» пела постоянно по несколько раз, когда у нас бывали музыкальные собрания, и много раз в концертах, и всегда с большим успехом⁴. Вообще, везде, где мне приходилось петь романсы Мусоргского, они всегда имели большой успех, тем более что он замечательно хорошо аккомпанировал и публично всегда со мною выступал⁵.

Последние годы своей жизни М[одест] П[етрович] особенно часто бывал у нас, раза три-четыре в неделю. Приходил к обеду и оставался весь вечер. Мои дети с восторгом кричали: «Мусорянин пришел, какое веселье!» После обеда он дремал в кресле, а отдохнувши, садился за рояль и фантазировал. Много из «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки» было сочинено у нас. М[одест] П[етрович] всегда говорил, что у нас он отдыхает душой от трудной и тяжелой жизни. М[усоргск]ий был по натуре замечательно деликатный и мягкий человек, и в его произведениях, несмотря на некоторые, казалось бы, грубые, чисто русские выражения, никогда не чувствовалось ничего неприличного. Он не считал, что все русское должно быть грубо, и не любил, чтобы исполнители подчеркивали грубые выражения. Конечно, это приходило и оттого, что все, что он писал, было талантливо, и правдиво, и всегда кстати.

М[усоргск]ий страстно любил природу. Когда он приезжал к нам на дачу в Парголово, где тоже жил В. В. Стасов, мы большой компанией делали все вместе большие прогулки, кто пешком, кто в экипаже, а я всегда верхом, так как была большой любительницей верховой езды.

М[одест] П[етрович] больше всего любил ходить пешком и искать грибы, что ему напоминало детство, и он так наивно радовался, найдя хорошее грибное место. Особенно он любил закат солнца, и мы с ним часто наблюдали, когда солнце садилось. Какая у него была удивительно мягкая и поэтическая душа! М[одест] П[етрович] терпеть не мог, чтобы ловили рыбу на удочку. «Надо,— говорил он,— ловить сетью, чтобы не мучить напрасно рыбу, надо вообще всегда избегать делать больно какому бы то ни было живому существу и не заставлять страдать другого ни нравственно, ни физически».

...«Хованщину» впервые у нас в доме исполняли целиком под дирижерством Римского-Корсакова и всегда с большим успехом.

Интриги и неприятности страшно влияли на Мусоргского, он стал чаще и чаще хворать, и нервы его были совершенно расстроены. Заболев в 1881 г., он не долго болел. Его слабый, истощенный организм не мог преодолеть болезни, и он скончался в больнице⁶, окруженный своими близкими друзьями, в день своего рождения 16/25 марта⁷ 1881 г., 42-х лет. М[одест] П[етрович] умер ночью. Сиделка, которая была при нем, рассказывала нам, что он вдруг громко закричал: «Все кончено. Ах, я несчастный!».

Письмо А. Н. Римскому-Корсакову

1 февраля 26 г.

Дорогой Андрей.

Получила сегодня твое письмо и спешу тебе ответить. Я вспомнила пьесу Мусоргского: «Ах ты, пьяная тетя-ря!». Он мне ее показывал как-то у нас после обеда, ведь он у нас обедал почти каждый день, но он придавал этой вещи очень мало значения, и сколько помню, только играл ее мне один раз. Обыкновенно у нас после обеда он долго отдыхал на большом мягком кресле (мои дети называли это кресло: Мусорянина кресло, и пока он спал, не шумели), а потом садился к роялю и долго фантазировал, а потом заставлял меня петь. Вот все, что я помню об этой вещи.

Из «Моих вечеров»

После кончины моей девочки в 1863 году¹, я долго не могла слышать музыки, и хотя В. В. Стасов* за это время не раз приглашал меня на свои вечера, я только в 1866 году решилась быть у него; с этого-то именно вечера и составил-ся тот кружок, о котором я хочу говорить.

У Стасова были: Даргомыжский, Балакирев, которых я давно знала; но присутствовали и новые для меня лица: Кюи, Мусоргский и Римский-Корсаков; Балакирев познакомил нас. Я пригласила двух последних к себе, и они стали бывать, сначала изредка, потом чаще и чаще, выбрав удобные для себя дни вместе с Балакиревым, руководившим их музыкальным развитием. <...>

Вскоре после вечера у В. В. Стасова при встрече со мною он заметил мне: «У вас, говорят, музыканты часто по вечерам, — почему же я не бываю?» Я ответила: «Зачем же вы не приходите?» И он начал посещать меня вместе с прочими. Присутствие его еще более оживило наши собрания. Потом присоединился к нашему кружку Кюи, а затем уже Бородин; обоих последних, по желанию моему, пригласил Балакирев.

Иногда бывали у меня А. С. Даргомыжский, Д. В. Стасов, а также Владимир Васильевич Никольский, профессор Училища правоведения, бывший потом инспектором Александровского лицея. <...>

Все эти лица собирались у меня два раза в неделю, а иногда прибавлялись для них и другие дни. Так длилось до 1870 года: в этом году умер Даргомыжский², и произошла некоторая перемена в составе кружка.

<...>

Модест Петрович Мусоргский с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым были очень дружны; они почти всегда приходили ко мне раньше, чтобы до появления других лиц успеть поговорить о своих новых сочинениях**. При этом бывали иногда забавные случаи. Корсаков сядет за инструмент и исполняет Мусоргскому сочиненное

* С которым я познакомилась еще в 1854 году. — *Примеч. Л. И. Шестаковой.*

** Они жили очень далеко друг от друга, и им было удобно сходитьсь у меня. — *Примеч. Л. И. Шестаковой.*

им за те дни, когда они не видались; тот внимательно слушает и затем делает ему замечание. Корсаков при этом вскакивает и начинает ходить по комнате, а Мусоргский в это время спокойно сидит и что-нибудь наигрывает. Успокоившись, Н[иколай] А[ндреевич] подходит к М[одесту] П[етровичу], выслушивает уже подробно его мнение и часто соглашается с ним.

В эти годы, от 1866 по 1870*, Даргомыжский сочинял оперу «Каменный гость»; Балакирев писал увертюру и романсы³; Мусоргский подарил нас многими романсами: «Светик Савишна» и другими и задумал оперу «Борис Годунов». Каждая новая вещь их была восторженно принимаема нами.

Корсаков издал несколько романсов⁴ и писал оперу «Псковитянка» (...).

Кюи, кроме романсов, сочинял в это время оперу «Вильям Ратклиф»⁵, которая по задушевности своей выше многого слышанного мною. Бородин написал 1-ю симфонию и в 1869 году начал 2-ю, а также сочинил много прелестных романсов: «Фальшивая нота», «Море» и прочее⁶.

Эти четыре года отличались горячею деятельностью; в кружке царило полное единодушие, жизнь и работа кипели. Бывало им мало дня для исполнения сочиненного и для толков о музыке, и, по уходе от меня, они долго провожают друг друга, с неохотою расставаясь.

Я ложилась довольно рано и в 10¹/₂ часов складывала свою работу; Мусоргский это замечал и объявлял громко, что «первое предостережение дано». Когда я вставала, спустя немного времени, взглянуть на часы, он провозглашал: «Второе предостережение,— третьего ждать нельзя», и шутил, что им в конце концов скажут: «Пошли вон, дураки!»** Но часто, видя, что им всем так хорошо вместе, я предоставляла оставаться дольше. Не скрою, что эти собрания были мне большою отрадой. (...)

В начале 1870 года Мусоргский представил в дирекцию свою оперу «Борис Годунов»; в ней тогда было всего три акта и она была написана с одними мужскими ролями⁷.

Вскоре после этого был обед у Ю. Ф. Платоновой по случаю ее бенефиса. Она приехала пригласить меня и прибавила, что в этот же день утром решается участь

* Следует: 1869.

** Слова из «Женитьбы» Гоголя, которого он обожал и даже начинал сочинять на эту пьесу музыку.— *Примеч. Л. И. Шестаковой.*

оперы Мусоргского и что Направник и Кондратьев будут у нее. Я поехала и с большим нетерпением ожидала приезда этих лиц. Понятно, что я встретила их словами: «Принят „Борис“?» — «Нет, — отвечали мне, — невозможно, что за опера без женского элемента! У Мусоргского большой талант, несомненно, пусть он вставит сцену еще, тогда „Борис“ пойдет!» Я знала, что это известие будет неприятно Мусоргскому, и хотела не сразу сообщить ему; тут же я написала ему и В. В. Стасову записки, прося их приехать ко мне к 6-ти часам вечера. Возвратясь домой, нашла их у себя и передала им слышанное. Стасов с горячим участием начал толковать с Мусоргским о вставных новых частях оперы, а сам Модест Петрович начал наигрывать разные мотивы, и вечер прошел очень оживленно. Мусоргский принялся за дальнейшую работу без отлагательств⁸. <...>

С конца 1870 года по 1873 год

<...> В сезон с 1872 на 1873 год представлены были на сцене отрывки из «Бориса Годунова», вновь созданные Мусоргским: «Корчма» и «Сцена у фонтана»⁹. Почти в то же время была дана в первый раз и «Псковитянка» Римского-Корсакова¹⁰.

Несмотря на мои недуги, меня сильно интересовало, как пройдут эти вещи, как отнесется к ним публика. Оно и естественно: многое сочинялось у меня; все это игралось, пелось тоже у меня; вся душа моя была проникнута этой музыкой, и я не могла уснуть до получения известий о результате обоих спектаклей. Но когда мне сказали потом, что «Борис» привел в восторг публику, что рукоплесканиям и прочим овациям не было конца, тогда как «Псковитянка» принята была более сдержанно, я была удивлена: в комнатном исполнении «Псковитянка» была так хороша! Но я слышала после, что она менее сценична, чем «Борис Годунов». <...>

С 1873 года до 1875 года

<...> Не могу вспомнить года и числа, когда что было, но почему что было — помню и сообщу.

Не могу умолчать о том, что произошло со мною, когда

впервые я услышала «Сиротку» Мусоргского в исполнении Анны Яковлевны. Сначала я была поражена, потом разрыдалась так, что долго не могла успокоиться. Описать, как пела или, вернее, выражала Анна Яковлевна, — невозможно, надо слышать, что может делать гениальный человек, даже потеряв совершенно голос и будучи уже в преклонных летах. Тут я вполне могла понять то впечатление, которое она производила в молодости: не только женщины, но и мужчины плакали. Потом Анна Яковлевна пела арию Марфы из «Хованщины» Мусоргского — и как пела! — и другие его вещи.

Я с Мусоргским не раз ездила к ним на дачу в Новую Деревню. Он, бывало, сочинит что-нибудь новое вокальное, придет ко мне, исполнит сам и затем скажет: «Надо бы нашим Петровым показать; дедушка (так он звал Петрова) нам споет великолепно!» И я помню, как Осип Афанасьевич исполнял его сочинения: «Семинарист», «Трепак» и прочие, а также «Капрала» Даргомыжского¹¹. Впрочем, неудивительно: Мусоргский был талантлив, как никто из кружка, и Петровы по своим гениальным натурам понимали это; к тому же они, видя его истинную привязанность к себе, любили его, как сына.

Никогда не забуду тех чудесных вечеров, когда Петровы бывали у меня; общество собиралось небольшое: Мусоргский, Бородин и В. В. Стасов бывали постоянно, иногда бывал брат последнего, Дмитрий Васильевич, В. В. Никольский, А. Н. Молас, А. А. Хвостова и более никого.

Много певала славная наша А. Н. Молас романсов Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина и других; потом Осип Афанасьевич пропоет еще две-три вещи. Но когда подходила к инструменту Анна Яковлевна и условливалась с Модестом Петровичем, всегда аккомпанировавшим ей и другим, чтоб петь, Осип Афанасьевич уходил в столовую, садился за стол, — ему рояль был виден оттуда, — и, кушая виноград, с наслаждением слушал пение своей жены; когда Анна Яковлевна оканчивала, он аплодировал, говоря: «Юные таланты надо поощрять!» Грустно, что все это прошло, но отрадно думать, что оно было и что мне на долю досталось слышать столько хорошего. <...>

В 1874 году 26-го января была дана в первый раз вся опера Мусоргского «Борис Годунов»¹²; театр был полон. Артисты, Э. Ф. Направник, оркестр — все любили Мусоргского и с большим старанием исполняли его оперу.

Я была за кулисами, чтобы повидать Ю. Ф. Платонову, по настоянию которой была поставлена эта опера¹³. <...>

С 1875 года по 1878 год

Я немного зашла вперед, говоря об Осипе Афанасьевиче, увлеклась, и вот приходится повторять сказанное, что в эти годы мои вечера шли хорошо, как прежде; собирались: Петровы, Мусоргский, Бородин, В. В. Стасов, Молас и другие. Совершенное согласие царило по-прежнему; не только я, но и все бывшие на этих собраниях согласятся со мною, что они были неподражаемы. Между ними бывали вечера, которые длились до 1 часа и 2 часов ночи; посетителей на них бывало больше, между ними: Л. И. Кармалина, граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов, который был дружен с Мусоргским, и другие. Я с удовольствием видала Арсения Аркадьевича у себя; отец его бывал у брата моего, М. И. Глинки, который дорожил его дружбой. <...>

С кончиною О. А. Петрова прекратились мои вечера; иногда собирались, но уже было не то. Мусоргский, лишившись Петрова, которого так уважал и любил, чувствовал себя одиноким и скучал. Римский-Корсаков имел семью, был страшно занят и отдалился. Правда, иногда Бородин с Мусоргским бывали вместе; они так искренно относились друг к другу. В это время они оба сочиняли оперы: Бородин — «Князя Игоря», Мусоргский — «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку». <...> Мусоргский был уже не тот, и в 1881 году, 16-го марта он скончался.

Благодаря заботам В. В. Стасова на могиле его в Александро-Невской лавре, на Тихвинском кладбище, поставлен художественный памятник в русском стиле. <...>

Приступим к описанию личностей бывшего кружка, или вернее сказать, музыкальной семьи. <...>

Теперь очередь М. П. Мусоргского и А. П. Бородина. Начну с Мусоргского: я его узнала ранее Бородина, а именно — в 1866 году.

Детство его и юность описаны В. В. Стасовым в брошюре под заглавием: «Памяти Мусоргского», — которую

он раздавал при постановке памятника на могиле композитора, 27-го ноября 1885 года.

Когда я увидела Модеста Петровича впервые, он был уже 27-летним молодым человеком и блестящим офицером Преображенского полка¹⁴. С первой встречи меня поразила в нем какая-то особенная деликатность и мягкость в обращении; это был человек удивительно хорошо воспитанный и выдержанный. Я его знала 15 лет и во все это время никогда не заметила, чтоб он позволил себе вспылить или забиться и сказать кому бы то ни было хотя одно неприятное слово. И не раз на мои замечания, как он может так владеть собою, он мне отвечал: «Этим я обязан матери, она была святая женщина».

К Балакиреву Мусоргский относился всегда одинаково, с полным уважением и удивлением к его великому таланту и неподражаемой музыкальной памяти; они встречались постоянно весьма дружелюбно. В. В. Стасова, по его правдивой натуре, горячей любви к искусству и замечательной энергии, он по справедливости считал выше всех других; во всем относительно музыки, литературы и проч[его] он всегда обращался к нему за советом, и, как известно, В. В. Стасов никогда не отказывался быть полезным всем и каждому, тем более Мусоргскому, талант и личность которого он так истинно любил¹⁵. Об отношениях Мусоргского к Римскому-Корсакову я уже говорила.

Многие часто подговаривали Мусоргского жениться; но его нерасположение к браку доходило до смешного: он не раз серьезно уверял меня, что ежели я прочитаю в газетах известие о том, что он застрелился или повесился, то это будет означать, что накануне он женился.

Все время после 1872 года Модест Петрович был в самых искренних отношениях с Бородиным, который писал тогда оперу «Князь Игорь», а он — оперу «Хованщина». Они очень часто бывали у меня вместе; иногда присоединялся к ним В. В. Стасов. Ежели Мусоргский не видел долго Бородина, то я получала от него следующую записку: «Голубушка Людмила Ивановна, вот о чем просить буду: мы с Бородиным хотели бы к Вам попасть в четверг, 22-го января, в 8 часов вечера, с целью Вас повидать и бородинскую Героическую симфонию (h-moll) посмотреть. Буде не затруднит Вас, голубушка, разрешите нам видеть Вас, — ведь все хорошие музыкальные дела у Вас заходились и у Вас делались: я, как кот, к дому привыкаю. Бородин от себя войдет к Вам с челобитной»¹⁶. И эти

вечера вдвоем или втроем были самые искренние и приятные.

Мусоргский был в самых дружеских отношениях с Э. Ф. Направником, Г. П. Кондратьевым, И. А. Мельниковым, Ф. П. Комиссаржевским и другими артистами. Я не упоминаю тут о Петровых, потому что у них в семье он был совершенно свой человек; об этом я уже говорила.

П. С. СТАСОВА

Из «Моих воспоминаний»

Лето наше стали мы с 1869 г. проводить на арендованной в Заманиловке даче Александра Люлюшкина. Весь дом был отделан заново и внутри и снаружи, большие два балкона выходили в сад с двух сторон, крыша покрыта железом, сад украшен клумбами с цветами, для детей поставлены качели и детская гимнастика. В саду были старые развесистые липы, чудесные. Когда они цвели, аромат был несравнимый.

На этой даче в 1871 г. гостил у нас Мусоргский, когда заканчивал своего «Бориса Годунова». Бывал тут у нас и Лодыженский, Щербачев и после обеда всегда музицировали; каждый из них показывал какое-нибудь новое музыкальное творение: Мусоргский — песню Марфы, гадающей у Хованского¹, Лодыженский — свой романс «Я умер от счастья любви разделенной», Щербачев свои прелестные фортепианные «Chants sans paroles»^{*} вроде мендельсоновских по форме, но гораздо глубже и поэтичнее по задаче.

И какие хорошие интересные разговоры велись за обедом на балконе, где за длинным столом сидела вся наша дружная компания и Владимир Васильевич в том числе. <...>

...3 октября явилась на свет дочь Елена². Я все думала, что она будет музыкант, потому что перед самым ее рождением у нас обедали Вольдемар и Мусоргский и много было речи о музыке, о ее новых задачах в России. <...>

По возвращении домой, в Петрограде я начала свою патриархальную жизнь в заботах о пятерых чадах моих, а Дмитрий Васильевич предался опять своей адвокатской деятельности.

^{*} «Песни без слов» (фр.).

Но задумали мы с ним определить вечера четвергов посещению наших знакомых. Привились они очень: бывали постоянно Самарские, Ф. И. Погуляева, А. П. Бородин, милейший Мусоргский и дорогие братья Стасовы Александр, Владимир и милейший, сердечнейший Николай Васильевич и племянница Наташа Пивоварова. <...>

Бывали и разговоры интересные, и музыка. Мусоргский всегда делился новинками своего творчества. Приходил тоже сюда и Ильин и пел. Приходил и А. А. Герке, тогда играли в 8 рук.

У нас же, благодаря Д[митрию] В[асильевичу], его пониманию музыки, его постоянным сношениям с музыкальными личностями, артистами и членами Рус[ского] муз[ыкального] о-ва и консерваторией в лице ее преподавателей, у нас постоянно бывали то тот, то другой из жрецов Орфея. Я сама тоже любила и понимала музыку, мы с Дмитрием Васильевичем часто по вечерам играли в 4 руки и все симфонии Бетховена и Шумана, и их квартеты, и Requiem Моцарта, и Гайдна, словом классики эти не сходили у нас с рояля. А новейшие наши корифеи музыкальные — Мусоргский, Балакирев были у нас habitués*.

Балакирев давал уроки Варе нашей с 1876 г. и часто после часа занятий садился и играл сам. Бывало, как только создаст что-нибудь новое для своих произведений — «Тамары», или будущего своего концерта³, сейчас и придет поделиться с нами, так же как и Мусоргский, а впоследствии и Римский-Корсаков и Ляпунов. Вообще музыка процветала у нас. Часто приходил играть с Д[митрием] В[асильевичем] в 4 руки Сережа Павлов, сын Веры Ивановны, урожденной Буниной, это были просто настоящие концерты. Бывало лежу в своей комнате рядом с гостиной — больная или выздоравливающая, а рядом так и льются чудесные звуки Бетховена, Шумана, Берлиоза, а иной раз и Чайковского.

Бывали у нас и настоящие музыкальные вечера с приглашением двух талантливых сестер Пургольд, с которыми познакомились благодаря Вл. Вас. Стасову у их дяди Владимира Федоровича Пургольда, заменившего им их давно умершего отца, когда они были еще девочками. Старшие их сестры одна за другой вышли замуж, а они две остались под крылышком дяди, и он дал им и общее

* завсегдатаями (фр.).

хорошее образование, и музыкальное в особенности⁴. У них устраивалась целая опера — напр[имер], «Борис» Мусоргского исполнялся целиком — оркестр был в руках талантливой Надежды Николаевны Пургольд, а solo женское пела Александра Николаевна*, а что было ей не по голосу, то подпевали Мус[оргский] и Вельяминов, которые исполняли и все мужские партии — и самого Бориса, и Пимена, и Самозванца, и двух бродяг Варлаама и Мисаила. Эти вечера драгоценные оставляли в душе чудесные впечатления. Мы с Д[митрием] В[асильевичем] приходили домой совсем упоенные. Там собиралось много слушателей во главе с Вл. Вас. Стасовым — бывали и Гартман художник, и Антокольский, и Илья Яковлевич Гинцбург. Влад. Фед. Пургольд — радушный и гостеприимный хозяин был в высшей степени приветлив и любезен.

Ссылка в Тулу отразилась очень сильно на деятельности Д. В. как адвоката⁵ — клиентов поступало все меньше и меньше. Но зато кружок друзей еще теснее сблизился вокруг нас. Наши скромные четверговые вечера посещались усердно, то музыкой утешали нас, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков** приходили делиться своими новинками; то просто велась задушевная беседа с Самариным, Погуляевой, Владимиром Стасовым, Надеждой Васильевной, Ауэрбахами.

В. Д. КОМАРОВА

Из детских воспоминаний о великих людях. Мусоргский

Мусоргского я помню с моего семилетнего возраста. Вернее: мне было семь лет, когда я обратила внимание на его появление в нашем доме, ибо он начал бывать в доме моих родителей, вероятно, раньше, но я этого не помню, не отдавала себе отчета. А тут вдруг он вошел в круг нашей детской жизни в качестве «*Мусорянина*», как его звали все большие и как тотчас стали звать и мы,

* Далее зачеркнуто: мужские роли исполнялись самим Мусоргским и Вельяминовым.

** Рядом на полях: Ильин тенор, Феликс Blumenfeld. Пели русских авторов и народные русские песни.

дети, решив, что это его подлинное имя. Бывал он у нас часто и в городе, и на даче, в Заманиловке около Парголова, и так как он *не притворялся* с нами, не говорил тем фальшивым языком, каким обыкновенно говорят взрослые с детьми в домах, где они дружны с родителями,— то мы не только скоро привязались к нему, но и стали считать его тоже *своим*. Меня и сестру мою Зиночку особенно поражало то, что здороваясь с нами, он всегда целовал нам руку, как взрослым дамам, говоря: «Доброго здравия, *боярышня*», или: «Вашу ручку, *боярышня*»,— и это казалось нам невероятно удивительным, забавным. Но зато мы разговаривали с ним совершенно свободно, как с равным. Братья мои тоже ничуть не дичились его, рассказывали ему все происшествия своей жизни, причем младший даже не мог еще как следует выговорить его имя и говорил «Мусолянин», и Мусоргский, приходя к нам, кричал нам издали: «Вот Мусолянин пришел!» Музыкальные картинки «*Кот-матрос*», «*В Южки верхом на палочке*» и «*Сон*» (по рассказу Зиночки),— кажется, не изданный и, не знаю, существующий ли в рукописи, но исполнявшийся Мусоргским на фортепиано¹, и еще четвертая сцена из детской жизни, должны были изображать именно эти наши детские рассказы.

Со мною, как со старшей, Мусоргский часто беседовал на «серьезные темы». Так он первый объяснил мне, что звезды разделяются на отдельные созвездия и что многие отдельные звезды, как созвездия, имеют свои собственные имена, и учил меня находить обе *Медведицы*, *Кассиопею*, *Орион* и *Большого Пса* с Сириусом. Еще помню нашу беседу вечером в канун какого-то «нового года», когда он объяснил мне — я тоже до тех пор почему-то об этом не думала,— что вот завтра наступит «новый год» и что такое это значит и почему его празднуют среди зимы, а не осенью (когда приезжают с дачи и когда, по детским понятиям, начинается новый год, кончающийся весною, а лето — это нечто особое, вне года!).

Мусоргский часто гостил у нас на даче в Заманиловке², и мы привыкли, что он принимает участие во всех событиях нашей жизни: смотрел, как моего двухлетнего брата купали на солнце на дворе, а братишка кричал и убегал нагишом по песку, и его заманивали обещанием дать ему земляники; и Мусоргский потом в лицах представлял эту комическую сцену и передразнивал, как брат требовал обещанную «лягодку-лягодку».

Не помню хорошо, как и когда случилось, что мы, дети, стали присутствовать при исполнении Мусоргским собственных его и чужих произведений, вернее сказать, я не помню такого времени, с самого раннего детства, когда бы не присутствовала, притаившись в каком-нибудь уголку, за креслом или даже под столом, когда кто-нибудь из бывавших в нашем доме знаменитых музыкантов — Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи, Мусоргский, Рубинштейны — исполняли великие произведения мировой музыкальной литературы или собственные сочинения, часто еще неоконченные, а лишь тогда создававшиеся. И, слушая их мало-помалу, мы, дети, запоминали их чуть ли не целиком наизусть и у себя в детской распевали *«Как во городе было во Казани», «Попиньку»³, «О, царевич, у-у-моляю, не-е кляни меня за ре-е-чи злые мои!»⁴* или:

Ратклиф, Ратклиф, ты кровью истекаешь,
...*Пойди сюда, перевяжу я рану...⁵

Причем ради счета, чтобы не пропустить восьмую, пели эту паузу на букву *м*:

Мм... пойдн сюда...!

Или орали: *«Domine, Domine, salvum fac!»* — как поют в последнем акте *«Бориса»* испуганные иезуиты, или бородинское: *«Я храбр, я смел, страха я-а не зна-а-ю»⁶*. И потому не было времени, т. е. такого времени я не упомяну, когда эти оперы не существовали бы для меня. А когда первый раз давали сначала отрывки из *«Бориса»⁷*, а потом и всего *«Бориса»⁸*, то мы, дети, решительно потребовали, чтобы и нас взяли в театр, и помню, как жестоко обиделись на старого друга наших родителей Е. А. Шакеева, который, чтобы нас подразнить, стал рассказывать сказку, что вот мол «жили-были чересчур добрые родители, отец Димитрий и мать Павлина, и были у них скверные дети — Варя и Зина, которые требовали, чтобы их взяли в театр, а их в наказание не взяли, а взяли вместо них дядю Женю» и т. д. Мы с этого дня прозвали дядю Женю «Павлиной», а в театр нас все-таки повели! Еще бы! Ведь это было нечто вроде нашей собственной оперы!

Эти оба представления помню до малейшей подробности, точно это было вчера, даже все костюмы действующих лиц и оттенки исполнения ролей Палечком, Платоновой,

* В автографе и в машинописи на месте многоточия вписана пауза восьмая.

Петровым, Мельниковым, Комиссаржевским и Крутиковой*. Когда исполнялись отрывки «Бориса», то в тот же спектакль шел акт из «Лоэнгрина» и в нем пела Рааб,— это был чей-то бенефис...

Также и «Игорь». Мы его узнавали мало-помалу и знали все изменения и переделки, происшедшие в опере со временем (напр., прежде тот хор, который поется теперь в прологе, предназначался для финала оперы, и слова в нем были не те; в качестве такого *финального хора* он исполнялся и в одном из концертов Бесплатной школы, уже несколько позднее, и у меня до сих пор сохранилась афиша этого концерта)⁹.

И слушая отдельные номера и сцены из этих опер, мы, дети, уже разбирались в том, что кому нравится особенно, и дерзали иногда даже просить «Мусорянина» или Александра Порфирьевича сыграть ту или другую сцену. Так, помню, как один раз Бородин, по моей смиренной просьбе,— мне было тогда лет 13 уже,— сыграл обожаемые мною с детства половецкие хор и пляски из 2-го акта «Игоря», причем Мусоргский приговаривал: «Ну, дайте, я за вас сыграю, professore! Ну, куда вам с вашими пулярдками». (Это выражение относилось до рук Бородина, белых и полных, но, надо сказать, вовсе не неповоротливых, а потому эта дружеская шутка не вызывала ничего, кроме смеха.) А потом Мусоргский спел арию Кончака. Он ее пел прямо бесподобно, с особым, свойственным ему подчеркиванием некоторых фраз или слов. Напр., он курьезно преувеличенно произносил:

...Я тебе *под-дарю!* — и делал широкий жест рукою. Но у меня до сих пор просто стоит в ушах, как он передавал с выражением удивительного, чисто *восточного* величия:

Все хану здесь подвластно,
Все боится меня,
Все трепещет кругом!..

И вслед за тем, с неподражаемой мягкостью:

Но ты меня не боялся,
Пощады не просил, князь!

И с какой-то страстной тоскою:

* Замечу при этом, что *Корчмарку* в первый раз пела не Леонова, а Абаринова, впоследствии перешедшая на Александринскую сцену.—
Примеч. В. Д. Комаровой.

Ах, не врагом бы твоим... и т. д.

После его исполнения, все слышанные в опере при постановке на сцене *«Игоря»* Кончаки, даже превосходный Кончак — Корякин¹⁰, казались мне *не тем* и в ушах так и остался голос Мусоргского, поющего: «Если хочешь, любую из них выбирай!»

Еще помню, как в более ранние годы, в нашем раннем детстве, нам казалось смешным, что вдруг *большой* поет за фортепиано такие «песни», какие поют нянюшки: про *«Селезня»* или *«Как комар дрова рубил, клопик воду носил»*¹¹. Но позднее мы сообразили разницу между «всамделишными» песнями и искусством, — конечно, не формулируя себе этой разницы словами, — поняли и комизм *«Райка»*; отлично помню, как Мусоргский шаржированно «вокализировал», изображая поклонника Патти, возмущавшегося, зачем она «парик-рик-рик белокурый» надевает, — и сами распевали: *«О, Патти, — Патти, о Па-па-патти!»*¹²

Но помню также, как Мусоргский пел у нас в первый раз *«Сиротку»*, *«Забытого»* и *«Трепак»*¹³ и как мы, прижавшись в уголку, потихоньку плакали, стыдясь своих слез перед большими.

Когда в 1872 г. мои тетушки уехали на несколько лет за границу, а дядюшки переехали на новую квартиру на Надеждинской, то, сколько помню, все эти друзья-композиторы собирались по средам музицировать у Владимира Васильевича Стасова или, как говорилось в их кружке (кажется, это было выражение Глинки), «производить музыку». А у нас в доме эти собрания продолжались по четвергам, и дома мы по-прежнему слушали и сцены из *«Хованщины»*, сочинявшейся Мусоргским в те годы*, или чтение вслух графом А. А. Голенищевым-Кутузовым сцен из писавшейся им тогда драмы *«Шуйский»*. К концу этого периода и меня стали иногда брать с собою на эти «среды» у Вл. Вас., и я помню в числе присутствующих очаровательную молодую девушку, ставшую вскоре графиней Кутузовой.

Летом в эти годы Мусоргский еще чаще прежнего при-

* Я помню много сцен и музыкальных отдельных эпизодов, которые потом были исключены из *«Хованщины»*; напр., сцену Эммы с дядюшкой-пастором; немецкий вальсик, который она пела; явление из-за сцены Петра с потешными, значительно сокращенный теперь выход Тараруя, а также привоз *лотереи* и разрушение будки подъячего¹⁴. — Примеч. В. Д. Комаровой.

езжал, с Вл. Вас. или один, к нам на дачу, обыкновенно в субботу вечером, и оставался до понедельника утра, а иногда Мусоргский оставался и дольше, если в пятницу или вторник приходился какой-нибудь праздник. Бородин, Кюи и Римского-Корсакова мы летом почти не видели, хотя Римский-Корсаков, кажется, одно или два лета жил где-то поблизости и приходил или приезжал к нам по-дачному¹⁵. Но его я, будучи ребенком, почему-то страшно боялась, и только уже гораздо позже, кончая гимназию, когда стала брать у него уроки, «открыла», какой необычайно добрый, мягкий, остроумный и просто веселый был этот великий человек и музыкант. А Мусоргского, повторяю, мы, дети, вовсе не боялись и бежали к нему часто со всяким своим вздором и даже для разбирательств «юридического» свойства, при некоторых «драматических конфликтах». Помню, как в жаркое лето 1875 г., — когда моя мать уехала на время в Ревель к одной знакомой, а мы оставались с отцом, — Мусоргский и Вл. Вас., особенно часто бывавшие у нас в то лето, вздумали перечитывать Гоголя, и как в страшную жару, после завтрака, все собирались в кабинете, рассаживались по диванам и по очереди мой отец, Вл. Вас. и Мусоргский читали вслух *«Майскую ночь»*, *«Коляску»*, *«Нос»* и *«Мертвые души»* и как все заливались хохотом.

Так продолжалось до поступления моего в гимназию. В это время, по-видимому, Мусоргский стал реже бывать у нас, да и моя жизнь уже пошла по другой колее, как-то более отделилась от общей жизни дома. Мусоргский являлся раза два в неделю, а то и раз в месяц, вечером или к обеду, причем он обыкновенно после обеда (а иногда и сразу после прихода) усаживался в качалку и не то дремал, не то раздумывал, прикрыв глаза и помахивая обеими ладонями рук перед лицом, как бы обмахиваясь веером. Он уже был совсем не тот, что прежде; с нами, детьми, разговаривал гораздо меньше и вообще гораздо меньше рассказывал и говорил, чем прежде, а часто произносил какие-то отдельные фразы или даже отдельные слова, иногда довольно непонятные, и мне казался в то время важным и таинственным. В последние годы его жизни помню его в концертах Леоновой, на которых он выступал аккомпаниатором, но в это время он для меня стал уже совсем далеким, и мне теперь больно и совестно вспоминать, что, когда прибежал к нам в начале 1881 г. дядя Владимир Васильевич и с отчаянием сообщил о болезни Мусоргско-

го, а вскоре узнали мы и о смерти его, то эти горестные вести и самая смерть Модеста Петровича, этого когда-то такого близкого нам, детям, *нашего* Мусорянина, не произвела на меня, взрослую уже, кончавшую курс девушку, никакого потрясающего впечатления, и я даже не помню его похорон! Мне очень стыдно признаться, что я совершенно не восприняла всей тяжести этой утраты для России, для всей нашей семьи, для себя лично, — стыдно признаться, но это правда. Виною ли тому личные захватывающие интересы молодости, наполнявшие тогда мою жизнь, или именно указанное выше постепенное отдаление Мусоргского от прежнего его отношения лично к нам, малым, — объяснить не берусь. И только теперь я сознаю, как мило-стива была ко мне судьба, пославшая мне счастье в самых ранних годах жизни, узнать одного из гениальнейших русских людей, видеть и слышать его в самой близкой близи и в простоте детского сердца бессознательно воспринимать отражение в повседневности того духа, который создал «Бориса» и «Хованищину».

Ю. Ф. П Л А Т О Н О В А

Письмо В. В. Стасову

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

Читая сегодня Вашу брошюру о Мусоргском¹, я невольно перенеслась сама в лучшие годы моей сценической деятельности, которые совпадали с постановкой «Бориса». Не знаю, известно ли Вам все, что относится до моего знакомства с Мусоргским и до судьбы «Бориса», но я считаю не лишним ознакомить Вас с некоторыми эпизодами — весьма назидательными — того времени.

Мусоргский, познакомившись у меня, а раньше и у Людмилы Ивановны, с Лукашевичем, Кондратьевым, Комиссаржевским, Леоновой, Петровым, своей *необыкновенной симпатичностью* очаровал всех; познакомиться с ним, значило полюбить его, — даже закоренелые враги новой русской школы, представителем которой был Мусоргский, — и те невольно подчинялись его обаянию, говоря: «Какой симпатичный человек Мусоргский, жаль, что он так заблудился в музыке!» Это слова Напр [авника]

и некоторых артистов, не сочувствовавших его направлению. У меня по субботам собирался кружок любителей *новой* музыки, из моих товарищей артистов бывал только Комиссаржевский, который очень горячо относился к его опере «Борис», но посторонних было много, и Мусоргский был душою вечера, он играл и пел сам до поздней ночи и своего «Бориса», свою «Хованщину», и все мелкие вещи — декламация его поражала и незнающих музыки, я и муж мой покойный вербовали все больше и больше поклонников таланта Мусоргского, приглашая отовсюду *слушать Мусоргского*, и таким образом уже заранее образовался и у меня кружок горячих поклонников его таланта. Лукашевич был в то время горячий поклонник мой, и я, и муж мой, оба употребили все наше влияние на него, *чтоб завербовать* его в наш кружок, что и удалось, так как обаяние таланта Мусоргского и на него подействовало. Решено было ставить «Бориса», но как? Мусоргский, по форме, представил ее в комитет и получил отказ!² — Несмотря на это, Кондратьев тоже сочувствовавший ему, поставил в свой бенефис *сцену* из «Бориса», как Вы знаете³; она имела огромный успех, но все-таки оперу поставить отказала дирекция.

Но я, раз задавшись идеей поставить «Бориса» во что бы то ни стало, решилась на крайне *дерзкий шаг*. Летом 1873 года, когда директор, Гедеонов был в Париже, я по случаю возобновления моего контракта писала ему о моих условиях, из которых первым номером было: я требую себе в бенефис «Бориса Годунова», иначе контракт не подписываю и ухожу! — Ответа от него не было, но я хорошо знала, что будет по-моему, так как дирекция не могла обойтись без меня. В половине августа Гедеонов приехал, и первое слово его, обращенное к Лукашевичу, который его встретил в вокзале, было: «Платонова требует непременно „Бориса“ в бенефис, что теперь делать? Она знает, что я не имею права поставить эту оперу, так как она забракована! Что ж, остается нам разве вот что: соберем *вторично* комитет, пусть *опять* рассмотрит, для формы, может быть они теперь и согласятся пропустить „Бориса“!» — Сказано, сделано. Комитет по приказанию Гедеонова *вторично* собирается и *вторично* бракует оперу!⁴ Получив этот злополучный ответ, Гедеонов посылает за Ферреро, председателем комитета. Ферреро является. Гедеонов его встречает в передней, бледный от злости: «Почему Вы вторично забраковали оперу?» — «Послу-

шайте, в[аше] п[ревосходительство], эта опера совсем никуда не годится!»

«Почему не годится? Я слышал много хорошего о ней!»

«Послушайте, в[аше] п[ревосходительство], *его друг, Кюи*, нас постоянно ругает в газетах⁵, еще третьего дня...» — при этом он из кармана вытаскивает номер газеты.

«Так я ваш комитет знать не хочу, слышите ли, я поставлю оперу *без вашего одобрения!*» — кричит Гедеонов вне себя. — И опера была разрешена *самим Гедеоным* для постановки, — *первый* пример, когда директор превышал свою власть в этом отношении. Великая честь и слава ему за это!

На другой день они послали за мною. Сердитый, взволнованный, он подошел ко мне и закричал: «Ну, вот, сударыня, до чего вы меня довели! Я теперь рискую, что меня выгонят из службы из-за вас и вашего „Бориса“! И что вы только нашли в нем хорошего, я не понимаю, — я вовсе не сочувствую вашим новаторам и теперь из-за них должен пострадать».

«Тем более чести вам, в[аше] п[ревосходительство], что вы, не сочувствуя лично этой опере, так энергично защищаете интересы ее!» — ответила я ему. Казалось, теперь все благополучно! Да нет, новое препятствие! Направник, ёжась и внутренне злясь, представил директору, что *некогда ему делать* репетиции, так как много другой работы. Тогда мы сговорились *делать репетиции частные*, у меня на дому, под управлением Мусоргского, хоры по приказанию директора, должен был учить Помазанский. Так и сделали, ревностно мы принимались за дело, с любовью разучивали восхищавшую нас музыку и в один месяц были готовы, явились к Направнику, требуя оркестровой репетиции. Морщась, он принялся и, конечно, с обычною своею добросовестностью исполнил свое дело на славу.

Вот наконец и состоялось представление «Бориса» в мой бенефис⁶, успехи были громадные; на втором представлении, после сцены у фонтана, великий князь Константин Николаевич, искренне преданный мне как друг, но по наговору консерваторов заклятый противник Мусоргского, — подошел ко мне в антракте со словами: «И вам нравится эта музыка, так что вы взяли оперу в свой бенефис?» — «Нравится, в[аше] в[ысочество]», — отвечала я.

«Так я вам скажу, что это *позор на всю Россию*, а не опера!»— крикнул он чуть не с пеной у рта, повернулся и отошел от меня. Это было последнее свидание с велик[им] княз[ем], после я его не видела, хотя он всегда очень горячо относился ко мне.— А в 76-м году меня выгнали, и всему конец⁷. Искренне уважающая Вас Ю. Платонова.

Из «Автобиографии»

...У Даргомыжского часто собирались молодые русские композиторы, последователи так называемой *новой школы*, как-то: Кюи, Балакирев, Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский¹. Исполнялись у него все новые сочинения кого-нибудь из них, и исполнительницами являлись главным образом сестры *Пургольд*, которых Даргомыжский особенно любил. И действительно, обе талантливые девушки (ныне замужем, одна за Римским-Корсаковым, другая за г. Моласом) доставляли большое наслаждение своим художественным исполнением; старшая А[лександра] Н[иколаевна] пела, а младшая Н[адежда] Н[иколаевна] аккомпанировала и играла все труднейшие фортепианные вещи.

Пение А[лександры] Н[иколаевны] отличалось особенно ясным выговором и какой-то удивительной дикцией — где требовалось — юмором, а также и задушевностью. Она неподражаемо передавала детские песенки Мусоргского, — их нужно декламировать, и петь, подражая детскому голосу и говору, но без преувеличения — именно так изображала А[лександра] Н[иколаевна] эти песенки.

Я тщетно старалась подражать ей, исполняя потом у себя эти вещи, — у меня не выходило ничего, и я за них уж не бралась.

Н[адежда] Н[иколаевна] прекрасно играла, она была ученица Даргомыжского, и он особенно гордился ею. Раз, во время пения, она сидела за роялем к нам профилем. Даргомыжский шепнул мне, указывая на нее: «Посмотрите, какой строгий греческий профиль! Какая девственность и чистота во всем лице ее! Милая талантливая девушка! Я ее ужасно люблю!» <...>

Потеряв в лице Даргомыжского одного из самых

лучших своих друзей², я приобрела новое знакомство — личность, к которой с первого же дня почувствовала необычайную симпатию. Эта личность — Людмила Ивановна Шестакова, родная сестра покойного М. И. Глинки.

Людмила Ивановна замечательная женщина — по характеру и по природному уму. Потеряв в жизни все, что было для нее дорого³, она посвятила себя всецело служению памяти ее брата и частной благотворительности, особенно воспитанию и образованию бедных детей. Большую часть своего состояния она отдала на то, чтоб распространять сочинения М. И. Глинки, в России и за границей⁴; в сооружении памятника Глинки в Смоленске она принимала живейшее участие, пожертвовав значительную сумму как на самый памятник, так и на торжество открытия его⁵.

С необыкновенной и редкой для женщины энергией она неустанными хлопотами доводила все задуманное ею до вожделенного конца; хлопотала же она не из честолюбия или для того, чтоб заставить говорить о себе, но напротив того, с замечательным самозабвением — только ради памяти Глинки!

В память же его она принимала живейшее участие в молодых русских композиторах — устраивала вечера у себя в продолжение многих лет, на которых собирались все эти молодые, талантливые силы, служила центром, к которому все обращались⁶, — примиряла, увещевала, как родная мать, слишком горячих спорщиков — словом, являлась добрым гением и ангелом-хранителем!

На этих вечерах исполнялись все сочиненья этого кружка. «Каменный гость», «Ратклиф» и затем «Анджело» (Кюи) были неоднократно исполнены. Впоследствии исполнялся и «Борис Годунов» — большею частью самим композитором М. П. Мусоргским. Талантливые сестры Пургольд также сюда являлись прекрасными исполнительницами.

Как приятно бывало собираться у Людмилы Ивановны в ее уютных комнатах, обставленных весьма интересными вещественными воспоминаниями о Глинке и о дорогих ее сердцу! Какой радушный теплый прием устраивала она всем!

У изящно убранного чайного стола, изобилующего всевозможными яствами и лакомствами, хозяйничала она сама; маленькая, стройная фигурка ее, облеченная в по-

стоянный траур, оживленно переходила от одного к другому; симпатичные черты лица с умными живыми глазами сияли от удовольствия делать нам приятное! <...>

В то время директором театра был С. А. Гедеонов, человек весьма серьезный, знаток и ревностный любитель дела. Он с первого же дня принялся за достойную императорских театров обстановку оперы. В душе поклонник италийской музыки, он, однако, употребил все силы и средства, чтобы *русскую оперу поставить на подобающую ей высоту*. Никому из русских композиторов не было отказано в постановке его оперы, — и несмотря на слабые произведения некоторых, все было сделано для наружной обстановки; декорации и костюмы отличались красотой и изяществом. <...>

Наступило время лихорадочной деятельности. Такого времени нет и не будет! Ставились оперы за операми: ставили Вагнера — «Лоэнгрина» и «Тангейзера», ставили «Псковитянку», «Ратклифа», «Каменного гостя», «Вражью силу», возобновили «Роберта», «Гугеноты», все охотно разучивали свои роли, работа кипела; утром и вечером были репетиции, во всех новых операх я участвовала по желанию композиторов; усталости я не знала, — жизнь моя — сцена, я была счастлива на ней! <...>

Я со своей стороны весьма охотно поддавалась влиянию новой музыки, за что потеряла дружбу многих; меня заинтересовала новизна, хотя, конечно, много показалось мне непонятным и резким. Сколько приходилось спорить из-за новой музыки и из-за названных выше опер, отстаивая их! Весьма немногие из товарищей-приверженцев, видя нерасположение к новой школе начальствующих лиц, решались открыто высказывать свои симпатии к ней.

Несмотря на то что Гедеонов был враг новаторов, он все оперы обставлял крайне тщательно. Для «Псковитянки» были сняты с натуры виды в самом Пскове и там же были собраны многие старинные украшения и принадлежности костюмов.

У нас в русской опере принимались за постановку «Ратклифа» Кюи; по поводу этой оперы образовались среди публики и среди артистов два лагеря, один *за*, другой *против* «Ратклифа»; затем, когда поставлена была «Псковитянка» Рим [ского] - Корсакова, симпатии большинства публики были на стороне автора. «Каменный гость» заинтересовал чрезвычайно публику, но не нравился, а «Борис

Годунов» заполонил массу и в лице Мусоргского завоевал все симпатии наших товарищей.

Но вот заговорили о постановке «Бориса Годунова» Мусоргского. Автор своей крайне симпатичной личностью очаровывал всех артистов и *публику*, и у меня играл и пел свою оперу, показывая ее моим знакомым, которых я приглашала слушать «Бориса». Исполнял он свою оперу мастерски. Выразительная декламация его делала громадное впечатление на слушателей; голоса у него не было никакого; но хриплые, лишенные тембра звуки становились мощными, когда он исполнял Варлаама, Бориса, и чарующими, когда он изображал Самозванца, мечтающим о Марине, или Марину. Роль Марины он назначил мне и, проходя ее со мною, показывал каждый жест или выражение лица, как он задумал ее. То же самое он показывал и другим артистам, которые живо заинтересовались весьма благодарными ролями. Опера была еще не разрешена, но Кондратьев взял в свой бенефис *сцену в Корчме* — она имела громадный успех⁷. Дальнейшую судьбу «Бориса» я описала раньше⁸.

Репетиции у меня на дому, под руководством Мусоргского шли быстро вперед, и в короткий срок опера была разучена. Самое живое участие принимали Д. М. Леонова, неподражаемая Корчмарка, О. А. Петров — Варлаам бесподобный, Комиссаржевский — Самозванец, великолепно, с большим пониманием проводивший эту трудную роль (точно так же он был бесподобный Дон-Жуан в «Каменном госте»), и И. А. Мельников — чудесный Борис. Упомяну еще о М. И. Сариоти в роли Пристава. Поставлена была опера опять с подобающей роскошью⁹. Гедеонов сделал все возможное, чтоб постановка была великолепна, — и опера, как известно, имела блестящий успех. Мусоргский даже сам не ожидал такого торжества. У меня хранится его опера, подаренная мне им с следующей надписью:

«Вечно дорогой для искусства и, по счастью, новорожденной Ю. Ф. Платоновой в день Вашего рождения, прелестная Марина.

27 сент. 1874 г. Скромный Мусоргский»¹⁰ — и портрет его с надписью: «Юлии Ф. Платоновой. *Моя прелестная и всегда дорогая мне Марина Юрьевна, возьмите изображение Модеста Мусоргского с первой репетиции оперы „Борис Годунов“ на память 27 Янв. 1874 г. Vale**».

* Привет (лат.).

Он везде и всюду называл меня *Марина Юрьевна*, так что это вошло уже потом у него в привычку.

После «Бориса» он принялся за «*Хованщину*», и эту оперу показывал он мне по частям, последовательно, как он ее сочинял; таким образом я и с нею познакомилась близко и, разумеется, была поражена его разнообразным талантом! Как мечтали мы, я и он, видеть эту оперу на сцене! Не суждено было! Он умер, — а меня и оперу забраковали!¹¹

О «Хованщине» говорить мне нечего, она известна публике по спектаклям Кружка любителей и, как нужно было ожидать, произвела сильное впечатление¹². Жаль только, что некоторые сцены выброшены; так, напр [имер], сцена в Немецкой слободе — вещь восхитительная по мечтательному характеру, затем грандиозный хор саможжения наполовину сокращен. Дуэт Сусанны с Марфой уничтожен¹³, от этого опера вышла как бы не полная, но во всяком случае замечательная! Слушать эту музыку ходили друзья и враги новой школы. Сколько приходилось мне слушать разных толков!

«Черт знает, что такое эта ваша „Хованщина“! Ни одного мотива, ни одной арии, спектакль интересный, но музыка, музыка — нет!»

«Позвольте, — возражала я, — Вы привыкли в опере слышать только арии и дуэты, отрешитесь от этой привычки и смотрите на новые оперы, как на симфонии, на музыкальные картины, — и вы увидите, сколько найдете в них красоты! Вы слышали „Садко“, „Тамару“, музыкальные картины Бородина и других, они вам нравятся?»

«Конечно».

«Так вот смотрите на „Хованщину“ так же, как на симфонию, — она вам еще больше понравится, потому что вы на сцене видите живых лиц, видите декоративную и костюмную обстановку».

«Это верно, — да, если смотреть таким образом, то пожалуй!»

Подобными разговорами я старалась доказать, что взгляд большинства публики на новую школу еще не определился; мои убеждения действуют таким образом на многих и открывают им неведомые страницы в области музыки или скорее — в музыкальных драмах.

Записки. Воспоминания

Мусоргский — один из русских кружка (Могучей кучки) выделялся от своих товарищей особенною самобытностью.

Это был ценный самородок, не признающий никакой науки, почти *неграмотный музыкально*, реалист и музыкальный революционер, но всегда и везде — со своею собственною физиономиею.

У него, как у Даргомыжского, текст и музыка составляют одно нераздельное целое, редко встречаемое у других оперных композиторов, а особенно в сценах разговорных, будь они народные или действующих лиц. Если бы он последовал примеру Р.-Корсакова и занимался бы с увлечением элементарною теориею, гармониею, контрапунктом, инструментовкою и проч.¹, какие талантливые вещи он мог бы натворить в оперной литературе. Этому мешала, главное, его неправильная и беззаботная жизнь.

Он скончался на 46 году² жизни — в 1881 г. — и не у себя, за неимением средств, а в Николаевском военном госпитале, где приютили его добрые люди в должности денщика³. Я и артист И. А. Мельников, в то время превосходный исполнитель роли царя Бориса, его не раз навещали.

Грустно и тяжело было наше наблюдение за угасанием этого талантливого самородка. Часто встречался с ним у артистической четы Петровых, Осипа Афанасьевича — знаменитого артиста Русской оперы — и его не менее знаменитой супруги, тоже артистки той же оперы — контральта — Анны Яковлевны Воробьевой, первых исполнителей опер Глинки «Жизнь за царя» в 1836 г. и «Руслана» в 1842 г.⁴ У них Мусоргский играл все свои вокальные сочинения и мастерски пел своим сильным голосом часть вокальную. Только благодаря его другу — Р.-Корсакову, оперы Мусоргского были приведены в образцовый порядок, т. е. выправлены и оркестрованы⁵. В таком наряде был «Борис Годунов» у нас поставлен и имел положительный успех⁶. Его возобновляли, и в последнее время его выдвинул Ф. И. Шаляпин, своею мастерской передачей роли царя Бориса⁷.

О Мусоргском

Да простится нам парадокс, но мы действительно уверены в том, что каждая эпоха имеет свои боевые идеи и... своего лирического тенора. Комиссаржевский был тенором эпохи 60—70-х годов. Таким был и круг друзей нашей семьи, кровно связанных с музыкальной жизнью тех лет. Это были по большей части простые, доступные люди, испившие до дна всю горечь нужды, одиночества и болезней в борьбе за свои идеи, за торжество провозглашенной ими новой художественной культуры. Среди этих деятелей искусства был Стравинский, отец будущего композитора, оперный бас, одаренный выдающимся талантом драматического актера, с которым по искусству гримироваться мог соперничать один только Шаляпин. Эскизы своих гримов Стравинский с чудесным мастерством зарисовывал сам, а нередко и лепил их из глины. Здесь можно было встретить Палечека, который по справедливости считался непревзойденным руководителем оперного хора¹. Знаменитая своим голосом дородная Леонова и замечательная певица Лавровская также любили бывать в нашей семье. Навещал наших родителей Цезарь Антонович Кюи, автор «Ратклифа», которого никак не удавалось поставить на оперной сцене...² Композитор бывал с женой и с дочкой, нашей однолеткой. Среди друзей отца был Даргомыжский и одним из достойнейших был Мусоргский.

Быть может, оттого, что окружавшая действительность ложилась на душу великого композитора особенно тяжелым бременем, его привязанность к нашей семье проявлялась почти с детской непосредственностью. Она приходилась под стать царившей в нашем доме радости жизни и бившему ключом вдохновению. Нежную привязанность выказывал Мусоргский и к нам, двум маленьким сестрам, и мы отвечали бурной радостью при каждой новой с ним встрече. Услышав знакомый голос, мы с визгом неслись навстречу дорогому гостю и, пока он еще снимал пальто в передней, тащили его к роялю, не давая ему опомниться. Мусоргский послушно усаживался за инструмент, сажал меня к себе на колени, точь-в-точь как певица Рааб в образе ангела³, Верочка пристраивалась самостоятельно как-то возле самого плеча композитора, и мы наперебой

подсказывали ему песенки, которые нам запомнились с прошлой встречи. Но нашему восторгу не было предела, если Мусоргский дарил нас новинкой или тут же что-нибудь импровизировал.

Ненависть Мусоргского к свинцовым тучам зла, нависшим над нашей родиной, одушевлялась страстной тягой к солнцу, верой в его торжествующий восход, когда небо раскинется непременно безоблачной синевой над будущими поколениями. Оттого, может быть, Мусоргский любил детей так глубоко, так умело входил в их детский мир и сочинял для них такую чудесную музыку...⁴

Неприметно для меня самой природа и народ взяли меня под свою целительную охрану и живительными оказались ростки тех семян, которые посеял когда-то гений Мусоргского в моей детской душе. Они спасли меня от равнодушия к трудовому народу и оградили от слащавой его романтизации.

Н. И. КОМПАНЕЙСКИЙ

К новым берегам

Модест Петрович Мусоргский

В 1863 г. в русском музыкальном мире совершилось великое событие — появилась новая опера «Юдифь» А. Н. Серова. Имя автора, первого серьезного музыкального критика, богатство музыкального содержания оперы, художественная правда приковали к ней внимание всех русских музыкантов. После «Руслана» «Юдифь» была бесспорно самой богатой музыкальным содержанием оперою, так как «Русалка», за исключением вставленных в нее драматических мелодий речи партии Мельника, тощими, сухими мелодиями и бедностью оркестровой ситуации не прибавила ничего нового после Глинки. В особенности заинтересовала оп[ера] «Юдифь» восточным колоритом библейского содержания и своими хорами. Влияние «Юдифи» на Мусоргского несомненно¹. В том же 1863 г. он написал первый свой так называемый романс, также на библейский сюжет, «Царь Саул» и затем принялся за

оперу восточного колорита «Саламбо», такого же драматического содержания, как «Юдифь», причем сам взялся за обработку либретто, как того требовал Серов в своих критических статьях². С легкой руки Серова восточные сюжеты и музыка пошли в ход среди молодых композиторов балакиревского кружка³. Однако Мусоргский скоро охладел к увлекшему его сюжету и, написав всего несколько картин, в 1864 г. оставил сочинение оп[еры] «Саламбо». Что заставило Мусоргского бросить такой интересный с внешней стороны сюжет, как «Саламбо»? Изменился ли его личный взгляд на цель искусства, появление ли новой оперы Серова «Рогнеда» (1865 г.); музыкальной драмы из русской истории, возвращение ли из заграничного путешествия Даргомыжского, вдохновлявшегося в то время чисто русскими сюжетами,— теперь трудно выяснить настоящую причину. Однажды я обратился к Мод[есту] Петр[овичу] с вопросом, почему он оставил начатую работу. Он пристально посмотрел на меня, потом рассмеялся и, махнув рукою, сказал: «Это было бы бесплодно, занятый вышел бы Карфаген». Затем, помолчав, продолжал уже серьезно: «Довольно нам Востока и в „Юдифи“*. Искусство не забава, время дорого». <...>

Не знаю, брал ли он когда уроки пения и обладал ли он прежде хорошим голосом, я слышал его пение уже в 70-х годах, когда голосовые средства его были более чем плохи, но несмотря на то, он был одним из лучших певцов, каких мне приходилось слышать. <...>

Отзывчивая душа Мусоргского не могла не откликнуться на призыв литературы 60-х годов, и бывший барин, владелец крепостных проникся уважением к ним, отвернулся с презрением от той лестницы, где на каждой ступени стоят низкопоклонники, бьющие по головам внизу стоящих. <...>

Заплакал Мусоргский, встретив в лесу зимой сиротку бездомного, дрожащего на морозе⁴, и запомнил он вой голодного:

Барин мой миленький,
Барин мой добренький,

* М. П. подразумевал, что нельзя описывать Восток, не видя его, не зная его мелодий.— *Примеч. Н. И. Компанейского.*

С голоду смерть страшна,
С холоду стынет кровь.
Сжался над горьким сироткой!

В музыкальной картине такая тонкая ситуация мелодии слов, что настроение слушателя сливается с душою бедняги мальчонка, ужас овладевает и стынет кровь. <...>

Большинство муз[ыкальных] картин Мусоргского поражает драматическою правдою и простотою изложения. К этому роду картин принадлежит и замечательная «Свет мой, Савишна». Сюжет ее, как и большинство картин Мусоргского, заимствован с натуры и записан словами самого композитора⁵. <...>

...Помню, когда принес я показать эту картину А. Н. Серову, он быстро просмотрел ее насмешливо... «А! Это знаменитое поражение Сеннахерима. Ну, покажите, спойте». В молодости я был певец и следил так внимательно за вокальною литературою, что меня называли всесветным репертуаром. Когда я окончил петь, А[лександр] Н[иколаевич] долго молчал, как бы сконфуженный или опасаясь высказать мнение, могущее поколебать авторитет критика, и наконец быстро проговорил: «Ужасная сцена! Это Шекспир в музыке, жаль только, что пером плохо владеет». <...>

Опера «Борис Годунов» произвела на публику сильное впечатление и возбудила в обществе говор, хотя мнения были разноречивы. Большинство сходилось в одном, что в новой опере очень мало музыки в общепринятом смысле, и если она имела успех, то благодаря артистам: их прекрасная игра выручила, дескать, композитора. Помню, после картины в корчме, зашел я в ложу знакомых, которых уговорил поинтересоваться новою оперою. Настроение в ложе было самое возбужденное: говор, смех, разбирали типы бродяг, восхищались игрою Петрова, Комиссаржевского, Леоновой и даже Дюжикова (весьма плохого артиста)⁶. После 1-й картины 4-го действия зашел я в другую ложу: там пожилая дама держала еще платок у глаз. «Очень рад,— сказал я,— что опера произвела на вас такое сильное впечатление». — «Какая это опера,— возразила дама,— здесь музыки нет никакой; да я, признаться сказать, все время со сцены глаз не спускала. Как восхи-

тительно играет Мельников, до сих пор каждое его слово звучит у меня в ушах!⁷ Это гений, а не артист!» — «А Шуйский как вам нравится?» — «Тоже бесподобно играет, но Мельников много выше!» — Шуйского пел Васинька маленький, Васильев 2-й, с хорошим голосом, но отчаянный актер. Оперу «Борис Годунов» я видел несколько раз и позднее, при другом персонале, но у публики сохранилось то же мнение о бесподобной игре. <...>

Мнение публики о новой опере, что она имела успех благодаря артистам, будто их прекрасная игра выручала композитора, было заблуждением: в действительности, наоборот, посредственные артисты казались гениальными актерами только потому, что они исполняли гениальные мелодии речи, полные художественной правды и драматизма. В этом и заключается великое достоинство сценических произведений Мусоргского. <...>

М. П. Мусоргский как воспитанник той же школы, в которой и мне predetermined было совершенствоваться в военном балете⁸, оставил по себе воспоминание отличного пианиста, достаиваемого чести быть приглашаемым к директору школы играть с его дочерью в 4 руки. Понятно, какой интерес возбудил у нас в школе концерт в Дворянском собрании, где исполнялось «Поражение Сеннакерима» бывшего нашего юнкера⁹. Вот, мол, какие гвардейские юнкера, не то что армейство. В то время я уже много испортил нотной бумаги, а потому и поспешил в концерт. Помню, что остался недоволен как «Поражением Сеннакерима», так и автором его. «Пойдемте, я вас представлю,— предложил мне ротмистр л[ейб]-гв[ардии] Кирасирского полка М.,— вот он стоит у колонны на верхней ступени». — И я увидел среднего роста молодого франтика, не скажу, привлекательной наружности. Курносенький, с выпученными глазами, красненькие щечки, слегка курчавый, сущий петушок и притом задорный. Я готов уже был отказаться от представления, но было поздно, мой приятель заговорил с ним. Предо мной стоял очень изящный, с иголки одетый аристократ, сжатые губы, ручки в сиреневых перчатках, утонченные манеры, разговор сквозь зубы в пересыпку французских слов, все это придавало ему вид великосветского фата. Но в то же время было у этого аристократика что-то весьма симпатичное и не свойственное пошлой среде. Быстрая смена в выражении лица, то строгое, то смеющееся с полной откровенностью,— рельефные изменения интонации и ритма речи, широкий диа-

пазон голоса, порывистые движения, вызывающий вид и вслед за тем какая-то робость и застенчивость — обличали крайне нервную его натуру и кроткий характер. Лет через пять после того я познакомился с Модестом Петровичем довольно близко у О. А. Петрова, где он начал бывать перед постановкой оп[еры] «Борис Годунов». Тогда я очень увлекался его сочинениями и как мог пропагандировал их, преимущественно исполнением. Более близкое знакомство убедило меня в феноменальном его музыкальном даровании. В то время я много занимался теорией музыки как со стороны акустической, так и применения ее к искусству, а потому весьма понятно, что меня интересовали взгляды на этот предмет такого своеобразного композитора, как Мусоргский. Из наших бесед мне пришлось убедиться, что гениальный композитор был по части теории музыки и техники письма невинен, как младенец, далее кругозора фортепианного виртуоза у него не существовало. Seriously заняться техникою письма или хотя бы вдуматься в нее, по-видимому, он не желал, да и времени на то у него не было. Урывками иногда он и занимался, но к систематическому труду не был подготовлен самовоспитанием. Хотя он и говорил много о серьезной роли искусств¹⁰, придавая им полезное значение, а не забавы, но сам занимался музыкой на досуге и зря. Мелодия у него выливалась мгновенно из живой речи, сопровождения их же появлялись в воображении виртуозных фортепианных фигур листовского размаха. По мысли эти фигуры необычайно ясны, художественны, оригинальны и правдивы, но по технике изложения они не соответствующей сложности и корявы. При таком отношении к делу и такой технической подготовке мог сочинять только гений.

Если бы Мусоргский обладал умением записывать свои мысли хотя бы в степени различных Мейеров и Ашеров, то он еще при жизни бы занял первое место среди всех европейских композиторов. Но теперь достойно удивления, как мог Мусоргский, оставаясь до смерти с музыкальным образованием все того же преображенского офицера, как мог он излагать на бумаге такие гениальные мысли. Факт этот останется феноменальным и объясняется необычайным феноменальным музыкальным дарованием.

Музыкальная память Мусоргского была невероятна. Однажды Мусоргский разбирал и пел у О. А. Петрова «Зигфрида» Вагнера в день получения нот в Петербурге, и когда его попросили повторить сцену Вотана, то он

сыграл ее всю от начала на память¹¹. После представления в первый раз оп[еры] «Демон» Рубинштейна Мусоргский зашел к дедушке Петрову и сыграл от начала до конца все характерные места, подчеркнув их в карикатурном виде¹². Этот экспромт вышел едва ли не лучшею юмористическою картинкою, чем «Раек».

Пианист Мусоргский был не только первоклассный, но вряд ли уступал Рубинштейну, а в особенности в передаче характера автора. Трудно себе представить, что выходило у него из «Славься, славься»¹³ — старые виртовские клавиши гудели как колокола и гремели как медный оркестр¹⁴. Мусоргский был за фортепиано неподражаемый юмористический рассказчик, сохраняя самое серьезное выражение в лице, что еще более увеличивало комизм. Помню некоторые уморительные картинки, напр[имер], как молодая дьяконица играла с чувством на расстроенном фортепиано «La prière d'une Vierge»¹⁵.

Необходимо указать еще на тот факт, что Мусоргский; быть может, и не знал, как звучат его сочинения в действительности, так как он играл их всегда на память, каждый раз с некоторыми изменениями и далеко не в том виде, как они изображены у него нотами. Когда пели что в его присутствии, он же и был аккомпаниатором, следовательно — опять не слышал игру другого. <...>

Как человек Мусоргский был прежде всего враг себе и друг для всех. Его добродушие было просто беспредельно; надо удивляться той кротости и хладнокровию, с которыми он переносил все остроты по поводу его направления и сам смеялся над ними. «Подумайте только, что сказал мне вчера милейший Петр Степанович за ужином в „Ярославце“: „Я,— говорит,— как профессор консерватории готов дать вам совет, как сочинять оперы“. Браво! Вот милейший человек! Надо будет что-нибудь позаимствовать из „Опричника“».

Он никогда не высказывал оскорбительных мнений даже о тех людях, которые действительно того заслуживали, хотя острил незлобно над всеми смешными. Вообще в нем было чрезвычайно много типичных сторон дарования и характера русского человека. Даже относительно композиторской деятельности он оставался верен народному характеру. Одаренный от природы кроме музыкального таланта большим умом, сметкою, он сторонился всегда

от систематического изучения предмета. Музыкальной школой служила для него сама жизнь искусства. Он был ленив и беспечен, как русский мужик, никогда не думал о завтрашнем дне, в жизни подпирался авоською да небоською. Что бы сделал немец, обладая таким необъятным даром? <...>

Преждевременная болезнь и кончина Мусоргского для русского искусства невознаградимое бедствие. Я помню живо впечатление, произведенное кончиною Мусоргского. Скорбь сдавила грудь мою, когда я прочел извещение о его смерти. Да неужели, думал я, подъезжая к Николаевскому госпиталю, все кончено и нет возврата! Еще на днях я видел его блестящие глаза, слышал голос его: «Теперь хорошо! Я совсем поправился, вот скоро примемся опять за работу». Неужели навсегда угасла эта пламенная душа, скорбящая о голодном темном люде!

Но вот вошел я в часовню госпиталя, всякие сомнения и надежды рассеялись. Здесь лежал уже окоченевший труп цветоча родного искусства, великого композитора Модеста Петровича Мусоргского. Угас он, надломленный судьбою, потрясенный нервным расстройством, прежде чем иссяк его громадный необъятный талант, когда в уме его еще складывались одна за другою идеи, полные вдохновения и самобытного творчества. Кто знает, быть может, болезнь его еще и исправилась, если бы изменились условия жизни и он удален был бы от возможности новых отравлений. Но теперь все кончено! Врывавшийся в окно яркий весенний луч румянил его бледное лицо, сжатые губы придавали то выражение, когда он задумывался.

Вспомнил я это выражение, когда три года тому назад мы сидели с ним на зелененьком диванчике против гроба горячо им любимого дедушки, О. А. Петрова¹⁶ и беседовали шепотом об ужасном горе, постигшем друзей его, и о неизбежных последствиях. Тогда только я понял, какая была чудная, нежная и любящая душа у Мусоргского, как он горячо любил Осипа Афанасьевича и сокрушался о его кончине. Он так неутешно, судорожно и громко рыдал у гроба, как плачут только дети. Выпив стакан воды, успокоившись несколько от истерики, он сел на зелененьком диванчике и прерывающимся от слез голосом заговорил: «С кончиною дедушки я все потерял. Я утратил опору моей горькой жизни. Последнее время в этом доме я чувствовал себя родным. Утратил я незаменимого руководителя. Он вскормил меня художественною правдою и вдох-

новлял к творчеству. Знайте! В этом гробе лежит судьба всей едва расцветшей русской оперы. Отныне она опять порастет иноземными злаками и они надолго заглушат наши зелененькие всходы. Так будет». Последние слова М[одест] П[етрович] процедил сквозь зубы, глухим голосом и опять зарыдал.

А. А. ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ

Воспоминания о М. П. Мусоргском

16 марта нынешнего года умер один из самых талантливейших композиторов новой русской музыкальной школы — Модест Петрович Мусоргский, — умер безвременно, как и большинство русских даровитых людей, не стяжав себе при жизни славы, не совершив и половины того, что мог бы при иных условиях совершить с теми силами, которыми он был одарен от природы.

Где кроется причина ранней гибели русских талантов — в них ли самих, или в окружающей их среде? — бог весть; решить этот вопрос весьма трудно. Как бы то ни было, Мусоргский слишком рано окончил свою музыкальную деятельность и сошел в могилу, оплакиваемый весьма немногочисленным кружком друзей и поклонников, проводивших бранные останки композитора из Николаевского госпиталя, где он умер, на кладбище Александро-Невской лавры, где его погребли неподалеку от Глинки, Даргомыжского и Серова.

Находясь в последние восемь-девять лет в отношениях самой тесной дружбы с покойным, я тотчас же после смерти его хотел набросать свои о нем воспоминания, которые могли бы довольно полно обнять всю деятельность Мусоргского со времени окончания им оперы «Борис Годунов» и до конца его жизни: но написав лишь несколько страниц, я пришел к заключению, что труд мой, под слишком свежим впечатлением утраты близкого и дорогого мне человека, не мог не носить на себе чересчур личного и минутного характера, что в нем непременно отпечатались бы те чувства, которые понятны и простительны в друге умершего человека, но неинтересны и не нужны для большинства читающей публики, справедливо требующей от биографа беспристрастной, трезвой и правдивой характеристики личности, тем или другим заслужившей право на

ее внимание. Я уже боялся быть пристрастным, боялся, хотя и невольно, погрешить против истины и, следовательно, не воздать Мусоргскому единственно достойной его дани — не воспроизвести нравственный и художественный его образ в его неприкосновенной правде и чистоте. Поэтому я отложил изложение задуманного плана на несколько лет, ограничившись внесением в памятную тетрадь отрывочных воспоминаний и голых фактов, по мере того как они приходили мне в голову. Тетрадь эта должна была служить материалом для будущей биографии Мусоргского, к которой я думал приступить впоследствии.

Между тем сперва в газетах, а потом и в толстых журналах стали появляться статьи о Мусоргском с биографическими сведениями, с критическими взглядами на его деятельность¹. В одной из последних, наиболее крупной по объему, появившейся в двух последних книжках «Вестника Европы» за подписью г. Стасова², раскрывались даже самые интимные стороны его жизни и творчества; перед публикой Мусоргский впервые являлся не только как композитор, но и как человек, причем он произвольно освещался с одной только стороны, быть может, менее всего соответствующей его художественному призванию и во всяком случае не представляющей возможности увидеть в их совокупности все черты его характерного, оригинального образа. В статье г. Стасова Мусоргский являлся исключительно как член известного кружка, известной музыкальной секты — к которой он действительно принадлежал некоторое, впрочем не слишком долгое время, теории которой тяжким гнетом давили его природное дарование и природные наклонности, — но от которой он, наконец, совершенно успел отстраниться в период полного развития своего таланта. Хорошо знавшие Мусоргского могут только попенять на автора статьи за таковое его несколько легкомысленное и тенденциозное отношение к памяти покойного композитора, на то, что, принимаясь писать биографический очерк, он очевидно имел в виду не одну, а несколько целей, из которых выяснение личности Мусоргского даже было не на первом плане. Но большинство публики, знавшей Мусоргского по одним его сочинениям, несомненно вынесло из чтения статьи совершенно ложное представление о Мусоргском, которое и не замедлило выразиться в печати и неоднократно слышанных мною словесных отзывах о статье Стасова. При этих условиях я уже не счел себя вправе долее хранить молча-

ние и вопреки своему предположению решаюсь теперь же напечатать свои воспоминания, хотя бы в весьма неполном и отрывочном виде.

Сближение мое с Мусоргским произошло летом 1873 года. Еще и прежде встречались мы с ним нередко в одном частном доме, где на музыкальных вечерах иногда исполнялись отрывки из его «Бориса Годунова». На вечерах этих собирался кружок молодых русских композиторов — тесный, немногочисленный, но в то время еще весьма дружный, члены которого взаимно поддерживали и поощряли друг друга в работах, увлекались друг другом, по-юношески преувеличивая значение как каждого из членов кружка в отдельности, так и всего кружка в совокупности. Все это было очень искренно, живо, но в то же время носило на себе отпечаток чего-то очень юного и незрелого. Один М. А. Балакирев смотрел на дело серьезно и трезво; строго относился к сочинениям своих молодых сотоварищей, но вскоре, к сожалению, вовсе отстранился от кружка и не имел уже на дальнейшее его развитие почти никакого влияния³.

В это самое время судьба сблизила меня с Мусоргским. Мы поселились в одном и том же доме на Пантелеймоновской — он в меблированных комнатах окнами на улицу, я в небольшой квартире на двор⁴. Я писал стихи, в страстной надежде увидеть их когда-нибудь напечатанными, он кончил своего «Бориса» и, довольствуясь пока посредственным исполнением его оперы в любительском кружке, мечтал о постановке оперы на сцене. Мы оба глубоко убеждены были в своей гениальности и непременно решили, что скажем, каждый в своей области, «новое слово». Годами Мусоргский был старше меня⁵, и, кроме того, он уже находился в «кружке», у него были свои поклонники, ценители и, что хуже всего, — руководители⁶. Он веровал, что «новое слово в музыке» им уже сказано. Оставалось только сделать его — это «слово» всеобщим достоянием; а я еще робел, скрывал свое сочинительство от большинства своих знакомых, «творил» втайне⁷. Может быть, это хотя и неполное сходство положений облегчило нам «на первых порах» понимание друг друга, но как бы то ни было, с первых же встреч мы оба сознали, что рано или поздно, а быть нам друзьями. Открытый, честный, нежный до женственности и деликатный до наивности харак-

тер Мусоргского доделал остальное. Месяц спустя мы уже были почти неразлучны, мы поверяли друг другу наши художественные замыслы, судили и рядили друг друга с пристрастием, на которое способны только отъявленные льстецы или закадычные друзья. Словом, зажили с ним одной жизнью.

Теперь, по прошествии девяти лет, холодно вспоминая в одиноком раздумье это счастливое, как нам тогда казалось, время, я все глубже убеждаюсь в том (и не обвиняя высказываю это убеждение), что никогда ни прежде, ни после Мусоргский не уклонялся так далеко от своего истинного пути, никогда он не был менее самим собою, никогда дарование его не испытывало столь тяжелого и опасного испытания, как именно в это и непосредственно предшествующее тому время. Влияние шестидесятых годов — эпохи перелома всей русской жизни и перерождения общества, надолго породившее невообразимую путаницу понятий о задачах литературы и искусства вообще, — коснулось, и притом главнейшим образом в лице Мусоргского, также и русской музыки. Отзывчивая, чуткая, легко подчиняющаяся внешнему давлению натура его восприняла и вполне отразила в себе дух времени, со всеми его увлечениями, ошибками и, если позволено мне будет так выразиться, — изуверствами. Художник-идеалист, Мусоргский горячо отрицал художество вообще и музыку в частности, уверял себя и других, что звуки служат ему только средством для того, чтобы беседовать с людьми и высказывать им «горькую и голую правду»!⁸ Барин до мозга костей, выросший и воспитавшийся в доброй старой помещичьей семье, человек, как я уже имел случай сказать, нежный до женственности, деликатный до наивности, — он изо всех сил старался, и, к несчастью, иногда не без успеха, придать себе характер грубости, резкости и угловатости, будучи убежден (конечно, с чужих слов), что они суть признаки внутренней силы и гениальности. Результатом такого направления явились сочинения вроде «Савишны», «Сиротки», «Козла», «Райка», «Классика» и «Семинариста» и многих отдельных номеров из оперы «Бориса Годунова», где отсутствие музыки и красоты искупалось вполне в глазах руководителей реализмом содержания и «правдой в звуках». Восторгам при появлении этих сочинений не было конца, об этих восторгах радостно говорил со мной Мусоргский в первое время нашего знакомства и всегда с большой охотой пел и играл свои новинки в этом

«новом» вкусе. Помню, как теперь, впечатление мое, когда в первый раз я услышал знаменитый «Раек», — я решительно ничего не понял; присутствующие все хохотали до упаду; со всех сторон раздавались восклицания: «Чудесно! Тузóво»⁹ и т. д. Я был в недоумении и вопросительно поглядывал кругом, — мне, наконец, подробно объяснили смысл сатиры, назвали лиц, против которых она была направлена¹⁰, — и, наконец, я сумел убедить самого себя, что действительно «Раек» удивительное произведение. Несмотря на то, идя домой вечером поздно вдвоем с Мусоргским, я решился его спросить не без некоторой робости: признает ли он сам свой «Раек» художественным произведением.

— Вы, кажется, изволите быть недовольны, господин поэт? — добродушно усмехнулся Мусоргский.

— О нет, нет, — поспешил я возразить, — совсем не то! Мне только кажется, что «Раек» — шутка; остроумная, злая, талантливая, но все-таки только шутка, шалость...

— А как за эту шалость на меня озлился***! — прервал меня Мусоргский. — В концерте встретил меня, придал к стене в виде любезности и кричит, что узнал себя. Хохочет, а самого так и подергивает от злости.

Мы подошли к нашему дому.

— Спать совсем не хочется, — заметил Мусоргский, — пойдемте к вам, я еще кое-что Вам покажу.

Мы вошли, зажгли свечи, и он сел за инструмент.

— Знаю, чего вам надо, — сказал он и исполнил «Колыбельную» из «Воеводы» Островского — прекрасное, музыкальное, полное чувства и простоты произведение, от которого я пришел в неподдельный искренний восторг.

— Вот это не «Раек»! — не удержавшись, воскликнул я.

Мусоргский опять усмехнулся.

— Это посвящено памяти моей покойной матери, — сказал он.

— А «Раек» кому посвящен? — спросил я.

Мы оба расхохотались.

Мусоргский оставался до утра. В продолжение всей ночи он без усталости пел и играл, удивительно чутко выбирая все то, что, казалось ему, могло бы мне особенно понравиться. Помню, что, между прочим, он исполнил «Саула», «Ночь» на слова Пушкина, конец сцены у фонтана из «Бориса», сцену Марины с иезуитом и смерть Бориса. Только свет утра, взглянувший в окно, напомнил

нам, что пора разойтись, но разошлись мы с сознанием, что между нами гораздо более общего, чем мы предполагали несколько часов тому назад, и что нам следует видеться почаще.

И часто стали мы видеться. Бывало, пообедаем где-нибудь вместе в ресторане и оттуда прямо ко мне на квартиру. У меня был порядочный инструмент — Мусоргский садится и импровизирует час, два и три, наткнется на счастливую музыкальную мысль, повторит ее несколько раз, запомнит — глядишь, через несколько дней она уже является с текстом, в форме отрывка из «Хованщины» — оперы, которую Мусоргский задумал писать еще до постановки «Бориса» на сцену¹¹. Не могу при этом не сказать, что почти всегда *первая форма*, в которую выливалась его мысль при импровизации, по моему мнению, была лучше, красивее и даже шире, чем последующие, являвшиеся уже при обработке темы, при ее гармонизации и окончательной отделке. Дело в том, что *импровизировал* Мусоргский-художник, а *писал* Мусоргский — член кружка, музыкальный новатор, принимавший в соображение прежде всего отзывы руководителей, вкусы которых он знал и одобрение которых он искал. Прежде всего надо было, по возможности, запутать и спрятать красоту и певучесть темы, дабы избежать упрека в «слащавости и карамельности», как было принято тогда выражаться. Вместе с тем исчезла и простота, на место которой вырастала «оригинальность гармоний». Ширина темы и органическая последовательность звуков, естественно вытекавшие при первоначальном творчестве, также подвергались переработке, ибо как последовательность звуков, так и ширина темы само собою в совокупности представляли нечто правильное, отзывавшееся «классицизмом» и «консерваториею». Надо было во что бы то ни стало вытравить этот «ретроградный дух». И вот первоначальная тема обрывалась на половине, у гармонии отнимались естественные их разрешения, и музыкальные ходы оставались висящими на воздухе к великой радости и утешению руководителей. Впрочем, считаю нужным прибавить, что, по крайней мере, некоторые и притом главнейшие руководители восхищались совершенно безотчетно, ибо понятия не имели о музыкальной грамматике, против которой ратовали¹². Они не могли бы определить, что именно в данном сочинении было неправильно, в чем заключалось «новшество». Они судили единственно по непосредствен-

ному впечатлению, производившемуся на их слух,— и, нужно отдать им справедливость,— впечатление это никогда их не обманывало. Все, что до того времени и вне кружка, у обыкновенных смертных, признавалось ласкающим слух,— их, руководителей, слух оскорбляло, и наоборот. Чуткость их в этом отношении доходила до того, что Мусоргский не всегда успевал в трудной работе запутывания и замаскирования первоначальной своей красивой и хорошей темы,— она-таки, несмотря на все его ухищрения, пробивалась иногда наружу,— и тогда сочинение признавалось «неважным», «нетузовым», и (вот почему я и сказал, что в то время Мусоргский более всего уклонялся от своего прямого пути) мнение это одерживало верх даже в самом сознании автора, и он забрасывал то, что не удавалось одобрения.

Здесь мне необходимо признаться с полной откровенностью, что и я вполне усвоил себе в то время взгляды и вкусы кружка, в который попал благодаря Мусоргскому. Я безошибочно определял заранее, что из его сочинений (которые он обыкновенно показывал мне первому) понравится и что не понравится в кружке, и совершенно искренно уверял себя, что так и быть должно. Происходило нечто странное и трудно объяснимое: бесспорно красивое, правильное стало мне почему-то неприятно, а безобразное, бесформенное — удовлетворяло душевной потребности. Играет, бывало, или поет Мусоргский — так и ждешь, с жадностью даже ждешь чего-нибудь совершенно необычайного, неожиданного, какого-нибудь внезапного такого звука, каких ранее и не придумаешь,— придет это неожиданное — и чувствуешь удовлетворение, пройдет все гладко — как будто чего-то недостает.

Мне невозможно объяснить в точности мною сказанное на музыкальных примерах — много времени прошло с тех пор, да и не настолько я музыкант, чтобы давать нотные примеры. Поэтому-то я и решаюсь рассказать случай из моей стихотворной деятельности, на которой сильно отразились тогда и музыкальные мои вкусы.

Писал я в то время нечто вроде «Воспоминаний» в отрывочной форме, без начала, без конца — словом, что-то крайне странное и бессмысленное. Между прочим было у меня описание Москвы, в котором первоначально заключались следующие стихи:

Вот площадь Красная — Василия собор
Красою странною мой привлекает взор.

— Ну-с, это извольте непременно вычеркнуть и переменить,— заметил мне Мусоргский, когда я ему читал стихотворение.— Это бедно, вяло — силы нет!

Я, конечно, согласился и на следующий же день прочел ему те же стихи в измененной редакции:

Вот площадь Красная — Василия собор
Пестреет в стороне, как старый мухомор.

Мы оба были в восторге.

— Вот это настоящее дело! Это то! — воскликнул Мусоргский и в тот же вечер пошел читать стихотворение одному из руководителей.

Я не позволил бы себе утруждать внимание читателей этим глупым рассказом, если бы он не дополнял характеристику настроений, в которых тогда находился Мусоргский, если бы «мухоморы» не являлись воплощением целой программы, целого воззрения на поэзию и искусство вообще. Потом все это изменилось. В последние годы своей жизни Мусоргский почти вполне отрешился от своих увлечений и заблуждений того периода, и проживи он долее, без сомнения талант его вышел бы победителем из борьбы с влиянием шестидесятых годов, с гнетом окружавшей его среды и поднял бы его на высоту. Но обо всем этом я буду говорить в своем месте, теперь же перейду к постановке на сцену «Бориса Годунова» и постараюсь выяснить как хорошее, так и дурное влияние его успеха на дальнейшее творчество Мусоргского.

Это было в январе 1874 года¹³. Репетиции «Бориса Годунова» на Мариинском театре шли быстро и хорошо. Мусоргский бывал на каждой и возвращался всегда радостный и полный надежд на успех. Он не мог нахвалиться отношением как всех вообще артистов, так особенно капельмейстера Направника, дававшего на этих репетициях, по словам Мусоргского, много хороших советов и по настоянию которого было выпущено много длиннот, не идущих к делу, не особенно удачных и портивших общее сценическое впечатление. Таковыми оказались: сцена в келье у Пимена¹⁴, рассказ о попугае в сцене царевича с Борисом, бой часов с курантами и некоторые другие¹⁵. Мусоргский вполне и искренне соглашался с мнением Направника и горячо спорил с теми, которые упрекали его в слабых характеристике и уступчивости.

— Все это совершенно невозможно на сцене,— говорил он мне часто после таких споров,— а эти господа

знать ничего не хотят. Им не нужно качество впечатления, а только количество. Говорят про меня, что я слабохарактерный, а не понимают того, что сам автор прежде окончательной постановки оперы на сцену никогда не может судить о том впечатлении, которое сцена произведет на публику¹⁶. Мейербер вычеркивал без пощады по целым страницам — он знал, что делал, и был прав!

Впоследствии, когда (не знаю, по чьей инициативе) стали при представлении «Бориса» выпускать последний акт, — Мусоргский не только одобрял это сокращение, но был даже особенно им доволен¹⁷. Вполне соглашаясь с ним, что этот последний акт до очевидности был лишний в ходе всей драмы и имел характер чего-то наскоро приклеенного и приделанного (как оно в действительности и было), я, тем не менее, очень жалел о его полном пропуске, так как находил в нем много музыкально хорошего и потому говорил Мусоргскому, что я предпочел бы видеть «Бориса» с этим актом, но только передвинутым вперед, чтобы въезд Самозванца в Кромы предшествовал смерти Бориса. Мусоргский оспаривал это мое мнение и однажды в горячности высказал, что полного его пропуска требует не только ход самой драмы и условия сцены, но и его — Мусоргского — авторская совесть. Я удивился и попросил объяснений.

— В этом акте, — ответил мне Мусоргский, — я, и притом единственный раз в своей жизни, налгал на русский народ. Издевательства народа над боярином — это неправда, это нерусская черта. Рассвирепевший народ убивает и казнит, но не издевается над своей жертвой.

Я должен был согласиться.

— Вот то-то и есть, любезный друг, — серьезно и строго добавил он, — художнику не следует такими вещами шалить. В «Хованщине» того уже не будет, что было в «Борисе», хотя многие, может быть, на меня за то и осерчают, только я теперь уже этого серчанья не страшусь, — и вам, господин поэт, советую намотать себе на ус правило: оставаться всегда самим собою, говорить только правду, не слушать ничьих советов.

Я особенно назираю на эти сказанные мне Мусоргским слова, потому что они прямо противоречат высказанному в упомянутой мною биографической статье мнению, что сокращение или, как сказано, кастрирование «Бориса» дирекцией будто бы глубоко оскорбило и огорчило Мусоргского и даже ускорило его смерть¹⁸.

Автор статьи не раз слышал от самого Мусоргского, что сокращение «Бориса» он вполне одобряет, и хотя никогда не соглашался в этом отношении с Мусоргским, но, по моему мнению, все-таки не имел права приписывать умершему автору те чувства, которые он, автор статьи, желал бы в нем видеть при его жизни, но никогда не видел. Напротив, то глубокое уважение и благодарность, которые Мусоргский до конца жизни сохранил к Направнику (без согласия которого не могли бы, конечно, произойти сокращения оперы) и именно за строго художественное и честное отношение его к постановке оперы¹⁹, направлению которой он вполне сочувствовать не мог, — должны были бы служить для г. Стасова доказательством того, что Мусоргский не признавал сделанного дирекцией сокращения «Бориса» за его кастрирование. Хотя, конечно, мертвые срама не имут, но это все-таки не дает права живым возводить на мертвых разные тенденциозные небывлицы.

Возвратимся к постановке «Бориса Годунова» на сцену. Накануне дня первого представления Мусоргский вечером зашел ко мне, сел было по обыкновению за рояль, но, взяв только несколько аккордов, встал, захлопнул крышку и с досадой сказал:

— Нет, не могу. Хотя это и очень глупо, но что же делать. Мой завтрашний экзамен не выходит у меня из головы — что-то будет?

В продолжение всего вечера мы оба старались говорить о совершенно посторонних вещах. Мусоргский заставил меня читать отрывки из «Смуты» — драматической хроники, которую я писал в это время, делал вид, что слушает очень внимательно, придирался к выражениям, но в сущности я видел ясно, что все мысли его были обращены к одному вопросу: что-то будет завтра?

Признаюсь, что тот же самый вопрос неотразимо преследовал и меня. Мусоргский остался у меня ночевать, но, кажется, он провел всю ночь без сна, по крайней мере несколько раз я, просыпаясь, видел его ходящим взад и вперед по комнате с закинутыми за спину руками в глубоком раздумье. Мы расстались с тем, чтобы увидаться в Марининском театре.

Представление, как известно, окончилось торжеством Мусоргского — «Борис Годунов» имел положительный успех. После первого акта, принятого публикою довольно холодно, я было начал серьезно беспокоиться. Прекрас-

ный в авторском исполнении акт этот положительно не удался на сцене и в оркестре²⁰. Зато сцена в корчме, сцена у фонтана, в кремлевском дворце и в особенности смерть Бориса произвели на слушателей поистине потрясающее впечатление, не изгладившееся даже в продолжение более слабого по ходу драмы, вовсе ненужного последнего акта. Мусоргский, по окончании спектакля, был вызван много раз и приветствуем публикою самым восторженным образом. Раздались, конечно, несколько протестующих голосов, но они потонули в шуме всеобщего одобрения. Успех этот был не мимолетный и не случайный. В продолжение зимы «Борис Годунов» выдержал, кажется, девять представлений²¹, и каждый раз театр был полон, и каждый раз публика шумно вызывала Мусоргского.

В то же время стали появляться в газетах критические статьи и, что достойно особенного замечания, — во всех них выражалось более порицания, нежели похвал. Даже известный музыкальный критик, писавший в то время в «С. П. ведомостях» за подписью* и всегда относившийся с горячим сочувствием к музыке кружка, к которому принадлежал Мусоргский, отнесся довольно строго к опере и не открыл в ней много достоинств, указав только на крупные недостатки²².

Таким образом, мнение критики разошлось с мнением публики, торжество Мусоргского было омрачено сознанием, что голоса компетентных судей, вопреки громко заявленному одобрению массы, не оказались на его стороне. Кто же в конце концов был прав: публика или критика? Вот вопрос, который сам собою возникал ввиду выяснившегося противоречия. К сожалению, Мусоргский недолго над ним задумался. Весьма понятно, авторское чувство, с одной стороны, и уверение близоруких и фанатических руководителей — с другой, скоро убедили Мусоргского, что права была только публика, его одобрявшая, на критику же, якобы движимую чувством злобы и зависти, зараженную идеями рутины и ретроградства, не стоит обращать внимания. Такое поспешно принятое убеждение было со стороны Мусоргского великой и прискорбною ошибкою. Мало того, что это надолго задержало развитие его таланта и помешало внутренней работе художественного самоусовершенствования, оно оттолкнуло Мусоргского от его товарищей-композиторов, которые несмотря на горячие симпатии к автору «Бориса Годунова», не могли признать это произведение совершенством,

как того требовали руководители, и во многом откровенно и честно соглашались с критикой.

Таким образом, Мусоргский очутился внезапно вне музыкальной сферы, окруженный лицами, которые были все что угодно: художники, архитекторы, профессора университетов, чиновники, адвокаты, — все, может быть, весьма почтенные люди, — но увы! не только не музыканты, но решительно ничего в музыке не смыслившие²³. Их-то суждению всецело доверялся Мусоргский, и это было для него тем легче, что суждения эти льстили его авторскому самолюбию. С их слов Мусоргский пришел к убеждению, что публика приветствовала его именно за те «новшества», за тот музыкальный радикализм, которые были им проявлены в «Борисе», за эти: «Ай, лихонько», «Митюх, чего орем?» «Туру, туру, петушок»²⁴, — за всех этих невозможных корчмарок и иезуитов, бродяг и юродивых Иванушек, которыми он от времени до времени наполнял сцену, прерывая течение драмы, нарушая ее единство и цельность, — словом, дополняя то, что не требовало никакого дополнения в великом и бессмертном творении Пушкина. В этом мы разошлись с Мусоргским тогда же и имели не раз горячие споры. Я был в то время самым горячим поклонником Пушкина и считал искажение его сочинений непозволительным святотатством. Когда, помнится мне, в газете «Гражданин» появилась статья Н. Н. Страхова, весьма строго и серьезно осуждавшая Мусоргского за его «поправки» в тексте пушкинского «Годунова»²⁵, я, несмотря на мою приверженность к Мусоргскому, весь был на стороне Страхова. Но странно было: Мусоргский менее всего терпел замечания относительно сочиненного им текста. О музыке он говорил весьма охотно, без раздражения и часто соглашался с замечаниями, но всякая критика на текст, им написанный, его раздражала, он всегда оставался при своем мнении. Здесь кстати будет упомянуть о том, что Пушкин был вообще не в особенной чести у руководителей, и следовательно, у Мусоргского. Я даже хорошо до сих пор не могу понять, каким образом он согласился писать оперу на пушкинский сюжет. Может быть, без возможности полной самостоятельной переработки его и включения разных эпизодов — вроде драки мамки с попугаем, издевательства бродяг над каким-то боярином²⁶ и вешания иезуитов, — может быть, говорю я, без всего этого наносного сора Мусоргский, каков он был в то время, и не

стал бы писать «Бориса». А между тем я глубоко убежден, что большой и прочный успех его опера имела только благодаря тем сценам, которые наиболее приближались к пушкинской драме, в которых мало или вовсе не было сделано поправок и где талант Мусоргского, опираясь на текст гениального поэта, мог развернуться во всей своей широте и силе. Этого-то Мусоргский и не хотел понять — этого не понимали и его друзья-приятели, излюбившие в опере именно все то, что наименее действовало на массу слушателей и на что, часто весьма справедливо, нападала критика. Словом, между Мусоргским и публикой произошло недоразумение, он совершенно не уразумел смысла ее одобрения и еще более утвердился в мнении, что смелость города берет. «Будем высоко держать наше знамя „дерзай“ и не изменим ему», — написал Мусоргский на печатном экземпляре «Бориса Годунова», отдав его мне.

Вскоре при сочинении музыкальных иллюстраций к «Картинкам с выставки» архитектора Гартмана он дошел до апогея того направления музыкального радикализма, до тех «новых берегов»²⁷ и «силы пододонной» — куда так усердно толкали его почитатели и почитательницы его «Райков» и «Савишен». В музыке этих иллюстраций, как их называл Мусоргский, изобразились котята, дети, баба-яга, избушка на куриных ножках, катакомбы, какие-то ворота, даже телеги гремят колесами²⁸, и все это не в шутку, а уже «всурьез».

Восторгам почитателей и почитательниц не было конца, но зато многие друзья Мусоргского и особенно его товарищи-композиторы призадумались не на шутку и, слушая «новинку», с недоумением покачивали головами. Недоумения эти, конечно, были замечены Мусоргским, да и сам он, кажется, почувствовал, что хватил, как говорится, «через край». Иллюстрации были им отложены в сторону, даже без попытки издания их в свет²⁹. Мусоргский всецело предался «Хованщине».

Неужели же, спросят меня, успех «Бориса» имел только вредные для развития таланта Мусоргского последствия? Нет, — отвечу я, — успех этот хотя временно и утвердил Мусоргского на том ложном пути, на который его направляли окружающие его люди и обстоятельства, но в то же время он придал ему много самостоятельности и независимости, и это же не замедлило освободить его от посторонних влияний. Мусоргский, уверовав в «Бориса»,

уверовал в то же время в самого себя, а сам он был, как я уже сказал, тонкий художник; мало-помалу природа его стала пробиваться наружу, и творчество его стало переходить в тот фазис развития, который в статье г. Стасова назван упадочным³⁰, а по моему же мнению, явился началом новой и плодотворной деятельности.

Между тем музыкальный кружок, известный под названием «Могучей кучки», к тому времени совершенно распался. Собрания в том частном доме, в котором я познакомился с Мусоргским и который служил сборным пунктом для членов кружка, прекратились. К тому же увлечения и юношеский задор успели поостыть. Весенние потоки вошли в берега, а стремление во что бы то ни стало произвести переворот в музыке, сказать «новое слово» уступило место более трезвому и серьезному взгляду на искусство. М. А. Балакирев продолжал держаться совершенно в стороне³¹. Автор «Ратклифа»³² написал «Анджело». Автор «Антара» и «Садко» — сочинял формальные квартеты и симфонии, перерабатывал свою «Псковитянку», став профессором консерватории³³. Словом, мне кажется, я не ошибусь, сказав, что пока Мусоргский, упоенный успехами своего «Бориса», продолжал под влиянием почитателей нестись к «новым берегам» и все более и более терял под собой твердую почву, — его товарищи-композиторы, напротив, обратив взор назад, признали необходимым изучение музыкального прошлого и, отрезвленные этим изучением, сознательно вступили каждый на тот путь, который соответствовал свойствам его дарования. Если я неправ, пусть те, до которых это относится, поправят мою ошибку. Во всяком случае, повторяю, «Могучей кучки» к тому времени не существовало; знамя продолжал держать один Мусоргский, — прочие члены кружка от него отстранились и пошли каждый своей дорогой³⁴.

Что же касается Мусоргского, то с этого времени в нем начинается борьба довольно сложных стремлений, которая в разные времена с различной силой толкала его часто в совершенно противоположные друг другу стороны, смотря по тому, что в данное время одолевало: природа ли художника или навязанные ему тенденции. При этом чем дальше, тем более проявлялся разлад между тем, что Мусоргский делал и что он говорил или писал в письмах к «почитателям». Так, например, в ноябре 1875 года по поводу Сен-Сенса он писал г. Ста-

сову тем неестественно-грубым, деланным и несвойственным ему языком следующие, почти непонятные под пером музыканта-композитора строки: *«Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца (?) — нет, черт бы вас побрал лгунов, притворщиков e tutti quanti*, — мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы ни избрали для беседы с ними! Красивенькими звуками не обойдете: это барыня с удобством передает милому знакомому корнет с бомбошками — и только!»*³⁵.

Не говоря уже о подражательной грубости и неестественности слога (долженствовавшего также служить выражением «оригинальности и силы»), нельзя не обратить внимание на полнейшее отсутствие какого бы то ни было ясного, определенного смысла в этих строках, тщательно и дословно выписанных из биографической статьи г. Стасова. Кто это подразумевается под словом «нам», кому не нужно «музыки»? Кто это, посылаемые к черту лгуны и притворщики, возбуждающие такое неестественное негодование в Мусоргском, и в чем заключается их ложь и притворство? В чем, наконец, состоит «обход красивенькими звуками»? И к чему также «барыня с бомбошками»? Все это крайне темно, сбивчиво, и, что важнее всего, носит на себе характер какого-то напускного, чуждого настоящему Мусоргскому задора в борьбе, в которой, того не подозревая, он сам себе был самым ближайшим противником. В то же время, как он писал это г. Стасову, в «Хованщине» начали создаваться сцены, в которых «музыка» и «красивые звуки» вторгались все чаще и смелее, даже несмотря на все неудобства, которые к тому представлял бог знает для чего выбранный и не только не оперный, но даже и не драматический сюжет. Вторжение это выразилось в огромном количестве песен, которые при всяком удобном и неудобном случае поют действующие лица, в ущерб пресловутому «реализму», но зато, без сомнения, к великой пользе для музыки. Достаточно сделать перечень этих песен — о достоинствах которых говорить здесь не место, так как «Хованщина» еще неизвестна публике, — чтобы понять, какую выдающуюся, чтобы не сказать, вполне преобладающую, роль они играют в опере. Вот этот перечень в том порядке, в каком они являются: песня «Подойду под Иван город», стрелецкая песня «Гой, вы, люди ратные», мужицкая песня «Жила кума»,

* и всех прочих (ит.).

песня про подьячего, «Ох, ты, родная мать Русь», славление Хованскому «Белому лебедю путь просторен» и, наконец, песни раскольников: а) «Боже всесильный, отжени словеса лукавые от нас», б) «Победихом, посрамихом»; песня Марфы «Исходила младешенька», песня Шапкловитого «Ах, ты, в судьбине злосчастной, родная Русь», стрелецкая песня «Ах, не было печали», песня Кузьки про сплетню, песня крестьянок у Хованского «Возле речки, на лужайке», «Поздно вечером сидела», «Плывет, плывет лебедушка, ладу, ладу»³⁶ и, наконец, раскольниковы гимны в последней картине перед самосжиганием. Итого до *двадцати* песен, из которых некоторые повторяются в разных местах оперы по два раза. Кроме того, в некоторых местах оперы Мусоргский придал речи действующих лиц также совершенно песенную форму, часто вовсе не соответствующую содержанию речей. Все эти песни и речитативы на песенный лад, каково бы ни было их внутреннее достоинство, с внешней формальной стороны суть именно та «музыка», которую Мусоргский отвергает в письмах к г. Стасову, так как песня ничего другого в себе не содержит, кроме музыки, т. е. более или менее «красивых звуков». Никаких «живых мыслей» или «беседы с людьми» в них нет и быть не может, а стало быть, Мусоргский — композитор, наполнив свою оперу «песнями», прямо столкнулся в противоречии с Мусоргским — автором письма к г. Стасову, всеми мозгами своего «черепа» отрицавшим [Сен-Санса], «музыку» и «красивенькие звуки».

Не вдаваясь в подробности, ибо, как я уже указал, публика не знает еще «Хованщины», можно только сделать общее замечание, с которым, без сомнения, будут согласны почти все знакомые хотя бы с сюжетом этой оперы, что в этих песнях вся ее сила, вся ее красота, все ее достоинство. Мы должны еще к этому прибавить, что вопреки первоначальному замыслу, по которому раскольница Марфа должна была изображать «нечто вроде Потифаровой жены»³⁷, замыслу крайне странному и уже вовсе не народному, Мусоргский придал этой Марфе бездну лиризма, тонкого и женского чувства и несколько фантастический, волшебный и даже вещий характер, конечно, вовсе не народный и в особенности не раскольнический, но зато дающий много простора музыкальному творчеству и опять-таки по существу своему более способный облекаться в «красивые звуки». Чем, как не потребностью в этих звуках объяснить «Сцену колдовства Марфы у Голицына»? —

сцены не только вовсе ненужной в ходе драмы, но и явно невозможной и неестественной, но которая, тем не менее, по музыке принадлежит к самым красивым и вдохновенным местам из всей оперы?³⁸ Чем, как не тем же стремлением к чистой, и даже скажу более, идеальной красоте можно объяснить стремление Мусоргского сделать из Шакловитого, вопреки истории, человека, под внешностью иезуита и даже Мефистофеля таящего горячее, страстное сердце великого патриота, скорбящего о бедствиях Руси и руководимого во всех своих действиях одним желанием: «Не дать Руси погибнуть от лихих наемников»³⁹. — И, повторяю, в этих-то именно отступлениях от первоначального замысла «Хованщины» — от «народности», «реализма» и «живых мыслей», — во всех вставочных и в развитии драмы ненужных песнях, поющих во всех актах, — вся прелесть, все достоинство «Хованщины».

Мы надеемся, что опера, оркестрованная опытной и талантливой рукой одного из наших современных композиторов, близко знавшего Мусоргского, рано или поздно будет поставлена на сцене⁴⁰. Пусть музыкальные критики тогда решат: прав ли был я, высказывая эти суждения о «Хованщине», или нет? Но из области суждений вновь перейдем в область фактов.

Осенью 1874 года мы решили с Мусоргским поселиться вместе⁴¹. Он жил в то время на Шпалерной. Я нанял две комнаты рядом с ним; двери, разделявшие наши помещения, отворялись, так что образовалась небольшая квартира, в которой мы и завелись общим хозяйством. Все утреннее время до 12 часов (когда Мусоргский уходил на службу) и все вечера мы проводили вместе и большей частью дома. В продолжение зимы Мусоргский много подвинул свою «Хованщину». Кроме того, он написал еще романс «Забытый» на мои слова⁴² и сборник романсов под названием «Без солнца» — также на мои слова, написанные мною за год или за два перед тем. При этом не могу не обратить внимание на выбор стихотворений, сделанных самим Мусоргским и который не лишен некоторого значения. Все пять стихотворений⁴³, помещенные в сборнике, — чисто лирические, без образов, без картин, имеющие своим предметом минутные душевные настроения в фетовском роде (говоря «в фетовском роде», я, само собою разумеется, не ставлю себя на одну доску с нашим великим лириком и осмеливаюсь упомянуть его имя единственно с целью кратко и точно определить характер стихотворений).

Мусоргский облек их в поэтическую, изящную музыкальную форму и сам был ими очень доволен.

— Многие толкуют, — сказал он мне однажды, — что у меня только и есть хорошего, что пластичность, да юмор. Ну-с, посмотрим, что они теперь изрекут, когда я им преподнесу и твои стихотворения, тут уж одно чувство — и больше ничего, а вышло, кажется, недурно.

Вышло действительно хорошо, но не во вкусе «почитателей», требовавших продолжения и повторения «Райков» и «Семинаристов», на что Мусоргский уже оказался неспособным. Раздражение его против критиков по поводу «Бориса» дало случай предложить Мусоргскому снова сочинить музыкальную сатиру под заглавием «Рак»⁴⁴, за которую он было и принялся, но, написав четыре-пять тактов, бросил ее и несколько месяцев спустя в ответ на одно из моих писем, где я его, уехав в деревню, спрашивал о судьбе этого «Рака», писал мне, между прочим, следующее: «Много пошалил в „Райке“ — и довольно! Посерьезнее найдется для меня дело».

Вообще уже в 1875 году Мусоргский все более приобретал самостоятельности; прежний послушный исполнитель чужих заказов стал сам себе задавать темы и работы, более соответствующие своей природе и дарованию. «Хованщина» стала принимать совершенно другой вид, нежели тот, который имелся в виду первоначально. Много намеченных эпизодов Мусоргский признал полезным исключить из оперы, так напр[имер]: появление какого-то лотерейного колеса (?!) на Красной площади с великим шумом и гамом в «народной» сцене⁴⁵ — было сочинено и вычеркнуто. Комические и юмористические сцены в Немецкой слободе с пародиями на немецкую музыку в моцартовском ретроградном вкусе — также исчезли. Все то было заменено вышеупомянутым развитием характеров Марфы и Шакловитого. Роль последнего Мусоргский предназначал для г. Мельникова, стараясь дать полный простор и приложение чудному, широкому голосу этого артиста. Словом, начинался тот период «упадка», в котором, по словам статьи г. Стасова, талант Мусоргского начал слабеть и видимо изменяться. Признание этого «видимого изменения» г. Стасовым, по моему мнению, служит лучшим подтверждением всего нами сказанного о развитии самостоятельности Мусоргского и об освобождении его из-под гнета чужих влияний. Естественным последствием этого освобождения было то, что прежние

«почитатели» и руководители его не могли уже сочувствовать его изменившемуся направлению и стали находить его новые произведения «туманными, вычурными и даже безвкусными». Иначе не могло и быть: те, которые считали «Раек» *chef d'oeuvre* о талантливости, блеска и пластичности, а [*«Детскую»*] и разных «Козлов», «Жуков», «Раков» и т. д. нитями жемчугов и бриллиантов, созданиями, «стоящими целых симфоний и опер»⁴⁶, — не могли не только восхищаться, но и понимать арий Шакловитого и Марфы, альбома «Без солнца», беспрограммных фортепианных пьес, к которым снова обратился Мусоргский под конец своей жизни⁴⁷, и наконец, лучших мест из начатой им «Сорочинской ярмарки» — полной светлой, простой, задушевной поэзии. Мир внутренний, духовный, мир чистой поэзии, к которому неудержимо повлекла Мусоргского его художественная природа, должен был в действительности показаться им, привыкшим к ясности, пластичности «Козлов» и «Жуков», — чем-то крайне туманным, вычурным и безвкусным. Сначала, увидав такую перемену в Мусоргском, они огорчились, а когда огорчение это не подействовало и Мусоргский не только не счел нужным исправиться, но, продолжая идти вперед своею дорогою, даже внешним образом совершенно отдалился, — тогда огорчение перешло в гнев, на Мусоргского махнули рукой и признали его «погибшим». «Погибшим» он уже был действительно, но совершенно не в том смысле, в котором понимали это его прежние друзья. Здоровье Мусоргского, по причине, ничего не имеющей общего ни с музыкой, ни с службой, или театральной дирекцией, было разрушено вконец. Ослабленный организм просто не в силах был перенести поразившего его физического недуга.

Вследствие этого недуга, сведшего его наконец в могилу, Мусоргский уже в продолжение двух последних лет своей жизни писал редко и мало, но то, что он писал, ясно доказывало, что никакого упадка таланта не было, даже напротив, произведения его последнего периода носили на себе отпечаток зрелости и глубины мысли, дотоле им нигде не достигнутой. Таковы сцены последнего действия «Хованщины» и первого действия «Сорочинской ярмарки». Уже самый тот факт, что, не окончив одной оперы, Мусоргский принялся за другую, ясно доказывал, что творческая его сила не оскудевала и искала для себя сюжета более удачного и широкого, нежели сюжет «Хо-

ванщины». В «Сорочинской ярмарке», кроме всех остальных достоинств, являлась для Мусоргского приманкою и примесь фантастического элемента в форме рассказов о Красной свитке, ее пропаже — элемент, который все более и более привлекал к себе симпатии Мусоргского, даже до того, что он серьезно и не раз мне говорил, что, окончив «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку», он намерен приняться за чисто фантастическую оперу, причем колебался в выборе сюжета между легендой о «Вие» и сказанием о «Савве Грудцыне»⁴⁸ — этом, как он называл его, русском Фаусте. Музыкальной попыткой в этом роде было еще задолго перед тем написанное «Поклонение черному козлу» в «Младе», также сочиненные в 1875 году «Четыре песни смерти» и, наконец, «Сцена колдовства» в «Хованщине». Всеми этими попытками Мусоргский был чрезвычайно доволен.

Всем этим планам не суждено было сбыться, но самое их возникновение достаточно указывает на то направление, которое предпринял Мусоргский под конец его жизни, и потому я о них и счел нужным упомянуть. Уже на смертном одре, за несколько дней до кончины Мусоргский, надеясь на выздоровление, говорил мне о своем желании начать что-нибудь крупное, большое.

— И знаешь, — прибавил он, — мне хотелось бы совсем чего-нибудь нового, мною еще нетронутого, хотелось бы отдохнуть от истории, да и вообще от всякой «прозищи», которая и в жизни-тодохнуть не дает.

С трудом удерживаясь от слез, я выразил одобрение его мысли.

— И вот еще, что я скажу тебе, — продолжал Мусоргский, — до сих пор мы с тобой занимались только мелочами. Давай вместе же работать над чем-нибудь крупным — ты напиши фантастическую драму, а я облеку ее в звуки; да так, чтобы ни одного слова не изменить, как сделал Даргомыжский с «Каменным гостем». Только, чур, об этом никому ни слова, это пусть будет пока секрет.

Через три дня после этого разговора Мусоргский умер.

Приведенные мною в этих кратких воспоминаниях отрывочные сведения не заключают в себе и десятой доли того, что я мог бы написать о Мусоргском. Но, как я уже сказал в начале, биография и характеристика замечательных людей не может и не должна писаться наскоро

и тотчас после их смерти. Неполнота сведений, с одной стороны, и невозможность вполне объективной группировки и освещения — с другой, делают то, что подобные попытки всегда кончаются неудачно и не достигают цели, т. е. полного выяснения личности человека, о котором пишут.

В настоящей статье я имел в виду только исправление некоторых неточностей и односторонности взглядов, высказанных в биографическом очерке г. Стасова. Мне хотелось доказать, что тот период его деятельности, который г. Стасов считает самым блестящим, в действительности был периодом, так сказать, переходным, когда талант Мусоргского находился под гнетом чуждых его природе теорий и тенденций, от которых он, однако, под конец жизни начал все более и более освобождаться.

Мне хотелось, кроме того, выяснить, что природа Мусоргского влекла его постоянно, вопреки навязанным ему убеждениям, к чистой идеальной поэзии и красоте, к миру духовному и высшему, в котором единственно и может найти истинное удовлетворение и успокоение художник.

Главным несчастьем Мусоргского было то, что в период развития своего таланта он ни в духе времени, ни в случайно окружавшей его среде не нашел тогда руководства и той поддержки, в которых так нуждается молодое дарование, которую нашел, например, Глинка в духе сороковых годов и в обществе, где существовали музыкальные кружки, подобные кружку графов Виельгорских. Родись Мусоргский двадцатью годами ранее, а может быть, двадцатью годами позднее, чем он родился, — имя его стало бы, быть может, наряду с наиболее прославленными именами европейских композиторов*.

Но судьба поставила Мусоргского в иные условия, при которых громадный и самородный талант его, невооруженный силой знания, ложно направленный и обреченный на долгую и трудную борьбу, не успел развернуться во всем своем блеске, во всей своей силе, — лишь дав понять как современникам, так и потомству, чем должен бы быть Мусоргский, что мог бы он осуществить при иных общественных условиях.

* После этих слов в автографе помета: «25 июля 1888 года с. Шубино».

Карикатура М. П. Мусоргского¹

...Талантливый композитор и музыкант М. П. Мусоргский обладал (...) многими качествами, делавшими его незаменимым человеком в обществе. В начале 60-х годов, молодым, только что окончившим курс юношей я любил бывать у Кокушкина моста, в доме Куманиной, где в квартире Гумбиных зачастую собирался почти весь состав русской оперы и большинство лиц, так или иначе причастных к музыкальному миру. Приятно мне было видеть артистов не со сцены, а в дружеской компании, слышать их вблизи, а не с театральных подмостков. Нечего и говорить, что такой искусный аккомпаниатор, как Мусоргский, был всегда дорогим гостем среди певцов; но далеко не всегда он ограничивался скромною ролью аккомпаниатора. Не говоря уже про то, что его искусная игра не могла не доставлять удовольствия слушателям, он умел, когда хотел, доводить ее до смеха всех присутствующих. У меня остался в памяти один такой комический концерт. Мусоргский был особенно в духе и весь вечер не отходил от рояля. Чего только тут не было. То какая-нибудь общеизвестная ария игралась с таким изменением темпа и такта, что без смеху ее нельзя было слушать, то обе руки артиста исполняли разные пьесы: левая «Lieber Augustin»², а правая вальс из «Фауста». Далее попури из разных веселеньких полек и вальсов, торжественных гимнов, похоронных маршей, органной музыки и т. п., и во всем этом то в басу, то в дисканту неотлучно слышались лихие звуки «Камаринской», всегда строго согласованные с настроением пьесы, в состав которой они вторгались. Настала очередь и вокальной части концерта. Сначала шло подражание певцам итальянской оперы, и как оно ни странно, а высокая фистула Мусоргского, выводившая «Addio del pisati», напоминала незабвенную Бозио. Вдруг ария сопрано прервалась, и совершенно неожиданно раздался бас Петрова, исполнявшего усиленно в нос свою последнюю арию из «Жизни за царя». Услышав ее, Осип Афанасьевич, игравший в преферанс в соседней комнате, бросил карты и прибежал в зал, говоря с добродушною улыбкою, что он должен проучить мальчишку, позволяющего себе передразнивать стариков. Много было смеху. Так, кажется, недавно все это было, а скольких уже нет на свете...

Из книги «За 30 лет:
Листки из воспоминаний»

Модест Петрович Мусоргский, увы, оказавшийся знаменитым только после своей смерти, когда его чисто национальный талант сделался достоянием не одной России, а почти всей Европы, для меня, в пору студенчества, имел большую притягательную силу. Без Мусоргского, вообще говоря, не обходился ни один благотворительный концерт. Музыкальные же вечера в 70-х годах, ежегодно устраиваемые студентами всех высших учебных заведений в пользу их недостаточных товарищей, были немыслимы без его участия.

Аккомпанировал Модест Петрович певцам превосходно. Будучи сам беден, как Иов, он, когда дело касалось благотворительности, все-таки за свой труд никогда не брал денег.

И вот, когда-то однажды зимою на мою долю выпала организация концерта в пользу студентов-медиков. Уже недели за три до концерта я целый день летал по разным артисткам и артистам.

Кто раз имел случай заняться устройством благотворительного концерта, в те времена для артистов почти всегда бесплатно, тот знает, что почетная обязанность устроителя такого концерта отнюдь не была си-некура.

Хотя я всем участвующим смело заявлял, что аккомпанировать будет М. П. Мусоргский и тем сразу влиял на их согласие, но, каюсь, в ту минуту мне пришлось им соврать поневоле!

Дело в том, что автор «Бориса Годунова», по слухам, будучи еще на службе в блестящем Преображенском полку, пил горькую, поэтому просить его вперед за три недели об участии в концерте, не зная, будет ли он вменяем в это время, все равно ни к чему бы не привело. Хотя согласие его я бы наверно получил, но, разумеется, без ручательства, что в нужный день он не окажется так пьян, что не только не сможет аккомпанировать, но и не будет даже в состоянии узнать родного отца.

К участию в концерте в виде особой приманки мне удалось заполучить кроме артистов русской оперы еще

великолепного тенора итальянской оперы Равелли, который пел у нас в то время в Большом театре.

На вероятный «бис» я попросил этого певца разучить известный романс Кушелевой «Скажите ей», не раз исполненный знаменитым Тамберликом и в то время еще не совсем позабытый.

За день до концерта Равелли заявил мне, что, желая познакомиться со своим аккомпаниатором, он просит его на другой день приехать к нему пораньше для репетиции.

Получив еще накануне согласие Мусоргского и обрадованный, что попал к нему в светлый период, я снова поехал к нему для исполнения поручения Равелли.

Но, к моему ужасу, Мусоргского я нашел пьянее вина! Лепечущим голосом он стал меня уверять, почему-то по-французски, что ездить к итальянцу не стоит, что он, мол, справится и т. д.

Никакие увещания и просьбы с моей стороны на него не действовали, с упорством пьяного человека он все твердил мне: «Non, monsieur, non; maintenant c'est impossible. Ce soir je serai exacte»*. <...>

При прощании он с трудом встал, но все-таки проводил меня до двери и отвесил мне поклон <...>, причем добавил: «Donc à ce soir!»**

Несолоно хлебавши, вернулся я к своему тенору, сказав, что я Мусоргского не застал дома.

Как мне ни было трудно, но все-таки в конце концов мне удалось убедить Равелли не отказываться из-за этого от участия в концерте, тем более что аккомпаниатор у меня чудесный, который его всегда выручит.

К Мусоргскому же я тотчас же командировал одного товарища, который вызвался его стеречь с обещанием доставить его во всяком случае задолго до начала концерта.

Действительно, Модест Петрович к 7 часам был уже на месте в зале Кононова, где должен был состояться концерт.

<...> Вдруг мой итальянский тенор, сделав какую-то руладу, нашел, что у него сел голос, и потому решил весь

* Нет, мсье, нет; теперь это невозможно. В тот вечер я буду точен (фр.).

** Итак, до вечера! (фр.).

свой репертуар спеть на пол и даже при случае на целый тон ниже!

Этого только не доставало.

Подбегая к Мусоргскому и спрашивая его, может ли он проделать кунштюк*, заданный ему Равелли. Встав с некоторою галантностью с места, Мусоргский успокоил меня словами: «Отчего же нет?» — сказанными также по-французски <...>.

Для вящего доказательства своих слов он предложил тенору спеть *mezza-voce*** весь свой репертуар.

Мусоргский, который всю итальянщину, пропетую Равелли, слышал, вероятно, первый раз, своим тонким исполнением и игрою в любом тоне так очаровал итальянца, что тот начал его обнимать, приговаривая: «*Che artista!*» («Какой артист!»).

И Равелли и Мусоргский в этот вечер имели громадный успех, в особенности певец, несмотря на то что в романсе «Скажите ей» он что-то приврал, но под влиянием мастерской игры Мусоргского вышел с честью и из этого испытания.

Бедный Мусоргский ввиду смелого реализма его музыки с удивительно яркою национальною окраскою, стоявший в ряду русских композиторов как-то особняком, нашедший себе смерть в петербургском Николаевском госпитале, куда он, не имея во время своей смертельной болезни буквально пристанища, попал исключительно по ходатайству моего брата¹ и то только в качестве его денщика, — по общему мнению, и жил, и умер слишком рано.

Живи он в наше время, деятельность этого талантливого самородка, вылившись при более серьезном музыкальном образовании в иные формы, была бы и при жизни совсем иная.

Пожалуй, А. Г. Рубинштейн прав, говоря, что русские очень расположены к музыке и не бездарны в ней, но по общему непросвещению и по славянской небрежности одержимы непроходимым дилетантизмом².

Опера Мусоргского «Хованщина», имевшая только в 1911 году на сцене Мариинского театра такой кричащий успех, не только благодаря участию в ней Шаляпина, в своем роде тоже удивительного самородка, вместе с

* По-немецки *Kunststück* — фокус.

** Вполголоса (*ит.*).

«Борисом Годуновым», еще более выдвинувшие русскую музыку и ее автора, в особенности во Франции, в первые ряды искусства, еще в 80-х годах обратила на себя внимание красотой своей музыки, глубиной музыкальных задач, широтой национальных в ней штрихов — не приносящих знатоков музыки, не дирекции императорских театров, а скромных любителей музыки³.

Во главе существовавшего в то время в Петербурге музыкально-драматического кружка, помещавшегося тогда в зале Кононова (ныне гостиница Регина), стояла группа истинных любителей музыки, между ними артиллерийский полковник Кармин, большой любитель театра, сам очень хороший драматический актер.

Благодаря, как кажется, главным образом его любви к музыке и организаторским способностям, опера «Хованщина» уже в 1881 году, еще задолго до постановки ее в Мариинском театре, была оценена этим кружком по достоинству.

Музыкально-драматический кружок, во время существования которого впервые увидели свет ramпы не только «Хованщина», но и «Евгений Онегин» (П. Чайковского), «Фераморс» (А. Рубинштейна) и некоторые другие оперы, заслуживает, чтобы об нем не забыло потомство.

Почти все участники кружка были люди разнообразнейших профессий, утром и днем занятые (военные всех родов оружия, инженеры, юристы, чиновники) и только вечера могущие посвятить искусству. Во время постановки «Хованщины» оркестр состоял из 60 лиц, но профессионалов в нем было только семь человек. Остальные же любители: полковник Кармин, например, играл на контрабасе (он же, между прочим, писал декорации), полковник Цветков играл на литаврах и заведовал постановкою танцев, полковник лейб-гвардии уланского ее величества полка Ухин — на скрипке, инженеры Чекалов и Р. Бертенсон на альте и валторне, г-жа Кюне, впоследствии известная артистка и профессор Петербургской консерватории, по мужу Вальтер-Кюне, — на арфе, и т. д.

Дирижировал оркестром и вел всю трудную постановку «Хованщины» Э. Гольдштейн, окончивший лейпцигскую консерваторию, не только опытный дирижер, но и прекрасный пианист, брат известного химика...

Из «Моих воспоминаний о „Могучей кучке“»

Я никогда не был музыкантом, но, сколько помню себя, всегда любил музыку и пение. У нас в семье процветало и то, и другое. Отец играл и пел с большим чувством, старшие братья и сестры пели, а мы — малые — слушали. <...>

После смерти отца в 1871 году музыка у нас в доме сошла почти на нет, и я, поступив в гимназию живущим, совсем было стал отвыкать от нее. Когда же умерла мать, оставшись гимназистом 3-го класса, в лице моего старшего брата Николая Павловича Моласа и его жены Александры Николаевны, урожденной Пургольд, нашел себе вторых родителей. Они и сами в шутку нередко называли меня своим старшим сыном. На мою долю выпало большое счастье жить и воспитываться в высококультурной семье, где процветали живопись и музыка¹, где постоянно бывали все представители «Могучей кучки», по фигуральному выражению Владимира Васильевича Стасова².

Брат мой с самых юных лет был в большой дружбе с еще молоденьким мичманом флота Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, жившим у своего старшего брата, директора Морского училища, Воина Андреевича, женатого на моей двоюродной сестре. В большой зале директорской квартиры часто музыканили, и даже Николай Андреевич и Модест Петрович Мусоргский, еще до постановки на сцене познакомили своих родных и близких с операми «Псковитянка» и «Борис Годунов».

Женитьба Николая Андреевича Римского-Корсакова и моего брата на двух родных сестрах, первого на прекрасной пианистке Надежде Николаевне и второго на талантливой певице Александре Николаевне, еще более сблизила их, а Мусоргский был очень дружен с обоими и в особенности с моим братом, у которого на свадьбе был шафером. Он часто бывал у нас помимо музыкальных сборищ по вторникам. <...>

Обязательным посетителем был, конечно, Модест Петрович Мусоргский, который всегда приезжал к обеду и оставался весь вечер, аккомпанируя всем певцам. <...>

Она [А. Н. Молас] очень любила петь в интимном кружке музыкантов или самых близких знакомых, пела без устали весь вечер, но выступать в больших концертах для нее, по ее словам, было «мучительно». Тем не менее ее официальные выступления сопровождались громадным успехом. Ее личные скромные концерты в небольшой зале Певческой капеллы проходили как-то по-семейному, и там она с удовольствием пела, зная чуть ли не наперечет всю публику, желавшую услышать произведения членов Балакиревского кружка в передаче, отвечающей желанию авторов. Ведь все или почти все их сочинения еще до печати, в рукописях, исполнялись у нас иногда самими авторами или же певцами и пианистами при указании самих творцов удивительных музыкальных произведений. Но ей приходилось выступать и в больших концертах. Один из них особенно отчетливо сохранился у меня в памяти. Зять Александры Николаевны, Николай Андреевич Р[имский]-Корсаков, был одно время, когда Балакирев временно отошел от музыки, директором Бесплатной музыкальной школы Русского музыкального общества³, в пользу которого устраивались концерты для пополнения небольших средств школы. Р.-Корсаков просил Александру Николаевну участвовать в предстоящем концерте⁴. Сочувствуя цели концерта, она согласилась петь. Незадолго перед тем она слышала в каком-то концерте, как плохо пела одна из известных в Петербурге певиц романс Мусоргского «Сиротка». Плохое исполнение сильно драматического романса, вызвавшее у слушателей улыбки и даже смех вместо слез, очень огорчило Александру Николаевну, и она решила во что бы то ни стало показать публике, как нужно исполнять «Сиротку». Когда Римский-Корсаков и Мусоргский составляли программу концерта и Александра Николаевна заявила, что хочет петь «Сиротку», Р.-Корсаков стал упрашивать отказать от этого, но никакие просьбы не помогли, и он обратился к Мусоргскому.

«Модест Петрович, хоть ты уговори Сашу не петь этого романса, так недавно провалившегося в концерте». — «Я могу только благодарить Александру Николаевну за то, что она, делая мне честь, выбрала мой романс», — заявил Мусоргский, после чего Р.-Корсакову пришлось согласиться, так как в противном случае Алекс[андра] Николаевна совсем отказалась петь. Было решено в I отделении исполнить под аккомпанемент

оркестра арию Марии из оперы «Вильям Ратклиф» Кюи, а во II отделении три романса: «Сиротку» и еще два, не помню каких⁵.

В I отделении за арию Марии аплодировали, раза два вызывали, успех был обычный. Наконец я дождался выхода Алекс[андры] Николаевны во II отделении. И мне, и брату моему она показалась побледневшей; видимо, она волновалась. Мусоргский спокойно сел к роялю. После нескольких вступительных нот раздался слабый стон: «Барин мой миленький, барин мой добренький» — и т. д. до слов: «С холоду стынет кровь, с голоду смерть страшна», когда весь зал как бы вымер, только слышались слезы в голосе бедной сиротиночки. Эта тишина еще продолжалась несколько мгновений после окончания романса; у Александры Николаевны даже стало грустное выражение лица, и вдруг оглушительные, несмолкаемые аплодисменты и единодушно повторяемый крик: «bis, bis» всего зала. Мусоргский хочет аккомпанировать по программе следующий номер, но требуют «Сиротку», стучат ногами, аплодируют. Александра Николаевна вся сияющая улыбкой, раскланивается, Мусоргский вскакивает со стула, целует ей руки и сам аплодирует. Пришлось повторить «Сиротку» еще два раза⁶.

На меня, совсем юного, Мусоргский и в особенности его большие, несколько навывкате, глаза произвели самое отрадное впечатление. Нельзя было не чувствовать его необыкновенной доброты, доходившей иногда до смешного. Так, при посещении нас на даче, он отгонял от себя комаров, не причиняя им никакого вреда, так как ему жаль было убивать «живое существо». Он всегда с полной охотой исполнял просьбы певцов бесплатно аккомпанировать в концертах или на дому у знакомых. Он считал своей обязанностью показывать у нас все вновь сочиненное им и никогда не отказывался приехать к нам, когда его присутствие было необходимо Александре Николаевне.

Однажды в Петербург приехали из Москвы дня на 2 — на 3 наши близкие знакомые, большие поклонники пения Ал[ександры] Ник[олаевны], и очень просили ее устроить музыку. Все зависело от того, свободен ли Мусоргский в этот вечер. На несчастье через несколько дней был назначен концерт Бесплатной школы Русского музыкального общества⁷. Мусоргский должен был там аккомпанировать басу Васильеву 2-му⁸, исполнявшему

арию Пимена из «Бориса Годунова», и потому Модест Петрович был в этот вечер занят на репетиции у Васильева, необычайного хлебосола, который ни за что не отпустит без ужина. Знакомым же нашим тоже нельзя было отложить свой отъезд в Москву. Днем Модест Петрович заехал к нам, и за обедом мы сговорились, что я, ученик Морского училища, к 10-ти часам вечера, когда Васильев уже пропоет свою арию, приеду за Мусоргским, который предупредит заранее Васильева об этом, и тогда, может быть, нам удастся выбраться с Петербургской стороны, где жил в своем маленьком домике Васильев. Приехав туда и рассказав о цели моего приезда хозяину, я был очень радушно приглашен им познакомиться с композиторами и прослушать его пение, которое еще не начиналось. Я сказал, что уже знаком с ними.

— Тем лучше, — ответил Васильев и повел меня в комнаты. Первым встретили мы при входе Р[имского] - Корсакова, и он был очень удивлен, увидав меня. Он невольно вскрикнул:

— Шура, ты как попал сюда?

Пришлось и ему объяснять мой приезд. Также были удивлены Кюи и Бородин, но им некогда было разъяснять, так как Васильев вошел с оперой «Борис Годунов» в руках и Мусоргский уже сидел у рояля. Я с удовольствием прослушал исполненную два раза, хорошо знакомую, любимую арию, а Мусоргский, увидав меня, стал со всеми прощаться, извиняясь у Васильева, что никак не может изменить данному слову быть у нас, где его ждет целое общество. Так удалось к общему удовольствию привезти Модеста Петровича, благодаря чему у нас состоялся вечер: Александра Николаевна была очень в ударе, пела особенно хорошо, а Модест Петрович, радуясь, что благополучно отделался у Васильева, был очень мил и любезен с нашими гостями, проигрывал и пел отрывки из «Сорочинской ярмарки», которую он в это время начал сочинять⁹, прекрасно сыграл полонез Шопена; словом, вечер прошел блестяще, наши знакомые не находили достаточно слов благодарности за доставленное им наслаждение, а я был очень горд, что благодаря моей поездке удалось привезти к нам Мод[еста] Петр[овича]. У него был очень приятный баритон, и тогда он был в голосе, любил сам показывать вновь написанное. Однажды он исполнял у нас арию Шакловитова из оперы «Хованщина»; окончив пение, он с грустью сказал:

— К сожалению, металла почти не осталось, а ведь раньше какой был звонкий и бархатный голос.

Здоровье Мусоргского становилось все хуже. Зимой 1880/81 года он должен был лечь в госпиталь, где И. Е. Репин в четыре сеанса написал чудный портрет его¹⁰. 16-го марта 1881 года Модест Петрович скончался.

Я был в дальнем плавании, и брат написал мне в Неаполь:

«Нам пришлось перенести тяжелую потерю: 18 марта мы схоронили Мусоргского. Смерть его оставила неизгладимый пробел в нашей жизни; не говоря уже о музыкальной стороне, во всем прочем теперь, когда его не стало, особенно ярко чувствуешь, насколько мы были близки и какие у нас были искренние отношения. Саша очень убита.

На похоронах были все присутствовавшие в Петербурге представители музыкального мира и многие знакомые. Перед гробом до Александро-Невской лавры несли 20 венков. Самый большой „от друзей“ несли Саша и Наденька, а от Бесплатной музыкальной школы Ника и Балакирев».

Александра Николаевна написала мне: «„Сорочинскую“ Мусоргского будет кончать и оркестровать Лядов¹¹. „Хованщина“ совсем готова, кроме оркестра, что взялся сделать Ника¹².

С самой смерти Мусоргского у нас ни разу не было музыки, слишком было тяжело что-нибудь устраивать без него. Другим это кажется странным и неестественным, но ты очень хорошо поймешь».

В 1886 году, во время моего второго плавания, брат по-старому писал мне о выдающихся случаях в музыке и живописи. От 20-го марта он сообщил мне в Гонолулу на Сандвичевых островах: «В концерте Бесплатной школы, прошедшем очень удачно, колоссальное впечатление произвел хор Мусоргского, „Иисус Навин“. Весь зал наэлектризован этой чудесной музыкой»¹³.

В промежутках между плаваниями мне посчастливилось присутствовать на опере «Хованщина», которую ставили любители в зале Кононова в Петербурге¹⁴. Несмотря на упрощенную обстановку, исполнители вложили столько любви и старания в свои роли, что в общем представление производило очень хорошее впечатление. Спектакль повторился 4 раза, и я был на всех 4-х¹⁵.

И. Е. РЕПИН

Из писем В. В. Стасову

18 марта 1881.

Сейчас прочел в «Русск[их] ведом[остях]», что Мусоргский вчера умер!..¹ Посылаю 400 р., которые я получил за портрет его от П. М. Третьякова². Эти деньги употребите по Вашему усмотрению — на похороны или на памятник покойному Модесту Петровичу³.

22 марта 1881, Москва.

...Ах, как жаль Модеста Петровича, надо теперь распространять его произведения — успех их впереди и какой громадный! Это несомненно!

Москва, 26 марта 1881.

Я провел в обществе милейшего Модеста Петровича четыре сеанса, совершенно свободного времени; он для меня позировал, а я развлекался и работой и всякими разговорами с покойным — ну, за что же, скажите, я возьму деньги?!! Довольно...⁴

11 июня 1881. Хотьково.

Миллион раз спасибо Вам!!

Дорогой Владимир Васильевич, и за письмо, и за биографию Мусоргского, и за «окончание» «Уч[илища] правоведения»⁵. <...>

Про Мусоргского также серьезно и интересно написано; так полно нарисована целая эпоха жизни (может быть, лучшей поры жизни) этих бойцов музыкального мира. Это тот могучий период жизни художника, когда он в порыве избытка сил смело бросается, по выражению французов, «хватать быка... за рога». И этой несокрушимой энергии, этой непоколебимой вере в самого себя удаётся это с блеском и треском!.. Даргомыжский, Балакирев также удивительно рельефно выступают в Вашем описании. Как метко Бородин рисует Мусоргского!⁶ Бесподобно! И, наконец, сам Мусорянин в немногих собственных словах выражается весь, вся глубокая душа художника-новатора — «К новым берегам!» Золотыми словами надо записать эти дорогие слова! Отчего Вы ни единым словом не упомянули о его несчастной слабости к спиртным?.. А ведь это и было главной причиной его ранней гибели.

Вспомните, как часто Вы спасали его, ухаживали за ним и всевозможными средствами человека, превращенного в полуидиота с трясущимися руками, Вы оздоравливали и возвращали его к прежней человеческой, артистической деятельности... К чему скрывать это несчастье?!⁷ Оно же было известно почти всем сколько-нибудь знавшим его. Но вообще биография превосходная. О «Женитьбе» Гоголя, им омузыкаленной, я до сих пор ничего не слыхал. А «Констанский собор», в котором осуждали Иоанна Гуса и решили — «Сердце — зла источник — кинуть на съедение псам поганым» и пр., считал я оригинальным произведением Майкова⁸. <...>

...О концерте Мусоргского осенью, пожалуйста, меня известите заблаговременно⁹. Я непременно приеду нарочно; а то где и когда я услышу его живые звуки чудесной музыки?

О спектакле «Борис Годунов»

Я в опере «Борис Годунов». Сколько воспоминаний! Какое наслаждение слушать вещь в каждом кусочке! Уж не говоря о кусках, слышанных много раз, в разных концертах, особенно в частных домах искренних и просвещенных любителей музыки, каким был долгое время дом Н. П. Молас, где Алек[сандра] Ник[олаевна] Молас исполняла новейшую тогда музыку «кучкистов»¹. И все эти концерты бывали при непременно присутствии пестуна тогдашней молодежи прогрессивной музыки — Владимира Васильевича Стасова. Как любил, ценил и наслаждался В[ладимир] В[асильевич] своими обожаемыми авторами!!!

Все их произведения делались на его глазах, все прослушивались по кусочкам, горячими, еще не остывшими от авторских чернил... Так и «Бориса Годунова» Мусоргский писал, обставленный нежнейшими попечениями высокообразованного, знающего, доброго папаши Стасова. Поднята была вся сокровищница Публичной библиотеки. Стасов по службе и в силу призвания был полным хозяином этого рая ученых.

Каждый день Мусоргскому приносились новые выписки из редчайших экземпляров и русских летописей, и иностранных просветителей наших, культурных путешественников Запада по дикой Московии². Особенно при-

годились здесь записи с натуры — и мотивов и слов — у разных остатков гуслиаров, нищих, сказочников и рожечников — певцов старины... Все это смаковалось кружком в каждой строчке и музыки и текста...

Из статьи «Славянские композиторы»

Зимою 1871—1872 годов, по заказу строителя «Славянского базара» А. А. Пороховщикова, я писал картину, представляющую группу славянских композиторов: русских, поляков и чехов¹.

В. В. Стасов, с которым я только что познакомился, очень близко к сердцу принял идею этой картины и совершенно платонически радовался ее разработке; он с большими жертвами для себя, где только мог, доставал мне необходимые портреты уже давно сошедших со сцены и умерших деятелей музыки и доставлял мне все необходимые знакомства с живыми еще музыкантами, состоявшими в моем списке, чтобы я мог написать их с натуры. <...>

В каком дивном свете заблистала передо мной вся вечерняя жизнь больших сборищ. В больших театральных фойе, в зале Дворянского собрания я упивался эффектными освещенными живыми группами публики и новыми образами, к утру пламенея уже от новых мотивов света и комбинаций фигур, и с нетерпением спешил в Академию художеств.

Часто В. В. Стасов, едва перешагнув порог моей академической мастерской, по своему мажорному обычаю, еще не затворив двери, — уже издали кричал мне откровенные и громкие одобрения. Его могучий восторг подымал меня, и я бросался к его портфелю, где — я был уверен — уже есть новые портреты лиц, которых у меня еще не было, или их новые повороты на откопанных где-то старинных снимках, дагерротипах², старых литографиях и т. д.

— Но, знаете ли, Вам необходимо поместить в картину еще две фигуры наших тузов («Могучей кучки»): это Мусоргского и Бородина, — говорил Владимир Васильевич.

Я вполне с ним соглашаюсь. А. П. Бородина любили все: он был заразительно красив и нов; а М. П. Мусоргского хоть и не все ценили, но все поражались его сме-

лостью и жизненностью, и никто не мог устоять от громкого хохота при исполнении — им самим особенно — его комических типов и неожиданно новых характерных речитативов.

Ах, нельзя без тоски вспомнить и сейчас, что Владимиру Васильевичу не посчастливилось дожить до наших дней признания всей Европой нашего самородного гения русской музыки — Мусоргского! В те времена все строго воспитанные в наркотически сладких звуках романтизма, наши опекуны музыкальных опусов даже не удостаивали запомнить имя тогда уже вполне определившегося родного гения. И даже такой излюбленный, популярный писатель, как Салтыков-Щедрин, на вопрос поклонников Мусоргского, интересовавшихся его мнением о Мусоргском и полагавших, что он почувствует близкое своей натуре в звуках новой комической музыки, — ответил едкой карикатурой своего сатирического пера. Весь Петербург читал этот пасквиль на молодой талант, закися от смеха; смешно рассказывалось, как некий громкий эстет выставил на суд знатоков доморощенный талант и как сей едва-едва протрезвевший талант промышчал свою новую арию на гражданскую тему: об извозчике, потерявшем кнут³. Но я все-таки обратился к Пороховщикову с просьбой разрешить мне прибавить в группу русских музыкантов Мусоргского и Бородина.

— Вот еще! Вы всякий мусор будете считать в эту картину! Мой список имен музыкантов выработан самим Николаем Рубинштейном, и я не смею ни прибавить, ни убавить ни одного имени из списка, данного Вам... Одно мне досадно — что он не вписал сюда Чайковского. Ведь мы, вся Москва, обожаем Чайковского. Тут что-то есть... Но что делать? А Бородина я знаю; но ведь это дилетант в музыке: он — профессор химии в Медико-хирургической академии... Нет, уж Вы всяким мусором не засоряйте этой картины! Да Вам же легче: скорее! Скорее! Торопитесь с картиной, ее ждут...

Из «Воспоминаний о В. В. Стасове»

Бесконечно жаль, что Владимир Васильевич Стасов не дожил до полного торжества русской музыки в лице Модеста Петровича Мусоргского, особенно теперь, когда во всем мире сделались желанными его произведения.

Только задушевная переписка Мусоргского с В. В. Стасовым в конце 70-х годов открывает, какую великую помощь оказал Мусоргскому досужий ученый, владеющий летописными и другими сокровищами Публичной библиотеки; Стасов рыцарски служил своему другу-музыканту редкостным историческим материалом, бывшим в его распоряжении.

Мне посчастливилось близко наблюдать процесс создания «Хованщины» и других шедевров этого вдохновенного мастера и слышать его самого, слышать, как он пел и исполнял свои творения, неожиданно яркие и всегда самобытные.

С друзьями Владимир Васильевич был необыкновенно радушен, весел и мажорно общителен. Свои семейные праздники он любил справлять широко «на миру». <...>

Владимир Васильевич привязал к себе всех по-родственному. Глазунов с юности был всегда желанным гостем Владимира Васильевича. <...> И эти два собеседника — один, уже убеленный сединами, и другой, еще не снявший гимназического мундира, — так были связаны общим интересом, что забывали всех окружающих и не замечали, что гости прибывают; тихо, незаметно присаживались к роялю и скоро увлекались, поддаваясь очарованию звуков.

А вот и Модест Петрович Мусоргский. При появлении его Владимир Васильевич громко и радушно раскрывает свои широкие объятия; начинается громкий пластический доклад подвижного бутуза «Модестиуса». Без всяких упрасиваний быстро подходит к роялю, вот уже начинают кувыркаться перед слушателями характерные неожиданные звуки звонких смешных речитативов, подхватываемых хриловатыми живыми словами композитора, и публика уже не может удержаться от восторженного хохота. <...>

[Летом 1875 года] я поджидал Владимира Васильевича [в Париже]¹. Он долго не мог покинуть Петербург, так как оказывал Мусоргскому помощь теми перлами [народного творчества], в которые был погружен композитор. Это было незаменимо: там подымалась «Русь пододонная» — залежи нашего эпоса². <...>

Все это время у Владимира Васильевича было особо радостное настроение.

Одна печаль глодала его сердце; он часто обрывался мысленно на Мусоргского: «Ах, что это теперь с нашим бедным Мусоряниным?!» Уже не раз Владимиру Васильевичу приходилось выручать своего гениального друга, опускавшегося в его отсутствие на самое *дно*. В самом деле невероятно, как этот превосходно воспитанный гвардейский офицер с прекрасными светскими манерами, остроумный собеседник в дамском обществе, неисчерпаемый каламбурист, едва оставался без Владимира Васильевича, быстро распродал свою мебель, свое элегантное платье, вскоре оказывался в каких-то дешевых трактирах, теряя там свой жизнерадостный облик, уподобляясь завсегдатаям типа «бывших людей», где этот детски веселый бутуз с красным носиком картошкой был уже неузнаваем.

Неужели это он? Одетый, бывало, с иголки, шаркун, безукоризненный человек общества, раздушенный, изысканный, брезгливый... О, сколько раз, возвращаясь из-за границы, Владимир Васильевич едва мог отыскать его где-нибудь в подвальном помещении, чуть не в рубище... До двух часов ночи просиживал Мусоргский с какими-то темными личностями, а иногда и до бела дня. Еще из-за границы всех своих близких Владимир Васильевич бомбардировал письмами, прося известия о нем, об этом таинственном теперь незнакомце, так как никто не знал, куда исчез Мусоргский. <...>

С молодых лет Стасова особенно занимает музыкальный мир: Балакирев и плеяда русского музыкального общества — Кюи, Бородин, Римский-Корсаков и другие лица, из числа которых он особенно страстно вливается в Модеста Петровича Мусоргского. О нем Владимир Васильевич с первых строк, посвященных его памяти, говорит: «Мусоргский принадлежит к числу людей, которым потомство ставит монументы»³. <...>

Свое маленькое предисловие к очерку «Памяти Мусоргского» Владимир Васильевич кончает словами: «С нас достаточно и той счастливой гордости, что мы были современниками одного из самых великих людей русских»⁴.

Вот с какой верой взирал Владимир Васильевич на Мусоргского, вот почему он с такой неусыпностью оберегал его в житейских невзгодах.

Письма А. Н. Римскому-Корсакову

31
19 — 27.
V

Suomi, Kuokkala, Penaty.

Дорогой Андрей Николаевич!

Как я жалею, что я совсем теряю память и не помню ничего, особенно из тех редких случаев жизни, которыми судьба так незаслуженно баловала меня... Как я рад, что драгоценнейшее письмо Модеста Петровича *цело* и находится в Публичной библиотеке и в Вашем ведении¹.

Такой перл изящества это прелестное письмецо. Оно написано на какой-то розовой бумаге, изысканно каллиграфическим почерком и стихами. Так пишут только обожаемым особам². Я понять не могу причины моего в то время привилегированного положения, особенно в *идеях* Модеста Петровича! Ведь я же не музыкант... Здесь вся *фабула* падает на Владимира Васильевича Стасова. Это он в какие-то удивительные радужные стекла смотрел на меня и так энергично, так широко смотрел, что и Модест Петрович увлечен был его галлюцинацией... Да, это мне большое счастье в жизни, и я не могу не видеть ясно, сколь недостоин я этого счастья... И теперь, в последние минуты дней моих, я опять осчастливлен *по Радио!* Я нередко слышу «Хованищину», и каждый звук, каждая нотка напоминает мне много, много... Ведь все это репетировалось у Стасовых, перед моими ушами, и все это я, счастливец, так много раз слышал от самого автора оперы, что *знал* почти все мотивы наизусть. Кроме этого Судьба не оставляла меня — знакомила и со всей идеальной стороной дела.

Владимир Васильевич так обожал «своего Мусорина», что, просыпаясь иногда по утрам, от 3-х до 4 часов, он уже бывал атакован художественными и историческими мыслями — все из тех же недр летописей, которых *глубины* он, с такой страстью историка, касался в подвалах *манускриптов* и своего отдела Публ[ичной] библ[иотеки]...

По своей откровенности и живости гигантской натуры, Владимир Вас[ильевич], еще издали завидев, уже кричал мне: «Знаете, на какие опять *новые* материалы я набрел, в нашем отд[еле] манускриптов!!!» И часто я раньше М[одеста] П[етровича] удостоивался знакомст-

ва с этими редчайшими материалами, с которыми творец «Хованщины» не так-то скоро познакомился бы, не будь тут, в его объятиях такого большого ученого В [ладимира] С [тасова], который кроме колоссальных знаний по летописям еще обладал страстью поделиться ими и прозорливо понимал возможность этих *пододонных* перлов.

В письмах В. В. Стасова есть во многих об этих его делах, которые так ценил покойный талант музыки, который умел уники старины превращать в перл создания.

Прост был гениальный композитор М. П. Мусоргский. И вот опишу случай — близкий — у меня в квартире.

Владимир Вас [ильевич] Стасов согласился быть крестным моей дочери Веры, это было в 1872 г. Влад [имир] В [асильевич] приехал с М. П. Мусоргским. И великий музыкант и великий историк оставались с нами — малыми людьми — до позднего вечера. М [одест] П [етрович] много забавлял нас, представляя на плохеньком пианино (лучшего не было) игру Великого *Моцарта* и много, много импровизировал М [одест] П [етрович] своих: «*Семинариста*» и др. Много припоминал хоров нищих. Он, вероятно, на ярмарках изучал их. Мы много хохотали, — все это он сам пел...

А вообще, я с М [одестом] П [етровичем] в переписке не был и совершенно не помню: что писал ему, если писал когда-нибудь. <...>

У меня хранятся две принадлежащие Вам книжки: 1, письма Мусоргского, 2-я Воспоминания В. Стасова о Мусоргском³. (По Вашему востребованию они немедленно будут отправлены Вам.) <...>

Вам, Андрей Николаевич, все это хорошо известно из писем В [ладимира] В [асильевича], которые, кажется, Вами не изданы⁴.

А то письмо, которое написано стихами, особо тонкой каллиграфией, которое хранилось у Дмитрия Васильевича?⁵

Каждый куплет стихов кончался: *Тащи, коренник, тащи*⁶. — Я думал, что оно хранится у Вас, в Публ [ичной] библиотеке. Какая шалость гениального человека — меня называть «коренником» <...>

26

19 — 27.

IX

Дорогой и глубокоуважаемый Андрей Николаевич, Вы меня очень обрадовали и успокоили Вашим любезным письмом... <...>

I. Знакомство мое с Модестом Петровичем не имеет значения; оно произошло в д[оме] *Стасовых*. Теперь, перечитывая пять колоссальных книг Владимира Васильевича, я вновь поражаюсь тем колоссальным материалом, каким обладал Стасов — всесторонне⁷. Это был большой ученый и очень талантливый человек...

У Стасовых мне особенно посчастливилось. Вл[адимир] Вас[ильевич] меня возлюбил незаслуженно и так заразил своим влиянием в мою пользу всю семью с присоединением *всего круга* знакомых — что я, кажется, и по сей день пользуюсь этим влиянием в оценке моей личности — *весьма щедро*. <...>

II. Мусоргский — самородок, богатырь, имел внешность *Черномора*, он не прочь был и поюродствовать. Для меня остается тайной его влечение ко мне, ведь я же даже *не музыкант*...

«*Тащи, коренник, тащи*», — писал он ко мне. Ну, какой же я *коренник*?! Меня, как натуру непосредственную, глубоко поражал этот гений; но я это чувствовал — судить и *сознавать* я этого не мог, но я имел великого ментора в лице В. В. Стасова и с ним на эту тему я не мог пускаться в разговоры, теоретически рассуждая. Его* юмор чудил меня до одури, а живые места его музыки — ведь у Стасовых он много и живо *импровизировал*, когда на него находило. Он повергал нас *в разж*; я не помню, как я реагировал на письма его⁸, но писал он четко, красиво, вполне ясно и серьезно.

Когда я писал в Николаевском госпитале его портрет, на нас свалилось *страшное происшествие*: смерть Александра II, и мы, в антрактах от живописи, перечитывали массу газет, все на одну и ту же страшную тему⁹. Готовился *день именин* Модеста Петровича.

М[одест] П[етрович] жил под страшным режимом трезвости и был в особенно здоровом — трезвом веселом настроении. Но, как всегда, алкоголиков гложет внутри червь Бахуса; и М[одест] П[етрович] уже мечтал вознаградить себя за долгое терпение. Несмотря на строгий наказ служителям о запрете коньяку, все же «сердце не камень» и служитель к именинам добыл М[одесту] П[етрови]чу (его так все любили) целую бутылку коньяку...

На другой день предполагался мой последний сеанс.

* Мусоргского

Но приехав в условленный час, я уже не застал в живых Модеста Петровича...

— Об офорте М[одеста] П[етрови]ча я совсем забыл... Не помню.

— Рисунков? У меня есть только плохой набросок с А. П. Бородина.

О, как я польщен Вашим любезным отношением ко мне. У нас дома к Моласам (Александра Николаевна и Н[иколай] П[авлович]) какое-то почти родственное чувство¹⁰... Как-то они? Все и все милые барышни — живы ли они?

С глубокой благодарностью к Вам *Ил. Репин**.

С Д. М. Леоновой я был знаком мало, Наумова совсем не знал и Гриднина тоже почти не знал. Но в то время М[одест] П[етрови]ч был жизнерадостный и деятельный. «Сорочинская ярмарка», кажется, у него кипела.

Думаю, что М[одеста] П[етрови]ча трогал мой искренний невежественный восторг *перед его гением*, тогда еще далеко не признанным. Когда даже *пророк Салтыков-Щедрин* — так иронизировал вкус этого реализма в музыке — *Стасовского кружка*¹¹.

Н. А. БРУНИ

Несколько слов о Мусоргском

Мне дорого то время, те дни, связанные с воспоминанием о Мусоргском, и я охотно исполняю Вашу просьбу, многоуважаемый Андрей Николаевич, и постараюсь восстановить в памяти то немного, что я могу сказать о высокочтимом композиторе, покойном, дорогом, рано погибшем Мусоргском.

Еще в 70-х годах на Васильевском острове было много деревянных одноэтажных или с мезонином домиков, с тенистыми садами и беседками. Такие сохранились и по сейчас еще во Второй линии и в дальних улицах острова.

Почти на углу 4-й линии недалеко от Большого проспекта (ныне Пролетарской Победы)¹ вторым от угла стоял старинный (таким он казался и тогда), одноэтажный, серый с зелеными ставнями, приветливый дом. Высокие

* Дальнейший текст — приписка сбоку.

тесовые ворота и калитка. Вход со двора. Во дворе в глубине сад. Дома выходили на улицу, а сады, отделяясь только высокими заборами, образовывали общую зеленую рощу. Архитектурные беседки, часто с колоннами, составляли необходимую принадлежность сада.

Проходя еще на этих днях по 4-й линии, я видел в ворота в одном из старых домов в глубине забытую, потерянную между каменными гигантами, одинокую, старую, но производящую большое впечатление, зеленоватую с белыми колоннами беседку. Весь Большой проспект был сплошной сад.

В это время начали уже воздвигать большое многоэтажное здание на углу 4-й линии и Большого просп[екта]. За воздвигаемой громадой ютился описываемый мною одноэтажный дом старой дворянской семьи Юдиных.

Дочь их вышла замуж за М. П. Валуюва. Это была очень симпатичная добрая и в то время уже пожилая женщина. Заботливая мать. Ее заботы простирались и на нас. Муж ее служил в Таможенном ведомстве, тоже очень добродушный, доброжелательный человек.

Радужье семьи и гостеприимство привлекало в их дом друзей и знакомых. Дочь их, Елизавета Михайловна, оканчивала Высшие женские курсы. Старший сын, Павел Михайл[ович], уже был инженером путей сообщения. Два младших сына были студентами-путейцами. Федор Михайлович, жизнерадостный и способный, окончив курс, как инженер достиг высокого положения, он был главным управляющим Северо-Западных ж. д. Полный жизни и деятельности, трудолюбивый человек, он был убит в 1917 году. Другой, более вдумчивый, но такой же приветливый, служил по Водн[ому] отд[елу] путей сообщения. Не знаю, где он и какая его судьба. Около этих симпатичных людей образовался кружок молодежи.

Родители их, как я говорил, привлекали своим радушием сверстников, дом часто бывал полон гостей, которые составляли тот круг, в котором, как свой, часто бывал покойный Мусоргский, видимо, приятно проводя время и отдыхая.

Все общество было крайне патриотически настроено. Это было время Болгарской войны². Молодежь занималась усердно, но и находила время повеселиться.

Театр, концерты, выставки, домашние спектакли и теневые картины. Бывали и скромные, но очень оживленные балы. Старшие собирались за чаем, а иногда и за

картами. Вот тут-то во время спектаклей и живых картин мы соприкасались с покойным Мусоргским.

Всегда тихий, задумчивый, в высшей степени скромный, как бы застенчивый, но удивительно оживающий, когда он, бывало, садился за пьянино, и играл нам по нашей просьбе. Помню особенно вечер, когда он во время спектакля после живых картин, окруженный молодежью, сидел, задумавшись, перед пьянино — мы притихли и ждем, и вдруг, полные невыразимой страстности и силы, вырываются чудные звуки, необычайно жизненные, увлекающие, под его мощной рукой. Он играл «Камаринскую» Глинки. Сильное впечатление его одухотворенной игры сохранилось в моей памяти и по сей час, а прошло уже почти полвека.

Мы его окружили, приветствовали, ликовали, и вот кто были «мы». Кроме названных выше членов семьи Валуевых, был друг их Родичев, брат известного деятеля Государственной думы, Михаил Александрович Врубель, тогда еще студент юридического факультета и только мечтавший об Академии художеств. Его сестра, ученик Академии Гадон (художник), его брат — паж, известный потом генерал — командир Преображенского полка, и я, будучи еще учеником Академии. Из девиц были подружки Е. М. Валуевой: Мунд, Бодиско, Бобарыкина, Лермонтова, Усова и Е. Султан-Шах.

Мы знали, что Мусоргский в то время писал «Хованщину». Он сочувствовал нашим увлечениям. Работы над декорациями, сочинение афиш, разучивание пьес и декламаций.

Увлекались тогда Лермонтовым, Тургеневым и гр. Толстым, Достоевским. Особенно «Демон» и «Анна Каренина». Тогда уже М. А. Врубель пытался компоновать «Демона» и рисовал сцены из «Анны Карениной».

Общество старших составляли сослуживцы М. П. Валуева, его знакомые и друзья. Я помню отца М. А. Врубеля, генерала Врубеля, именно тогда еще полковника, Лермонтова, Усовых и моряка Арсеньева. Большое влияние имел тоже талантливый актер Полтавцев, он руководил нашими сценическими начинаниями.

В то время славился известный ресторан «Малый Ярославец», где сообщались часто знаменитые в то время люди. Встречи и чествование героев.

Я не хочу омрачить память дорогих мне людей, но не могу скрыть той грустной мысли, что увлечение ви-

ном, что тот незаметный в то время яд пагубно влиял на здоровье и деятельность наших крупных, выдающихся талантов.

Позднее, помню, когда наш кружок — Валуевы, Врубель, Родичев и я, возвращаясь из театра, собирался в уютной столовой в доме Юдиных. Собирали, что можно было, чтобы не разбудить старших, из остатков обеда к ужину и вполголоса вели беседу. Неожиданно к нам приходил Мусоргский, живший у Валуевых. В халате, в туфлях, запахивая рукой полы, он приветливо нам улыбался, подходил к буфету, открывал, видимо, знакомую ему дверцу и, достав графинчик с коньяком, наливал себе рюмку, выпивал ее и, недолго посидев с нами, тихонько уходил. У него уже была потребность и ночью поддерживать отраву алкоголем. В то время он был очень похож на портрет, написанный И. Е. Репиным. Вскоре он заболел и умер в белой горячке. Так ему и не пришлось довести свой гениальный труд³. Скольких нет уже из этого кружка! Память о покойном Мусоргском осталась, как о человеке тихом, задумчивом, скромном, который жил другою жизнью — той, где творчество захватывает все.

Он стоял как-то отдельно. Молодость эгоистична. Мы жили своей жизнью, мечтали и недостаточно ценили и понимали и берегли великого мастера.

14 марта 1928 г.

Левашево

А.А. ВРУБЕЛЬ

Письмо А. Н. Римскому-Корсакову

25

19 — 28 г.

III

Мойка, 83, кв. 1.

Глубокоуважаемый Андрей Николаевич!

Боясь затруднить Вас посещением моего уголка, хотя бы и очень рада была видеть Вас, я решаюсь в этих строках сообщить Вам то небольшое, что могу сказать по поводу моих встреч с гениальным М. Г.* Муссоргским.

До сих пор еще со всею яркостью встает передо мною его необычайно красочное, прямо потрясающее своей силой исполнение своих произведений. А рядом с этим пора-

* Так в подлиннике.

жающая скромность гениального композитора, как человека, готового ради удовольствия молодежи целыми часами таперствовать.

То и другое происходило в радушной на редкость семье Валуевых, на Васильевском ост[рове], в несуществующем уже деревянном особняке с мезонином, близ Академии художеств¹.

Затем вспоминается Петергоф, где те же Валуевы жили на даче. Была как-то предпринята поездка оттуда в красивую холмистую местность «Венки». Довольно значительная группа лиц — участников этой поездки — любовалась долго чудным закатом, и центром этой группы был М. Г.* Муссоргский со своим другом по искусству — певицей Леоновой.

Вот и все то немногое, что могу сообщить Вам по поводу интересующего Вас вопроса. Вскоре за тем я была оторвана от этого интересного и насыщенного симпатиями окружающего моим отъездом в провинцию, на службу по педагогической специальности.

Сердечно приветствую Вас.

Анна Врубель

Р. S. Прошу передать мой привет Вашей жене, сестре и Максимилиану Осеевичу.

С. В. ФОРТУНАТО

Из «Воспоминаний о встречах с Н. А. Римским-Корсаковым»

Тогда у отца моего очень часто собирался так называемый «Балакиревский кружок»; конечно, среди них всегда был и Николай Андреевич. Каждый раз в этих собраниях каждый из них показывал то, что было им сочинено в промежуток между их свиданиями. Обыкновенно, как лучший между ними пианист, исполнителем являлся М. П. Муссоргский; он же был певцом и воспроизводил отдельные романсы, а подчас чуть ли не целые оперы.

Как ни странно покажется не слышавшим таких исполнителей, какими были Глинка, Серов, Даргомыжский и Муссоргский, — людей, собственно не обладавших голосом, я должна сказать, что подобного исполнения я никог-

* Так в подлиннике.

да не слыхала, да вряд ли и услышу когда-нибудь и сомневаюсь, чтобы другим удалось услышать нечто подобное. Глинку и Серова я собственно понимала чисто чутьем, так как тогда была еще совсем мала. Что же касается до исполнения Даргомыжского и Мусоргского, то не принимая в расчет своих личных впечатлений, могу засвидетельствовать, что не только люди музыкально образованные, но даже совершенно непросвещенные рыдали навзрыд, слушая их. Такова была сила их таланта, умение воплотиться в то лицо, которое они изображали с огромным драматизмом, юмором и комизмом. Впечатление получалось неотразимое. Н[иколай] А[ндреевич] обыкновенно присаживался к роялю и подыгрывал Мусоргскому, так как, несмотря на всю виртуозность последнего, у него подчас просто не хватало пальцев для воспроизведения целого оркестра.

В таком исполнении слышали мы постепенно создававшихся «Псковитянку», «Бориса Годунова», нарождавшегося еще только тогда «Игоря», «Ратклифа» и вообще все, что тогда создавалось Новой русской школой.

Мои далекие воспоминания о М. П. Мусоргском

Одно из самых ярких впечатлений моей жизни был дорогой Модест Петрович Мусоргский. Впервые увидела я его еще будучи девочкой, тем не менее этот человек был в такой мере особенный, что, увидав его раз, забыть его нельзя. Весь он был такой изящный, такой элегантный. Мое знакомство с ним относится к концу 50-х годов прошлого столетия, когда он едва оставил военную службу и облачился в штатское платье. Тогда он был еще очень тоненький, среднего роста, с маленькими ручками и ножками. Одет он был всегда, что называется, с иголочки и исключительно элегантно. Голова его тоже была особенная, довольно большая с довольно большим лицом, темными волнистыми волосами и большими, почти навывкате светлыми глазами, которые казались особенно яркими при довольно темном цвете лица и темных же волосах также на бороде и усах. Манеры его были очень мягкие, изящные, речь, часто пересыпаемая французскими фразами, на хорошем французском языке, указывала на хорошее светское воспитание. Все вместе и давало его облик такого исключительного изящества и элегант-

ности. Я так часто повторяю эти два определения, потому что они так идут к нему и так характерны для него.

Домашняя жизнь в семье моего отца складывалась также довольно оригинально. Квартира была обширная, разделенная большим коридором на две части. Коридор этот делал колено, и в конце его было несколько комнат, где помещалась старая тетушка отца, а дальше был ряд комнат, где жили люди, сжившиеся с семьей отца и обслуживавшие ее.

Первая часть коридора делила эту квартиру на две части. По левой стороне было женское царство: большой зал с роялем, он же столовая. Затем шли гостиные и комнаты дам. По правую сторону коридора помещались мужские комнаты, в которые по большей части приходили посетители мужчины. По воскресеньям обыкновенно к обеду собиралось большое общество, и за столом опять-таки мужская компания садилась на один конец, центром которой был мой отец. Деление это делало то, что нам, женщинам и девочкам, редко доводилось отчетливо слышать споры и разговоры на мужской половине стола, а тем менее принимать участие в их дальнейших беседах, когда они после обеда удалялись на мужскую половину и там в клубах дыма, без стеснения продолжали свои разговоры. Большею частью только к чаю они возвращались в зал и гостиную. Нас же, детей, а потом, когда мы подросли, обыкновенно водворяли в столовой, и у нас тут шла своя жизнь. Поэтому мне почти невозможно, да и за дальностью той жизни, повторить дословно, что приходилось слышать из речей Модеста Петровича. Общее впечатление было такое, что он всегда шел рядом с теми, чьи мнения были наиболее передовые, гуманные, просвещенные. В нашей семье обскуранты* как-то не уживались. Самые близкие люди, как В[ладимир] В[асильевич], так и его братья, а в особенности Дм[итрий] Вас[ильевич], были цветом живого культурного общества тех времен. Как известно, конец 50-х и 60-е годы были расцветом для России, и во всех культурных начинаниях почти все собирающиеся в нашей семье принимали живое участие в этом обновлении.

Поэтому молодому, живому, рвущемуся к «новым берегам»¹ М[одесту] П[етровичу] такое общество было,

* Обскурант (от латинского *obscurantis* — затемняющий) — противник науки и просвещения.

что вода на мельничные жернова, и он, несмотря на свою молодость, сначала робко, а потом все смелее входил в этот круг и скоро сам стал его полноправным членом. Скоро стали собираться уже с чисто музыкальными целями. И вот тут М[одест] П[етрович] ярко выступил в очень активной роли.

Несмотря на мою крайнюю молодость, я все же не могла не быть пораженной его сутью. Он, такой светский по виду, такой элегантный и как будто поверхностный, стал своей музыкой, своим незабвенным глубоким исполнением вызывать такие глубокие размышления, такие глубокие чувства. Что за диво! Что за чудеса! Уж тут, за роялем, когда вся эта высокоталантливая компания показывала свои новые произведения, по поводу которых иногда загорались споры, как умел он, не уступая, крепко держась своего пути, никогда, ни одним словом не задеть чьего-либо самолюбия, не сказать ни одной грубости, ни одной резкости. Как умело сочетались его необыкновенная благовоспитанность с такой же убежденностью в своей правоте и неподатливостью к принятию неподходящих ему чужих взглядов. Как он умел, отстаивая свои убеждения, уважать чужие взгляды. Редкое свойство. Вот все вместе взятое, весь его облик, его талант, его исполнение своих и чужих произведений как в пении, так и на рояле, сделало то, что его образ не уйдет из моей души до конца моей жизни.

Мне уже однажды доводилось в моих воспоминаниях о Н. А. Римском-Корсакове говорить, в какой мере нераздельна была вся эта молодая музыкальная компания. Кто был тогда близок к ним, тот не может говорить о ком-либо из них, не упоминая о других. Поразительно было то, что общий уклад этого кружка был в такой мере высок духовно, что низменные элементы к ним не достигали. Каждый вносил свое, ему свойственное, но вместе с тем каждому из них было одинаково дорого и то, что сочинил другой. Эта черта и была заложена в М[одесте] П[етровиче] как будто еще глубже, еще сильнее, чем в других, если это возможно. Это заставляло всех его знавших еще больше любить и ценить его.

Лично я считаю, что это было время для нас, почти детей, временем нравственного воспитания, оставившего след на всю жизнь.

Рассматривалось это музыкальное и духовное общение с этими необыкновенными людьми не как удовольст-

вие, приятное времяпрепровождение, а как насущная, ненасытная духовная потребность. Оттуда идет, что вспоминаешь то время со светлой радостью.

Когда периодически стали возникать музыкальные собрания, о которых много писалось и говорилось, то восторгам нашим не было конца. Восторги эти относились равно как к собраниям в частных домах, у отца, дяди, у Л. И. Шестаковой, так и к концертам, ревностными посетителями которых мы были. Неуклонно М[одест] П[етрович] принимал огромное участие в них. Надо еще отметить, что и в разговорной речи, так равно и в музыкальной, он был большой юморист и комик, так что всегда и везде он бывал видным членом каждого собрания.

В начале 70-х годов моя личная судьба сложилась так, что мне пришлось на много лет оставить Петербург и лишь временами наезжать, но всегда на непродолжительное время. Конечно, я пользовалась каждым случаем, чтобы побывать в дорогом мне обществе горячо мною любимых музыкантов и опять набираться, увы, надолго, впечатлениями от их дивного искусства. Всегда Мусоргский был верен себе, всегда незаменим и незабываем.

В 1879 году Мусоргский совместно с Леоновой предприняли путешествие по южным городам России с целью давать концерты, а также посмотреть Одессу, Крым². Я в то время жила в Ялте, где заведовала тогда большой гостиницей «Россия», обладавшей очень большим залом и неплохим роялем. Если принять во внимание мою глубокую любовь к музыке вообще и в частности к музыке Мусоргского, а также к его прелестному, характерному исполнению, то можно себе представить, в какой восторг я пришла, увидав объявление о концерте Мусоргского и Леоновой. Ялта тогда была крошечным городком, не имевшим ни типографий, ни адресного стола, поэтому афиши заготавливались в других городах и уже готовые расклеивались в Ялте. За отсутствием адресного стола я не могла узнать, где приезжие концертанты остановились. Пришлось ждать назначенного вечера. Концерт был назначен в здании старого клуба, там, где на набережной выстроена гостиница «Джалита», а в глубине существует еще и теперь это старое здание, обладавшее тогда небольшим залом, в котором давались концерты, спектакли и т. д.

Когда я пришла на концерт, то к огорчению своему увидела очень небольшое количество посетителей, даром что тогда в Ялту съезжалось, так сказать, высшее общество столиц и других городов. Долго у меня сохранялись афиши двух концертов, данных Мусоргским в Ялте, но после многочисленных переездов они утеряны³. Помнится, что Леонова пела мазурку Шопена «Если б я солнышком»⁴ и еще другие романсы, а М[одест] П[етрович] играл тоже Шопена, но что именно — не помню, но знаю наверное, что он сыграл «Утро на Москве-реке» и «Марш стрельцов» из «Хованщины»⁵.

В первом же антракте я бросилась в артистическую. М[одест] П[етрович] сидел на кресле, опустив руки, как подстреленная птица. Отсутствие публики, неудача концерта, видимо, тяжело подействовали на него. Оказалось, что, приехав накануне вечером в Ялту, которая была битком набита публикой, так как август был почти уже разгаром сезона, помещения они не нашли и были принуждены остановиться в каком-то частном доме, совершенно неблагоустроенном, грязном и отвратительном. Это наш-то чуть ли не обожаемый Мусорянин, в такой обстановке! Конечно, я устроила так, что на другой же день они переселились в «Россию», снабженную большими удобствами⁶, имевшую прекрасный большой зал с приличным роялем и вдобавок наполненный публикой, которую удалось заинтересовать предстоящим концертом. На этот раз концерт удался на славу.

Мусоргский и Леонова провели в Ялте около недели. Мы, конечно, просили их порадовать нас своею музыкой и вне концерта, что они охотно и неоднократно исполняли. Тут удалось прослушать многие из чудесных романсов Мусоргского в исполнении и его самого и Леоновой, а главное, несколько сцен из «Бориса» и «Хованщины». Нужно ли говорить, как сильны и велики были переживания слушающих, в числе которых и стар, и млад, и почти никогда или вовсе не слыжавшие музыку, были потрясены до глубины души.

В обществе дорогого М[одеста] П[етровича] и Леоновой мы совершили несколько поездок в окрестностях Ялты. Видимо, глубоко действовали на душу М[усоргского] красоты природы, море, горы, дивный лунный свет, мягкость воздуха⁷. Он обыкновенно забирался на запятки в тех удобных колясках-корзинах, в которых ездили тогда в Крыму. Делал он это для того, чтобы не быть вынужден-

ным разговаривать и не нарушать своего настроения. Самой удачной поездкой была в Гурзуф⁸.

Это было мое последнее свидание с незабвенным М[одестом] П[етровичем]. И на этот раз он не изменил себе и был таким же обаятельным и привлекательным, как и в прежние годы.

Д. М. ЛЕОНОВА

Из «Воспоминаний»

Незадолго до моего бенефиса, в бенефис Комиссаржевского были поставлены два акта из оперы Мусоргского «Борис Годунов», в которой я исполняла роль корчмарши (хозяйки корчмы)¹. Я находила, что ничего не может быть лучше, как дать эти два акта и в мой бенефис, потому что они очень понравились публике. Но как только я заявила свое желание об этом, мне сейчас же поспешили ответить, что за право дать эти два акта нужно платить разовые композитору. На это я выразила мнение, что наверное Мусоргский ничего не возьмет с меня, потому что я с ним хорошо знакома, и, действительно, когда я сказала ему об этом одно слово, он отвечал, что сочтет себя счастливым, если увидит в мой бенефис два акта своей оперы².

Теперь мне остается рассказать историю возникновения моих курсов пения. Еще ранее, чем была поставлена опера «Борис Годунов», я познакомилась с композитором Мусоргским, который бывал у меня. Заметя в нем многие странности — и вместе с тем чрезвычайно симпатичные черты во всех отношениях, и как художника, и как человека, мне всегда хотелось поближе сойтись с ним.

По возвращении моем из путешествия³, мне удалось, встречаясь с Мусоргским у наших общих хороших знакомых, у которых он даже жил⁴, мало-помалу сблизиться с ним. Он стал приручаться и сознался, что, веря разным слухам, боялся меня, а теперь убедился, что слухи эти были совершенно лживые. Мусоргский был такой человек, какого, я думаю, другого не найдешь на свете. Он

так любил людей, что не мог себе представить и допустить в ком-нибудь что-нибудь дурное. Он судил обо всех по себе.

Кто знал хорошо Мусоргского, тот не мог не видеть, что это был выходящий из ряда человек, не признававший интриг, не допускавший, чтобы человек образованный, развитой мог иметь желание нанести другому вред или сделать какую-нибудь гадость. Одним словом, это была личность идеальная. Когда он писал «Хованщину», то часто бывал у меня; напишет номер — и тотчас же является ко мне в Ораниенбаум и указывает, какого исполнения желает. Я пою — он восторгается. Таким образом он писал «Хованщину».

Скоро он убедился, что я вовсе не такая дурная женщина, какой рисовали меня мои враги, и когда я пожелала сделать артистическую поездку по России, он охотно присоединился ко мне, и мы путешествовали вместе. Между прочим, в Малороссии он заимствовал много малороссийских мотивов⁵. Последнее лето перед смертью он жил у меня на даче, где кончил «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку»⁶. Тут мы сговорились открыть сообща курсы. Он возлагал большие надежды на это дело, рассчитывая на возможность существования, так как средства его были очень и очень ограниченные.

Но в первый год к нам явилось также очень ограниченное число учеников. Это огорчило его, но мы оба предались самым ревностным образом нашему делу, надеясь, что дружными трудами привлечем к себе учеников. На курсах наших вводились совсем новые приемы: так, например, если было два, три, четыре голоса, то Мусоргский писал для них дуэт, терцет, квартет, для того чтобы ученики сольфеджировали⁷. Это очень помогало в нашем преподавании. Видя, как успешно я ставлю голоса, он поражался этим.

Все говорило, кажется, в пользу нашего дела, но сезон еще не кончился, как Мусоргского постигла смерть. Очень вероятно, что на него влияло все — и нравственное возбуждение, и материальные лишения. Он бедствовал ужасно. Так, например, однажды он пришел ко мне в самом нервном, раздражительном состоянии и говорит, что ему некуда деться, остается идти на улицу, что у него нет никаких ресурсов, нет никакого выхода из этого положения. Что было мне делать? Я стала утешать его, говоря, что хотя у меня нет многого, но я поделюсь с ним тем, что имею. Это несколько успокоило его. В тот же день

вечером мне нужно было ехать с ним вместе к генералу Соханскому, дочь которого училась у нас и должна была у себя дома петь в первый раз при большом обществе. Она пела очень хорошо, что, вероятно, подействовало на Мусоргского. Я видела, как он нервно аккомпанировал ей. Действительно, все нашли, что для столь короткого времени ее учения она пела очень хорошо. Все остались довольны, мать и отец ее очень благодарили нас. После пенья начались танцы, а мне предложили играть в карты. Вдруг подбегает ко мне сын Соханского и спрашивает, случаются ли припадки с Мусоргским. Я отвечала, что, сколько знакома с ним, ни разу этого не слышала. Оказалось, что с ним сделался удар. Доктор, который был тут же, помог ему, и когда нужно было уезжать, Мусоргский совершенно уже оправился и был на ногах. Мы поехали вместе. Подъехав к моей квартире, он стал убедительно просить позволить ему остаться у меня, ссылаясь на какое-то нервное, боязливое состояние. Я с удовольствием согласилась на это, зная, что если бы с ним опять что-нибудь случилось на его одинокой квартире, то он мог бы остаться без всякой помощи. Я отвела ему кабинетик и заставила прислугу караулить его всю ночь, приказав, в случае если бы ему сделалось дурно, тотчас разбудить меня. Всю ночь он спал сидя. Утром, когда я вошла в столовую к чаю, он вышел также очень веселый. Я спросила его о здоровье. Он благодарил и отвечал, что чувствует себя хорошо. С этими словами он оборачивается в правую сторону и вдруг падает во весь рост. Опасения мои были не напрасны,—если бы он был один, то непременно задохся бы; но тут его повернули, тотчас же подали помощь и послали за доктором. До вечера было еще два таких же припадков. К вечеру я созвала всех его друзей, принимавших в нем участие, во главе их Владимира Васильевича Стасова, Тертия Ивановича Филиппова и других, которые его любили. С общего совета решено было: ввиду предполагавшегося сложного лечения и необходимости постоянного ухода предложить ему поместиться в больницу, объяснив, как это важно и полезно для него. Ему обещали устроить в больнице отдельную прекрасную комнату. Он долго не соглашался, желая непременно остаться у меня. Наконец, его убедили⁸. На следующий день его отвезли в карете в больницу. Сперва он начал поправляться, но потом ему сделалось хуже и хуже, и он скончался.

Воспоминания

Сновидение или действительность. Во всяком случае нечто пережитое и незабываемое. Это было в Петербурге в 1878 — может быть, в 1879 году — разница небольшая — поздно вечером в частном доме, в небольшом интимном кружке всего из 6—7 лиц, после обильного ужина. Среди этих лиц — бывшая дива русской оперы Леонова, знаменитый актер Горбунов и — Мусоргский. Еще не дожив до 40 лет, уже дряхлеющий, болезненный на вид, все чаще и чаще ищущий в алкоголе утешения, подъема сил, забвения и вдохновения, быстро идущий к своей гибели, — таков перед нами несчастный Мусоргский.

Рояль открыт, на нем зажженные свечи. Внезапно обрывается смех, вызванный рассказом Горбунова: Мусоргский садится за рояль. Тихо прозвучали первые аккорды никогда еще не слышанной нами мелодии, и Леонова уже стоит вплотную около играющего. Раздается нежная, хватающая за душу песня:

Плывет, плывет лебедушка <...>

и т. д.

За этой песней следуют другие отрывки из создаваемого им тогда величайшего и последнего произведения «Хованщина». Внезапно Леонова замолкает, — она не в силах следовать за Мусоргским, который играл и творил в одно и то же время.

Мы все были свидетелями увлечения творческим процессом все более и более впадающего в экстаз гения, который титанически боролся за то, чтобы совладать с незнакомой нам, все разрастающейся темой. Казалось, что своей игрой композитор Мусоргский оспаривал пальму первенства у виртуоза. Наконец прозвучали последние могучие аккорды. Невозможно описать во время этой игры выражения его изменившихся полуопущенных глаз, которые он вдруг поднимал кверху, как бы ища какого-то выхода или разрешения загадки... Когда он кончил, глаза его закрылись, руки бессильно опустились. Нас всех пронизала сильная дрожь... Отчего? От напряжения? От страха? За кого? За Мусоргского? За Россию? За нас самих? Или потому, что мы увидели перед собой проявление божественной мощи в слабом и хилом человеке? Никто не решался прервать молчания. Стоявшая

до тех пор неподвижно у рояля Леонова быстро повернулась и удалилась еле слышными шагами в глубь комнаты. По ее лицу текли слезы. Горбунов сидел неподвижно, весь съежившись, уронив свою массивную голову на колени. Все застыли на своих местах. «Модест Петрович, — решился наконец хозяин дома шепотом спросить Мусоргского, сидевшего в полном изнеможении за фортепиано, — не переночуете ли вы у нас?» Мусоргский метнул на него свои еще горящие вдохновением глаза, и его возбужденное лицо на мгновение просияло доброй благодарной улыбкой. Но его рука поднялась с таким решительным прощальным жестом, что хозяин не осмелился повторить свое предложение. И Мусоргский первый ушел с вечера. Даже и после его ухода никто не решался первый произнести слово... Я никогда больше не видел Мусоргского... Его смерть приписывали чрезмерному увлечению алкоголем. Что за вздор, что за кощунство! Даже если физиологически это верно, умер он под бременем превышающих человеческие возможности свершений, на которые обрекла его гениальность, и... от нищеты.

М. М. И П П О Л И Т О В - И В А Н О В

**Из книги «50 лет русской музыки
в моих воспоминаниях»**

К последнему году моего пребывания в консерватории «Могучая кучка» окончательно распалась¹. (...) Музыкальные собрания от Балакирева перекочевали к Римским, к Бородиным; изредка собирались у Стасовых. На этих вечерах иногда появлялся ненадолго и Мусоргский, он часто болел и редко где, кроме ресторана «Малый Ярославец», показывался. Постоянными посетителями этих собраний были Лядов, Глазунов, Ф. Блуменфельд, Бородин, Стасов, семейства Молас, Ильинских и ученица консерватории кл[асса] Эверарди В. М. Зарудная, очаровательный по тембру голос (сопрано), которой поручалось первое исполнение еще в рукописи Снегурочки, Ярославны и даже Ганны из «Майской ночи»². Из певцов постоянно участвовал В. Н. Ильинский, молодой врач, чрезвычайно музыкальный человек, обладатель небольшо-

го симпатичного баритона, также первый исполнитель героев опер Корсакова, Бородина и Мусоргского, а также опер Кюи и всех романсов, появлявшихся в изобилии, на каждом собрании по несколько штук³. Ильинский был фанатически преданным популяризатором произведений Мусоргского и неизменно выступал с ними в концертах Соляного городка, устраивавшихся для учащейся молодежи; аккомпанировал ему всегда сам М[одест] П[етрович], прекрасный пианист и идеальный аккомпаниатор. Мусоргский был также неизменным спутником известной в то время певицы Д. М. Леоновой в ее концертных поездках⁴ и гордился, что везде заставлял публику слушать все отыгрыши в романсах Шумана и в других, назло Леоновой, всегда желавшей поскорее уйти с эстрады. На всех собраниях, у кого бы они ни были, обязательно исполнялся перед разъездом дуэт из оп[еры] «Ратклиф» Марии и Вильяма — Зарудной и Ильинским, особенно всех восхищавший. <...>

К Ильинским часто заходил и Мусоргский. Мусоргский навещал Ильинских запросто; если не заставал дома, то садился за рояль и фантазируя ожидал хозяев. Прислуга часто жаловалась хозяину: «Ну, и колотил же. Поди, разобьет, а там на меня скажут, не досмотрела». После поездки с Д. М. Леоновой по Крыму он особенно любил играть «Бурю на Черном море», произведение довольно сумбурное, но грому было много. В. В. Стасов шутя уговаривал его написать музыкальную картину «Землетрясение в Японии», рассказывая при этом, что во время пребывания Д. М. Леоновой в Японии однажды рикши спустили ее с горы и не удержали, а так как она была фигурой крупного масштаба, то, падая с горы, снесла целую деревню и погубила несколько сот японцев, что было объяснено землетрясением. Стасов, шутя, находил сюжет прекрасным, а Мусоргский, чувствуя иронию, угрюмо отмалчивался.

Я познакомился с Модестом Петровичем в конце 1878 г., когда он не производил еще впечатления опустившегося человека, был не блестяще, но чистенько одет⁵, и ходил с гордо поднятой головой, что с его характерной прической придавало ему задорный вид. Затем он стал быстро опускаться, появлялся не всегда в порядке и больше говорил о себе, нападая на нас — молодежь. «Вы, *молодежь*, — говорил он мне как-то на прогулке, — сидя в консерватории, дальше своего *cantus'a firmus'a*⁶ ничего

и знать не хотите, думаете, что зарембовская формула: „минор — грех прародительский, а мажор — преступление“⁷ или „покой, движение и опять покой“ — исчерпывает все? Нет, голубчики, по-моему, грешить, так грешить, если движение, то нет возврата к покою, а вперед, все сокрушая». При этом он гордо потрясал головою. Последний раз перед его болезнью я видел его в ресторане «Малый Ярославец», куда я, Ларош и Глазунов зашли, чтобы повидать его. Застали его совсем невменяемым. Он сразу обрушился на Рубинштейна, Балакирева, Римского-Корсакова за их ученость⁸ и, повторив несколько раз: «Надо творить, творить», — замолчал. Затем подняв на меня сонные глаза, неожиданно спросил: «А чем вы выводите пятна на визитке?» — «Я стараюсь их не делать, М[одест] П[етрович]», — ответил я. — «А я, знаете, зеленым мылом, — сказал он, — прелестно выводит». На этом наш разговор с ним и кончился. Весной он заболел так называемой белой горячкой; стараниями Стасова и Бородина он был помещен как бывший военный в Николаевский военный госпиталь⁹, где я часто навещал его с Ильинским. Он был очень слаб, но разговаривал совершенно нормально, вспоминая с Ильинским свои выступления. Временами на него находили бурные припадки бреда, которые сменялись полным упадком сил. Накануне смерти он чувствовал себя совсем хорошо, и И. Е. Репин успел набросать красками его знаменитый портрет. Но это был последний проблеск потухающего сознания; ночью 18 марта он скончался от разрыва сердца¹⁰. На его похороны собрались все друзья русского искусства. От консерватории венок несли я и Ф. М. Blumenфельд; какой иронией казался этот венок от учреждения, никогда его не признававшего.

В конце 1881 г. театральная дирекция возобновила «Бориса»¹¹. М. А. Балакирев приобрел билет и пригласил Римских, Бородин, Ильинских, Стасовых и меня. С непередаваемым чувством грусти собирались мы в ложе. В течение спектакля я несколько раз наблюдал, как А. П. Бородин смахивал набегавшую слезу; а сцену смерти Бориса от волнения он не мог слушать и вышел из ложи. Настроение было тяжелое, и все мы чувствовали глубокую жизненную драму великого русского музыканта.

А. А. Д Е М И Д О В А
Из воспоминаний

Под руководством маэстро Corsi я начала разучивать и распевать разные итальянские арии. Так продолжалось 2 года, и я почувствовала, что Corsi выдохся для меня как педагог, т. к. моя душа просила русской музыки, а не исключительно итальянской, чего он, как итальянец, не понимал. <...>

Когда я прочла в газете объявление о русских курсах во главе с такими именами, как композитор Мусоргский и известная в то время певица Леонова, я решила пойти туда немедленно. Это было в 80-м году. Мусоргский был в то время уже известен как автор многих талантливых муз[ыкальных] произведений, а главное — оперы «Борис Годунов» с замечательным исполнителем в роли Бориса оперным певцом Ив[аном] Алекс[андровичем] Мельниковым. Все восхищались этой оперой, а сам Мусоргский говорил: «Как Мельников дивно поет!» — и за кулисами встречал его объятьями. Сколько я ни слышала за мой долгий век певцов, никакие знаменитости не могли меня заставить забыть Мельникова. Это был замечательный артист, строго придерживавшийся желаний автора и потрясающий своим голосом и исполнением от реального до трагического. В. Н. Стобеус согласился с моим решением, и я отправилась по указанному адресу курсов.

Недалеко от Сенной, у Кокушкина моста, на Крюковом канале я нашла квартиру, поднялась во 2-й этаж довольно скромной лестницы, позвонила и вошла в маленькую прихожую. Меня встретила полная красивая особа русского типа и приветливо сказала, что здесь действительно уже открылись музыкальные курсы и она очень рада познакомить меня с композитором Мусоргским, который является директором. Она громко позвала Модеста Петровича, и к нам из соседней комнаты вышел человек средних лет, среднего роста, некрасивой наружности, с вьющимися волосами, в потертом сюртуке и довольно сурово пригласил меня к роялю.

Он спросил у меня, где и у кого я училась, и на мой ответ с досадой заметил: «Мне эта итальянщина совсем не интересна!». Взяв с рояля тетрадку нот, наобум открыл ее и заиграл вступление Шуберта к «Жалобе девушки». Я была поражена... Я никогда не думала, чтобы аккомпанемент мог так ярко создать картины природы,

и вдруг как будто увидела перед собой скалы, лес и плачущую девушку...

После Шуберта я спела еще несколько других романсов и когда кончила, Мусоргский вскочил и совсем другим тоном сказал: «Да это Бозио! (знаменитая итальянская певица), давайте нам ее сюда! Дарья Михайловна! — позвал Модест Петрович, — подойдите-ка сюда! Это настоящее то, что нам нужно».

Вошла Леонова, и мы втроем заговорили о том, как мы будем заниматься. Модест Петрович просветлел, стал как будто другим человеком, оживился и сразу заявил, что теперь мы начнем изучение настоящей русской музыки и вместе с этой новой силой можем составить квартет из учеников, т. к. у нас есть теперь бас — Васильев, Донской — тенор, Любимова — контральто и я, четвертая, — лирическое сопрано. Предполагалось пройти «Жизнь за царя», «Руслана и Людмилу» и «Русалку», но все это в будущем, а сейчас будем изучать Глинку: «Деву и розу», квартет Глинки «Над могилой»¹, Даргомыжского «Минувших дней очарованье» и друг[ие]. Решено было собрать как можно скорее всех вышеупомянутых певцов и начать серьезные занятия.

В смысле постановки голоса Corsi дал мне достаточно, и я могла петь уже партии.

Леонова была ученицей Глинки. Это была замечательная русская певица глинковской эпохи, пользовавшаяся непосредственными указаниями нашего гениального композитора. Ее контральтовые партии — Ваня, Ратмир, княгиня в «Русалке» и друг[ие] служили образцами для контральтовых певиц. Мы — ученики торопились захватить как можно больше знаний от Леоновой и с жадностью слушали каждое ее замечание, ее чудный виолончельный голос, а все указания Глинки, передаваемые ею, до сих пор звучат в моих ушах как святыня! Многие выдающиеся певицы того времени, как, например, контральто Бичурина, которая пела княгиню в «Русалке», Ратмира в «Руслане», Ваню в «Жизни за царя», все учились у Леоновой и были такими прекрасными исполнительницами, что о них приходится вспоминать с восторгом.

Наши занятия были полны интереса. Модест Петрович был тогда еще здоров, увлекался сам работой с нами, каждую фразу оценивал по-своему (удивительно художественно все фразировал) и требовал от нас в высшей степени отчетливой дикции. Под руководством Мусоргско-

го вырастала красота каждого аккорда Глинки, и мы — ученики — проникались этой возвышенной красотой и так привыкли к художественному толкованию Модеста Петровича и Леоновой творений Глинки, что сейчас, слушая их по радио, я иногда не могу согласиться с их исполнением. Модест Петрович жил у Леоновой в качестве постоянного ее аккомпаниатора². Она никогда не выступала в концертах без него.

У Леоновой по субботам собиралось большое общество, преимущественно певцы и музыканты. Эти субботы были открыты для всех интересовавшихся музыкой и пением. Здесь можно было видеть Римского-Корсакова, Бородина, Кюи, критика Стасова, громкий голос которого покрывал все остальные, и других. Они делились своими новинками с Мусоргским, а мы — ученики слушали, затаив дыхание, обмен мыслей этих замечательных людей, их чудесные аккорды, модуляции и дивное пение Леоновой.

Между созданными Мусоргским романсами не могу не упомянуть его замечательной баллады «Забытый». Эта редко исполняемая теперь, а потому не всем известная баллада вызвана была под впечатлением картины художника Верещагина «Забытый»³. Вот слова этого потрясающего своим трагизмом музыкального творения:

«Он смерть нашел в краю чужом, в краю чужом, в борьбе с врагом... Но враг друзьями побежден. Друзья ликуют, только он на поле битвы позабыт, один лежит... И между тем, как жадный вран пьет кровь струей из свежих ран, точит незакрытый глаз, грозивший смертью в смертный час, и, насладившись, пьян и сыт, долой летит... Далеко там, в краю родном мать кормит сына под окном: „Агу, агу, не плачь, сынок! Вернется тятя, пирожок тогда на радостях дружку я испеку... Агу, агу“, а он забыт — один лежит».

Мусоргский, увлекаясь исполняемым им лично аккомпанементом, часто отвлекался и создавал свое, показывая нам такие модуляции и аккорды, приходившие в эти моменты ему в голову, что мы — ученики поражались и восхищались ими, а Леонова удивительно тонко исполняла выливавшиеся из-под его рук мелодии.

Модест Петрович успел написать для меня перевод арии Агаты из «Волшебного стрелка» Вебера. Его раздражал имеющийся неудачный перевод этой арии на русский язык, и он переделал его по-своему. Я передала эту руко-

пись дочери Михаила Михайловича Иванова (сотрудника и музыкального рецензента «Нов[ого] времени»), и он увез ее, к сожалению, за границу.

Мои сопрановые партии Антонида и Людмилы Леонова указала мне в точности, как требовал исполнять их ее гениальный учитель — Глинка.

Мусоргский стал часто заболевать... Во время уроков, рядом в столовой, стояло обычно его подкрепление, тарелка с грибами и рюмочка. Дарья Михайловна (Леонова) ахала, что он часто прибегает к нему и видимо опускается.

Известный в то время государственный контролер — Тертый Иванович Филиппов сокрушался о Модесте Петровиче, помогал ему всеми силами, но изменить уже ничего не мог...⁴

Квартира Леоновой напоминала настоящий музей, т. к. была полна разных редкостных вещей, привезенных ею из концертных путешествий в разные страны, трофеев, доказывающих ее успехи как выдающейся певицы того времени. Она побывала даже в Японии. По России ее сопровождал обычно как аккомпаниатор Мусоргский⁵.

Посещавшие субботы Дарьи Михайловны часто слушали нас — учеников, интересуясь нашими достижениями. Так, например, Римский-Корсаков хвалил мое высокое *до* в трио «Не томи, родимый!»⁶

«Князь Игорь» Бородина еще не ставился в то время на сцене, а арию из «Хованщины» Леонова исполняла по рукописи. Арию Владимира из «Игоря» — «Медленно день угасал...»⁷ — пел талантливый ученик — Донской.

О нас — учениках Леоновой и Мусоргского часто говорили в обществе много хорошего, приглашали на частные концерты. <...>

Леоновой нужны были деньги, и она выпускала нас, как своих учеников, в концертах за плату. Так, на 1-е марта 81-го года было назначено мое выступление в концерте (Модест Петрович чувствовал себя тогда довольно сносно). Я с волнением ожидала этого дня, приготовила платье, и вдруг мы узнали о роковом взрыве⁸. Все наши планы рушились... <...>

Не успели мы опомниться от события 1-го марта, как заболел Модест Петрович... Пришлось поместить его как бывшего военного в Николаевский военный госпиталь⁹, где находились больные белой горячкой... Он пробыл там недолго, около 2-х недель. К нему никого не

пускали, мы получали сведения об его состоянии через Леонову¹⁰. Лишь художнику Репину было разрешено посетить его, и он запечатлел образ умирающего великого композитора в том виде, каким мы видим его на портрете в последние дни его жизни... Репин изобразил со свойственной ему реальностью несчастного композитора...

Умер Модест Петрович 16-го марта, а хоронили мы его 18-го марта 1881 г.

Пасмурный мартовский день... Падал мокрый снег, и мы — ученики его и огромная толпа друзей-артистов принесли нашего друга и учителя на место вечного упокоения, в Александро-Невскую лавру, на кладбище.

Говорилось много речей о погибшем гении¹¹, а мы возложили на могилу огромный венок от наших курсов.

Осиротелые вернулись мы к Дарье Мих-не. Она была в большом горе, мы утешали ее, как умели, и выражали надежду, что все то, что мы получили от Модеста Петровича, не пропадет для русской музыки, но будет нами свято сохранено. Другого такого руководителя мы не могли найти, и курсы наши закрылись. Только в конце апреля был разрешен концерт, посвященный памяти Мусоргского, в котором принимала участие Леонова и мы — ученики, и я, конечно, в том числе, но он был так скромно обставлен в зале Германа и Гроссмана на Б. Морской, что публика почти не заметила его благодаря всеобщему в то время трауру¹².

Каждый из нас — учеников продолжал жить своим делом, а Леонова решила переехать в Москву.

М. М. И В А Н О В

Из некролога

...Смерть Мусоргского явилась неожиданною для всех, как и смерть Н. Рубинштейна¹. Его организм был так крепок, что о серьезной опасности вряд ли можно было думать. Врагом Мусоргского была несчастная склонность, погубившая стольких даровитых русских людей. Эта пагубная страсть крепко держала его: она и довела его до могилы вместе с артистическими занятиями, всегда обуславливающими более или менее неправильную жизнь и, сверх того, усиленно действующими и на нервную систему. Мусоргский заболел, приблизительно, около месяца назад, в половине февраля². Болезнь его была весьма сложная.

У него оказалось расстройство печени, ожирение сердца, воспаление спинного мозга. Уход требовался большой, а для него домашняя обстановка Мусоргского не представляла никакой возможности. Трудно представить, в какой удручающей обстановке находился композитор при начале своей болезни. Он всегда жил богемой, но в последние два или три года отшатнулся чуть ли не ото всех и вел совсем скитальческую жизнь. Перед болезнью он занимал комнатку в *chambres garnies**, где-то на Офицерской³. Оставить его, больного и одного, в меблированных комнатах было немыслимо. Друзья решились поместить его в такое место, где бы за ним присматривали тщательно. Его передали на попечение доктора Л. Бертенсона⁴. Чтобы изолировать больного и поставить его в наиболее удобные условия для лечения, его отвезли в Николаевский военный госпиталь. Доктор Бертенсон заботился о нем самым тщательным образом. Мусоргский лежал в отдельной комнате, г. Бертенсон приходил к нему для осмотра ежедневно два раза. Друзья композитора, разумеется, тоже не оставляли его одного. Его постоянно навещали⁵. Лечение пошло успешно. Он стал быстро поправляться и так решительно, что положительно не узнавали его; все надеялись, что он встанет совершенно на ноги и что прежняя жизнь сделается для него немыслимой. Для него были уже собраны деньги, чтобы обеспечить его поездку в Крым или за границу, где он должен был отдохнуть, оправиться как следует <...>. И все-таки организм его от природы был столь крепок, что, поставленный в рациональные условия, при заботливом лечении он стал быстро поправляться. Надеждам его друзей, однако, не суждено было оправдаться. <...> Сделалось ясно, что рассчитывать на его выздоровление более уже было невозможно. Руки и ноги его были парализованы. При других условиях и это бы еще не представляло большой важности, но при совокупности его недугов эти симптомы предвещали конец. Два последние дня жизни Мусоргского собственно были для него продолжительной агонией. Паралич все более и более захватывал его дыхательные органы: он дышал с трудом, все жалуясь на недостаток воздуха. Умственные силы, однако, не оставляли его до последней минуты. В субботу положение его было безнадежно. Но сам он не хотел верить в близость своей кончины. Когда зашла

* меблированных комнатах (фр.).

речь, каким образом оформить передачу г. Т. Филиппову (одному из людей, близких к Мусоргскому) права собственности на сочинения Мусоргского, то друзья его, ввиду его мнительности, даже затруднялись устроить дело так, чтобы оно не повлияло на больного⁶. Равно боялись они, чтобы как-нибудь не попались ему на глаза номера тех газет, предупредительно заявлявших о безнадежности его положения, об его агонии⁷. Мусоргский даже и в эти два последние дня заставлял себе читать газеты или приказывал держать их перед собою, чтобы быть в состоянии читать их самому. В воскресенье ему сделалось лучше. Облегчение было временное и обусловлено разными подкрепляющими, прописанными ему средствами, но он обрадовался, и надежда снова проснулась в его сердце. Он уже мечтал поехать в Крым, в Константинополь. Весело рассказывал он разные анекдоты, припоминая события своей жизни. Он требовал непременно, чтобы его посадили в кресло. «Надо же быть вежливым,— говорил он,— меня навещают дамы; что же подумают обо мне?»⁸ Это оживление ободрило отчасти и друзей, но оно было последней вспышкой умирающего организма: ночь на понедельник он провел по обыкновению — ни худо, ни хорошо; в пять часов утра жизнь его отлетела. При нем не было никого, кроме двух фельдшеров. Они рассказывают, что раза два он сильно вскрикнул, а через четверть часа было все кончено. Накануне вечером лечивший его г. Бертенсон сообщил мне об опасном положении больного. Утром в 10 часов я отправился к нему в Николаевский госпиталь. Мне указали его палату. В дверях ее я столкнулся с гр. Голенищевым-Кутузовым. «Вы хотите видеть Мусоргского? Он умер».

Сегодня был день его рождения⁹. Я вошел в палату. Сердце невольно сжималось. Условия, при которых умер Мусоргский,— полное одиночество, больничная обстановка, в которой должен был угаснуть этот крупный талант, производили щемящее впечатление. Большая комната с выштукатуренными стенами смотрела неприветливо, несмотря на свою опрятность. Кроме необходимого — ровно ничего. Видно, что здесь, в самом деле, умирал человек богемы. Половина комнаты отгорожена серыми ширмами, за которыми помещается несколько кроватей; прямо перед входными дверями стоял шкаф и конторка, два стула, два столика с газетами и пятью или шестью книгами, из которых одна была трактатом Берлиоза

«Об инструментовке»¹⁰: как солдат, он умирал с оружием в руках. Направо от дверей — небольшая кровать и на ней лежало тело Мусоргского, покрытое серым больничным одеялом. Как он сильно изменился! Лицо и руки его, белые, как воск, производили странное впечатление, — словно лежал совсем незнакомый человек. Выражение лица, впрочем, спокойное; даже можно было бы думать, что он спит, если бы не эта мертвая бледность. Шевелилось невольно горькое чувство, невольно думалось о странной судьбе наших русских людей. Быть таким талантом, каким был Мусоргский (талант этот признавали все, хотя бы и не разделявшие тенденций покойного), иметь все данные стоять высоко и жить — и вместо того умереть в больнице, среди чужого люда, не имея дружеской или родной руки, которая бы закрыла глаза. Что за фатум преследует наши дарованья...

Вскоре собралось несколько близких друзей покойного: Владимир Васильевич Стасов, его брат Д. В. Стасов, Н. А. Римский-Корсаков, уланский офицер г. Кельчевский, бывший сожитель покойного¹¹, еще несколько лиц, в том числе две дамы (одна из них, кажется, была супруга г. Римского-Корсакова). <...>

И. Е. Репин, недавно приехавший из Москвы, старый друг Мусоргского, по счастью незадолго до его кончины успел снять с него портрет. Портрет весьма удачно схватил выражение лица композитора. На днях он будет отправлен на передвижную выставку¹².

М. П. Мусоргский умер в цвете лет. <...>

Характер его был в высшей степени симпатичный и добродушный. Редко можно встретить в артистическом мире столько терпимости к чужим мнениям и незлопамятности, сколько было у него. Ему приходилось быть мишенью иногда очень злых выходок, но его обращение даже и с людьми враждебной ему партии всегда оставалось неизменно ровным и приветливым. Если он и отвечал иногда насмешками, то они были самые незлобные; юмористическая сторона его натуры, а равно и сознание своего таланта в этих случаях брали у него верх. Юмористическая сторона его характера сказалась, как известно, во множестве его сочинений. К его сочинениям я надеюсь вскоре вернуться, теперь же замечу кстати, что из двух оставленных им новых опер — «Хованщина» совсем кончена, хотя не оркестрована; «Сорочинская ярмарка», напротив, представляет большие пробелы и далеко не

доведена до конца¹³. В последнее время он задумывал еще одну оперу — «Бирон», но музыка к ней совсем не написана, он только играл друзьям отрывки ее и упорно отказывался положить ее на бумагу, говоря, что «и так твердо держит ее в голове»¹⁴.

Любезности его не было пределов. Огромная часть петербургских концертов — особенно благотворительных — не обходилась без его участия: всюду можно было видеть его на эстраде за фортепиано, усердно аккомпанирующим артистам...¹⁵ Точно так же любезно аккомпанировал и охотно играл отрывки своих опер в частных кружках и домах. Чуть ли не последний его выезд, накануне болезни, был в редакцию «Нового времени», где он бывал неоднократно.

Да, мы потеряли крупный талант, а у нас их так мало.

Л. Б. БЕРТЕНСОН

К биографии М. П. Мусоргского

О Мусоргском не только не сказано у нас последнего слова, но пока даже нет сколько-нибудь полного очерка, в котором был бы должным образом освещен и оценен этот блестящий самородок, ярко светящийся в ряду наших музыкальных талантов. Поэтому всякая крупица сведений о нем, как бы мала она ни была, должна тоже идти в счет при собирании материалов для исчерпывающей монографии о великом музыканте.

Движимый этой мыслью и под влиянием случайно прочитанной французской заметки о Мусоргском я, не будучи профессионалом, решился сказать о нем свое слово. Оправданием сему служит то обстоятельство, что мне довелось в роли врача быть некоторое время с Мусоргским в тесном общении и послужить ему любовно и горячо в последние дни его жизни. К тому же еще задолго до его кончины я был с ним знаком и восхищался его произведениями ранее появления их в свет как у общих друзей, так и у себя дома, где для меня и жены моей (певицы О. А. Скальковской) Модест Петрович был всегда желанным и дорогим гостем¹. Вследствие благоприятно сложившихся для меня в С.-Петербурге обстоятельств и в силу особого, врожденного влечения к художественным талантам с юных почти лет я стоял очень близко к весьма многим

музыкальным деятелям моего времени (к братьям Антону и Николаю Рубинштейн, Г. Венявскому, К. Давыдову, Направнику, Чайковскому, Гензельту, Ларошу и др.) и, в частности, наиболее близко к тому передовому и даровитому кружку, который составляли Балакирев, Владимир Стасов, Кюи, Римский-Корсаков и Бородин. Этот кружок, хорошо известный в свое время под наименованием «Могучей кучки» и имевший в газете «С.-Петербургские ведомости» (во время редактирования В. Корша) даже свою кафедру, — т. е. музыкальные фельетоны Ц. А. Кюи², — облюбовал и, так сказать, вырастил Мусоргского.

Но хотя на мысль дать свою лепту в собрание материалов о Мусоргском я был наведен случайно попавшейся мне заметкой одного французского музыкального критика об опере «Борис Годунов» (о ней ниже), однако желание поговорить о нашем великом музыканте рождалось у меня неоднократно уже раньше — со времени появления в газете «Новое время» (20 апреля 1909 г.) фельетона известного музыкального критика М. М. Иванова³, который своим сообщением о том, в какой обстановке Мусоргский кончал свои дни в Спб. Николаевском военном госпитале (куда в тяжелую пору он был помещен моими стараниями), возбудил в свое время среди друзей М[усоргского] волнение и негодование и во мне горькое чувство.

Начну с этого, задевающего меня за живое еще ныне, фельетона и прежде всего расскажу, как попал Мусоргский в Николаевский военный госпиталь.

Когда М[усоргский], находясь в отставке⁴, не имея никаких средств к существованию, живя в самых ужасных жалких условиях, серьезно заболел, то наиболее близкие друзья его: В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин, лично и вкуче, обратились ко мне — «врачу, любящему и почитающему музыкантов и литераторов», — с просьбой хорошо устроить М[усоргского] в той или другой «больнице». Эта просьба меня сильно взбудоражила и очень обеспокоила, потому что я не видел перед собой возможности ее исполнить должным образом. Больниц, в которых я в то время работал, было две: Городская, Рождественская, для чернорабочих, с общими палатами, и Николаевский военный госпиталь для солдат и офицеров. В обоих учреждениях я был лишь младшим ординатором, т. е. мелкой сошкой без всякой распорядительной власти, и мог бы действовать лишь в качестве скромного ходатая, по просьбе таких тузов, как Римский-

Корсаков, Стасов и др. Но в городской больнице ничего бы не мог сделать даже сам лорд-мэр, а Николаевский военный госпиталь служил, как видно из его названия, исключительно для нижних воинских чинов и офицеров,— а так как М[усоргский] в данное время по паспорту значился отставным чиновником государственного контроля, то на удачу помещения его в названном госпитале отнюдь не следовало рассчитывать. Однако, пообещав, не без смущения, друзьям-ходатаям всячески постараться «хорошо устроить» великого человека, я стремглав бросился к главному врачу. Первый натиск на моего шефа не только не увенчался успехом, но даже навлек на меня досадливое замечание, что я прошу невозможного; но затем, когда с огорчением и в подавленном состоянии я стал удаляться, мой строгий шеф, внезапно придумав необычный выход из безвыходного положения, остановил меня и предложил положить М[усоргского] в госпиталь на правах якобы «вольноработного денщика ординатора Бертенсона»,— если, конечно, на присвоение Мусоргскому такого высокого звания согласятся больной и его друзья... Не нужно, кажется, присовокуплять, что я очень обрадовался столь неожиданному и счастливому разрешению ходатайства и, заручившись согласием вышепоименованных друзей (согласия пациента не пришлось спрашивать, так как вследствие высокой температуры он находился в бессознательном состоянии), я не замедлил водворить М[усоргского] в госпиталь. При благожелательном отношении главного врача удалось устроить больного более чем «хорошо»: в наиболее спокойной, изолированной части госпиталя была отведена обширная, высокая, солнечная комната, снабженная необходимой казенной (не стильной, конечно) мебелью. И в отношении призрения не оставалось желать лучшего, так как уход был возложен на двух сестер милосердия Крестовоздвиженской общины, госпитальных служителей и фельдшера. Питание было более чем удовлетворительно, ибо кроме офицерской порции больной получал разнообразную еду в обильном количестве от близких и друзей, неустанно проявлявших к нему сердечное внимание.

Возвращаясь к М. М. Иванову. В упомянутом фельетоне, посвященном, собственно, характеристике Н. А. Римского-Корсакова и разбору творчества этого музыкального деятеля, на основании его посмертных записок⁵, и исходя из личных точек зрения, музыкальный критик «Нового

времени» отзывается мимоходом и о «высоко талантливом» Мусоргском, говоря о его жизни, произведениях, успехах, «постепенном падении» и о том, что одно время он «был заброшен и друзьями, и собутыльниками-приятелями»; кончает Иванов свой фельетон сообщением, что и он видел обстановку в Николаевском госпитале, куда М[усоргский] был помещен в качестве денщика, как устроил его «сердобольный Л. Б. Бертенсон». «Убогая была обстановка, от которой сжималось сердце», — восклицает Иванов... Вот относительно этого не отвечающего истине замечания я и желаю сказать сейчас («лучше поздно, чем никогда»), что оно категорически опровергается не только вышеприведенным моим сообщением и напечатанным в «Голосе» (1881 г., № 79) благодарственным обращением Бородина, Кюи и Римского-Корсакова к администрации Н[иколаевского] военного госпиталя, к сестрам милосердия и ко мне⁶, но еще и статьей В. В. Стасова, помещенной тоже в «Голосе» под заглавием «Портрет Мусоргского»⁷...

И. Ф. ТЮМЕНЕВ

Из «Моей автобиографии»

16 февраля понед[ельник]*. Вчера услышал печальную весть, что с Мусоргским был третий удар¹. В субботу 14-го Костя видел Третья Ив[ановича] Филиппова и тоже говорил о бывших двух ударах. Филиппов говорил, что Модест Петрович даже и спать, т. е. в кресле лежать не мог и садился только на неск[олько] часов — подремать на диван. Как только наступало утро, болезнь его предъявляла свои права и он принимался за водку, закусывая ее яблоками. <...>**

Ужинал у меня после оперы Костя, со слов Филиппова между проч[им] прибавил, что здоровье Мусоргского опасений не внушает и удары никаких особенно тяжелых последствий не имели — будем надеяться, что сильная натура Модеста Петровича справится с недугом к нашей общей радости и он еще подарит нас не одним талантливым произведением.

16 марта (понед[ельник])***. Вечером явился Берман

* На полях: «М. П. Мусоргский».

** Возле следующего абзаца на полях: «О Мусоргском».

*** На полях: «+ Модеста Петр. Мусоргского».

с печальн[ой] вестью. Сегодня в Николаевск[ом] сухопутном госпитале скончался М. П. Мусоргский. Размахнулось плечо у проклятого костляв[ого] косаря на наши русские таланты: так косить. Достоевский, Писемский, Н. Рубинштейн, Азанчевский², — а теперь и Модест Петрович! Скоро ли же конец этому беспощадному покосу?!

Модест Петрович и жил, и умер почти совершенно одиноким (есть у него, говорят, в Москве брат — и больше, кажется, никого), материальн[ое] положение его также было далеко не завидного свойства. Последнее время его по знакомству (а м. б. и по протекции Бородина) лечил Сер[гей] Петр[ович] Боткин³, но, вероятно, дело было уже плохо. Хотя в эти дни он как будто бы даже начал оправляться от вынесенных им 2 ударов. По похоронам и пр. хлопочут Стасов и Корсаков. Корсаков просил Бермана устроить завтра в 8 ч. вечера панихиду с Думск[им] кружком⁴, что и будет исполнено. Мне Берман поручил заказать венок от кружка; завтра поеду. Да! — глубокую утрату понесла наша музыка! Он был и, пожалуй, наиболее одаренным, и среди массы вычурного, растрепанного у него то и дело сверкали в глубине самородки чистого золота! А в смысле непосредственно народного характера творчества М[одест] П[етрович] был несомненно «народнее» всех. <...>

*17 марта (Вторн.)**. Целое утро все хлопотал с венком. К 8 часам вечера мы аккуратно собрались в церкви Николаевск[ого] сухопутн[ого] госпиталя (под Смольным). Церковь — большое многооконное с высок[ими] сводами зало — освещалась только 4-мя свечами, горевшими вокруг гроба. Хотя бра на стенках и были зажжены, но горели до того тускло, что не давали никакого света, и в церкви царил полумрак. Лицо покойного, уже положенного в гроб, было прикрыто кисеею. В головах был прикреплен венок от Консерватории, по сторонам гроба было прислонено неск[олько] венков, небольших, как видно, от частн[ых] лиц, в ногах поставлено неск[олько] кадок с декоративн[ыми] растениями. Публики собралось человек до 200 и все больше дамы, — как оказалось потом, ученицы Консерватории и Беспл[атной] муз. школы. В толпе я заметил Стасова, Р.-Корсакова с супругой,

* На полях: «М. П. Мусоргский».

д-ра Бертенсона и генерала в станиславск[ой] ленте, оказавшегося А. П. Бородиным⁵, кружок наш собрался дружно. Панихида началась; церковь от зажженных свеч неск[олько] осветилась, лицо покойного открыли. Он лежал бледный, без кровинки в лице, глаза неск[олько] ввалились, лицо опавшее, но покойное. «Со святыми упокой», прекрасно исполненное нашими, произвело на меня сильное впечатление. Ни громкого плача, ни рыданий не было слышно, т. к. близких родных у М. П. не осталось (в Москве есть у него брат, кот[орый], по слухам, навещал его в клинике, — но был ли он на панихиде и похоронах, я не знаю: никто мне об нем не говорил, никто его не указывал). После панихиды мы с Берманом и Соловьевым заехали посмотреть заказанн[ый] мною утром венок — в форме лиры*. Для большей «убедительности» Костя посоветовал добавить три зелен[ых] палочки в виде струн, что и было исполнено. В общем вышло прилично. Из цветочного магазина пошли к М[ихаилу] А[ндрееви]чу пить чай. По дороге он рассказал нам кое-что из последнего времени жизни покойного. Когда Модест Петрович оставил службу в Контроле, куда было пристроил его Т. И. Филиппов, — но служить он совершенно не мог⁶, то очутился без средств, — леоновская школа пения, в кот[орой] он состоял аккомпаниатором, вероятно приносила мало дохода, — Третий Филиппов, кот[орый] был с ним дружен, купил все его сочинения вероятно, кроме уже изданных — прошедшие, настоящие и будущие⁷ — и вместе с Островским Мих. Ник. — братом писателя и еще кем-то — выдавал ему 100 рубл[ей] ежемесячно (покупка сочинений, вероятно, и была предлогом для этой субсидии)⁸.

Относит[ельно] самой кончины Мих. Андр. из самых верных источников сообщал следующее: после двух ударов вино было окончательно воспрещено М[одесту] П[етрови]чу и он начал быстро поправляться в госпитале (здесь, кажется, Репин и писал с него портрет⁹). Но тут приехал его брат и привез денег. Чувствуя себя здоровым, бедный М[одест] П[етрович] не мог устоять против друг[ой] своей болезни (м. б. сильная натура его, по мере выздо-

* Вверху л. 448 помещен рисунок И. Ф. Тюменева заказанного им венка: лира из цветов с буквой М в середине и с широкой, завязанной бантом внизу лентой, на одном конце которой написано: «Незабвенному композитору», а на другом: «От Думского кружка».

рождения все настойчивее и настойчивее требовала алкоголя, к которому привыкала годами). Хотя сторожам строжайше было запрещено доставать больному вино, но М[одест] П[етрович], доведенный болезнью до крайности, предложил сторожу за комиссию 25 рублей, и тот соблазнился, взял деньги и принес вина. За эти деньги несчастный больной и приобрел себе преждевременную кончину¹⁰. В фельетоне нов[о]врем[енского] Иванова есть дов[ольно] прозрачный намек на это обстоятельство, за что Иванову и попало порядком от Стасова¹¹.

Придя к М[ихаилу] А[ндрееви]чу, мы все продолжали разговор о покойном. Мих. Андр. рассказывал, как он у Третья Филиппова в гостях, по крайнему своему добродушию и любезности, не только аккомпанировал всем певшим на этом вечере, но даже исполнял и обязанности тапера, т. е., по просьбе хозяев, разыгрывал вальсы, польки, кадрили б[ольшей] ч[астью] своей импровизации¹². А то, бывало, сидит где-нибудь в уголку и дремлет. Припомнился тут же и прежний рассказ Бермана о вечере у Филиппова, на кот[ором] Мод. Петр. перед ареопагом «Могучей кучки» (Корсакова тогда не было) играл свою «Хованщину». Жалко было смотреть, как присутствующие (особенно Кюи) беспрестанно приставали к нему с предложением различн[ых] урезок, изменений, сокращений и т. п. (скромнее других, как ни странно, при его доброжелательном, но деспотичном характере, оказался Балакирев). Так трепать и крошить новое, только зародившееся произведение — крошить не с глазу на глаз, а публично, при всем обществе — не только верх бестактности, а прямо-таки акт жестокосердия. А бедный, скромный композитор молчит, соглашается, урезает... Такое впечатление жалости оставило это исполнение, по крайней мере, в душе Бермана.

На меня лично М[одест] П[етрович] впечатления такого уж исключительно скромного человека не производил, судя, напр[имер], по тому, как он вел себя в уборн[ой] Мариинск[ого] театра, или как на одном концерте Леоновой (чуть ли не в зале Кононова) слушал исполнение Шуберта*, его «Лесного царя» с оркестром. Он находился, по-видимому, в комнате для артисток, но при открыт[ой] двери был у меня весь на виду, стоя, опустив голову, и как бы забыв все окружающее, он от-

* Последующая поправка карандашом.

кликался чуть не на каждое слово особым жестом, особ[ым] телодвижением. Кто его не знал, сказал бы, что он просто рисуется, но я видел тут другую причину: легкое возбуждение помимо музыки еще кое-чем, уже составлявш[им] в то время его серьезную болезнь.

Вчера Берман встретил Ив. Фед. Горбунова — «Кофейник медный и тот на спирту выгорает, — заметил Ив. Фед., — а ведь человек-то похрупче кофейника». Сегодня Гаврюшко рассказывал, что последнее время автор «Бориса» не имел даже своего инструмента, а с больш[им] удовольствием пользовался старыми цимбалами Гаврюшко, с кот[орым] он жил в одних меблиров[анных] комнатах¹³.

Просидели до двух, а домой — по дурной дороге попали с Костей только к 3 часам*.

18 марта (сред[а]). Заснул ок[оло] 4-х, а в 8 ч. уже встал.

Выйдя из дому, встретил Костю уже на улице. Извозчиков было мало, да и те плохие, а дорога прескверная. Дойдя пешком до половины Офицерской, мы стали побаиваться, что опоздаем. Взяли плохого извозчика на санях до следующего; следующий оказался на дрожках. Пересели; но и этот, при всем старании, подвигался лишь крайне медленно. Однако приехали к госпиталю почти вовремя. Венок наш был уже принесен (обошелся в 41 рубль). Народу в церкви было меньше, чем вчера, но зато народ все отборный: Балакирев, Корсаков, Надежда Никол[аевна], Бородин с женою, Кюи с женой (Берман видел на неск[олько] минут показавшегося Давидова), Направник, Мельников, Каменская с мужем, Прянишников, оба брата Морозовы (помощн[ик] режиссера русс[кой] оперы и виолончелист мариинск[ого] оркестра), Д. М. Леонова, все три брата Стасовы¹⁴, Н. Ф. Соловьев, нововременский Иванов и др.

Говорят, в церкви Стасов отчитал Иванова за понедельнич[ный] фельетон, о кот[ором] я упомянул выше (с помещением интимн[ых] частностей из личной жизни покойного, кот[орые] не идут в некролог — об алкоголизме)¹⁵. Иванов потом все время ходил обиженный и на

* Возле следующего абзаца на полях: «Вынос и погребение М. П. Мусоргского».

кладбище жаловался кому-то из знакомых на этот публич-
н[ый] выговор.

Хотя вынос был назначен в 9¹/₂ ч., но опоздал Боров-
ский (дьякон из Смольного), и еще что-то задержало,
так что вынос состоялся уже в 10 часов (перед выносом
была отслужена лития¹⁶ со сборным хором). Во время
выноса венков было 15. От друзей композитора (самый
большой), от Консерватории, наш, Беспл[атной] муз.
школы. Венок с надписью: «Автору „Бориса Годунова“» —
от леоновских курсов, венок «От русских сердец», неболь-
шой, но изящный, затем много венков без надписей.

Когда вышли на улицу, народу оказалось не более
100 чел[овек], кот[орые] б[ольшей] частью были заняты
у венков: ни Консерватория, ни Бесплатн[ая] школа —
не явились (от каждой было 5—6 представителей).

Гроб поставили на колесницу, и шествие тронулось.
Видно было, что распорядители — люди малоопытные:
они даже не знали хорошенько дороги, и все наше шествие
походило на чисто семейные проводы родственника или
умершего. Пройдя неск[олько] десятков сажен по Слоно-
вой, Корсаков от переднего венка («От друзей») прибежал
к нам назад с вопросом: «Туда ли мы идем-то?» — «Туда,
туда», — успокоили его. Я объяснил ему, что это путь
самый удобный и что, пройдя Слоновую, надо будет свер-
нуть налево к Невскому. Он успокоился, еще раз пере-
спросил о повороте и пошел догонять свой венок.

Балакирев с каким-то господином, очевидно общ[им]
хорош[им] знакомым, взял извозчика и поехал в Лавру:
он оч[ень] заботился, приготовлен ли там крест на могилу.

Шествие наше подвигалось без пения, ибо некому
было петь: все шли под венками. Была полная надежда
на хор консерваторск[ий] и Бесплат[ной] школы для
пения «Св[ятый] боже» хотя бы на улице во время шест-
вия, но, как уже сказано, [никто из] них не явился.

Подвигались мы дов[ольно] скоро (не так, как с Досто-
евским) и незаметно дошли до лавры. В воротах мы экс-
промтом, как умели, запели: «Святый боже» — и вышло
оч[ень] недурно. Пели почти все; слышался даже писк
женских голосов. Нас с венками позвали было назад,
к гробу; думали, что будет лития, но лития по недостатку
распорядительности тоже не вышла. Мы продолжали
подвигаться к мосту и еще раз пропели «Святый бож[е]».
Войдя во 2-е ворота, мы запели в третий раз и с пением
внесли гроб в Духовскую церковь. Там все было уже

готово. Часы прочитаны и невские певчие — полный хор — на местах. Относительно похорон хлопотали Т. Филиппов и Чумачевский, помогал и Мих[аил] Андр[еевич]. Филиппов с Победоносцевым хлопотали даровую могилу на Тихвинск[ом] кладбище, а Чумачевский съездил к знакомому архимандриту, дух[овному] цензору Иосифу (по виду оч[ень] милый, скромный человек) и тот обещал сам служить даром. Гл. регент Невск[ого] хора Львовский (сам бывш. ученик Зарембы) заявил, что для такого выдающегося композитора он поставит полный хор свой, что и выполнил.

Только что гроб поставили на катафалк — обедня началась. Венки уложили и на гроб, и вокруг него. Тут к гробу подошел В. В. Стасов с какой-то девицей (вероятно, племянницей и родственницей). Она несла две ленты, белую и красную, и прикрепила по венкам вдоль гроба. На красной стальным стеклярусом было вышито: «Ой, и слава же тебе за „Бориса“, слава!». Вероятно, и с друг[ой] стороны были подобные же ленты с надписями, но туда мне неловко было заходить. Мне кажется, что ленты эти принадлежали к венкам времен первых представлений «Бориса» и хранились у композитора либо у кого-нибудь из его знакомых (б. м. у того же Стасова)¹⁷.

Филиппов, простудившийся на выносе тела государя¹⁸ и еще не совсем оправившийся, все-таки явился со своею семьею. Балакирев во время службы стоял вдали, прислонясь к колонне (в прав[ом] углу церкви). Я неск[олько] раз оглядывался на его выразительное лицо и умные, глубокие глаза. Один он был в драпов[ом] пальто, на шее, из-под воротника выбилось синее шотландск[ое] кашне; суконная шапка была сильно поношена.

Я забыл сказать, что на ходу присоединился еще венок с надписью: «Художнику от учеников С(пб.) Г(орного) И(нститута)». Во время службы прибыло еще неск[олько] венков. Должен был быть венок и от наших учеников, но его почему-то не было. Вчера на панихиде Черкасов говорил, что в Академии устраивается подписка, ибо, даже помимо всяких художественных симпатий, ученики должны выразить благодарность за постоянное любезное участие Модеста Петровича в концертах нашей кассы¹⁹.

Появились новые личности: Стравинский, Велинская, Шредер, кажется (судя по портрету), худож[ник] Максимов и др. Вообще много народу уже ожидало нас в церкви,

а во время службы обширная церковь наполнилась почти вся. Принесли венок и от Бестужевск[их] курсов.

После «Господи воззвах» (обедня была преждеосвященная) мы с Берманом и Костей вышли «покурить». Т. к. Берман с утра ничего не ел и не пил, то мы пошли с ним попить чаю в трактир на углу прот[ив] лавры, а оттуда прошли на Тихвинск[ое] кладбище, где погребен Глинка (у самого входа налево) и (значительно дальше) в прав[ой] стороне Даргомыжский и Серов, и где, неподалеку от них, было отведено место и Модесту Петровичу. <...>*

В конце мостков, сворачивающих направо от главн[ой] дорожки, нам показали место, отведенное М[одесту] П[етрович]у (недалеко от церкви и вблизи ограды). Ближе его на этой же дорожке похоронены: А. С. Даргомыжский, А. Н. Серов и поэт Щербина. Памятник Даргомыжского мы так и не нашли: из-под снега выглядывали одни только верхушки крестов. Памятник Серова расчищен; он все еще состоит из дерновой насыпи с дерев[янн]ым крестом и с медною дощечкой с дверей квартиры. Памятник Щербины оч[ень] щеголеват и содержится в порядке. Могила М[одеста] П[етрови]ча выложена внутри кирпичом, покрытым известью: приготовлено все, видно, опытными руками.

В церкви, куда мы вернулись, священник говорил проповедь о силе музыки и ее благотворном влиянии на душу, на прогресс всего общества в смысле добра и любви (текстом было взято: «Хвалите его в трубах и органе»). В заключение, перейдя к кончине М[одеста] П[етрови]ча, проповедник напомнил пословицу: «Где тонко, там и рвется», указывая на зародышное состояние нашего музык[ального] искусства, где люди талантливые еще необходимее и дороже, чем в какой-либо другой отрасли. Хотя проповедника далеко нельзя было назвать оратором-специалистом, но тем не менее проповедь вышла дов[ольно] приличная. На отпевание вышел архимандрит собора, и оно вышло дов[ольно] торжественно. Распорядители не догадались раздать свечи, и публика сама бросилась покупать их. У свечной выручки кипятился Стасов, рассылая запоздалые свечи, но их все-таки не хватило, и остальные публика докупила сама.

* Рядом со следующим абзацем на полях: «Погребение М. П. Мусоргского».

Отпевание окончилось. После прощания с усопшим зашевелились опять венки — их было уже до 20-ти, выстроились и тронулись из церкви. Гроб несли на руках друзья покойного. На могиле сделалось оч[ень] тесно. Мы с Берманом воткнули наши венки в снег, не доходя до могилы, и встали на соседн[ую] скамейку. После литии гроб был опущен в могилу. После этого Мельников своим приятным грудным голосом прочел стихотворение, присланное Лишиным (кот[орый] сам почему-то не мог быть). Стихотворение недурное, с неск[олькими] хорош[ими] мыслями²⁰. После стихотворения публика ждала речей, но речей не было; даже Стасов безмолвствовал. И только молчаливый и даже скрытный по части предполагавшихся музык[альных] работ Николай Андреевич, проходя в толпе, нарочито громко (вероятно, по предварительному уговору) сказал Стасову, что он пересмотрит и перередактирует всё, оставшееся после покойного, и всё, что только возможно, будет закончено и выпущено в свет начиная с «Хованщины». Такое заявление для музыкантов было дороже многих, многих речей. Публика, стоявшая сзади, начала мало-помалу расходиться. Но на могиле, где могильщики заделывали склеп, была прежняя теснота. Наконец склеп был закрыт и могила засыпана. Как только был поставлен белый дерев[янный] крест (о кот[ором] хлопотал Балакирев) с подобающей надписью, началась уборка могилы, кот[орая] вся была покрыта нашими венками (когда могильщики закладывали склеп, у некот[орых] распорядителей явилась мысль, не кладутся ли в склеп и венки? Но против этого восстали Балакирев и Бородин. Эпизод, еще указывающ[ий] на чисто семейный характер похорон).

Все время моросил мелко дождь, а когда гроб опустили в могилу, повалил хлопьями снег, благодаря которому около могилы образовалась ужасная грязь и слякоть. Поставив наш венок перед самым крестом, я оторвал от ветки, изображающей загиб лиры, неск[олько] кисточек на память о незабвенном композиторе, которые и прилагаю на след[ующей] странице*. Мир, трижды мир праху твоему, добрый, отзывчивый человек, кроткое незлобивое сердце и талант, так горячо послуживший своей любимой, великой родине!

* На л. 452 прикреплены веточки и вклеен рисунок, запечатлевший последний момент похорон: с венком в виде лиры стоят М. А. Берман и И. Ф. Тюменев (подпись на рисунке: «М. А. Берман» «я»).

Комментарии

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В КОММЕНТАРИЯХ

Архивы, библиотеки, музеи и другие учреждения

БМШ	— Бесплатная музыкальная школа
ГПБ	— Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей (Ленинград)
ГЦТМ	— Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (Москва)
ИРЛИ	— Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом). Рукописный отдел
ЛГИТМиК	— Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Архивный кабинет (Ленинград)
ЦГАЛИ	— Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва)

Книги, брошюры, журналы, афиши

Афиши. ГПБ	— Афиши имп. театров, хранящиеся в Отделе газет ГПБ
Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 1	— Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 1: 1858—1880. Ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М., 1970
Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 2	— Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 2: 1881—1906. Ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М., 1971
Кюи Ц. А. Избр. письма	— Кюи Ц. А. Избр. письма. Сост., автор вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин. Под ред. М. О. Янковского. Л., 1955
Кюи Ц. А. Избр. статьи	— Кюи Ц. А. Избр. статьи. Сост., автор вступ. статьи и примеч. И. Л. Гусин. Под ред. Ю. А. Кремлева. Л., 1952
М. П. Мусоргский. М., 1932	— М. П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы. Под ред. Ю. Келдыша и Вас. Яковлева. М., 1932
Мусоргский М. П. Лит. наследие. М., 1971	— Мусоргский М. П. Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы. Под общ. ред. М. С. Пекелиса. М., 1971

Мусоргский М. П. — *Мусоргский М. П. Литературное наследие: Лит. наследие. Литературные произведения. Под общ. ред. М. С. Пекелиса. М., 1972*

Мусоргский М. П. — *Мусоргский М. П. Письма и документы. Собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М., 1932*

Письма А. П. Бородин, вып. 1, 2, 3 — *Письма А. П. Бородин с примеч. С. А. Дианина; вып. 1: 1857—1871. М., 1928; вып. 2: 1872—1877. М., 1936; вып. 3: 1878—1882. М., 1949*

Программы БМШ — *Стасов В. В. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. Спб., 1887. Статья и концертные программы*

РМГ — *журнал «Русская музыкальная газета»*

Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2, 3, 4, 5-Б — *Стасов В. В. Статьи о музыке в 5-ти вып. Коммент. и общ. ред. Вл. Протопопова, вып. 2: 1861—1879. М., 1976; вып. 3: 1880—1886. М., 1977; вып. 4: 1887—1893. М., 1978; вып. 5-Б (доп.). М., 1980*

Письма М. П. Мусоргского цитируются по изданию 1981 года, «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова — по изданию 1980 года.

СПИСОК ФОНДОВ, ДОКУМЕНТЫ ИЗ КОТОРЫХ ИСПОЛЬЗОВАНЫ В КОММЕНТАРИЯХ

Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей (ГПБ)

ф. 41	— М. А. Балакирев
ф. 94	— А. П. Бородин
ф. 502	— М. П. Мусоргский
ф. 640	— Н. А. Римский-Корсаков
ф. 738	— В. В. Стасов
ф. 796	— И. Ф. Тюменев
ф. 816	— Н. Ф. Финдейзен

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (ГЦТМ)

ф. 123 — Ф. И. Стравинский

*Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом)
Рукописный отдел (ИРЛИ)*

ф. 294 — Стасовы

Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК). Архивный кабинет

ф. 8	— А. Н. Римский-Корсаков
ф. 21	— Э. Ф. Направник

Центральный государственный архив
литературы и искусства (ЦГАЛИ)

ф. 143	— А. А. Голенищев-Кутузов
ф. 794	— Д. И. Лешков
ф. 805	— А. П. Молас
ф. 809	— М. П. Мусоргский

В. В. СТАСОВ

Идеолог «Могучей кучки», музыкальный и художественный критик, историк искусства Владимир Васильевич Стасов был одним из самых близких, если не самым близким другом Мусоргского. Познакомившись в 1857 году, они навсегда остались духовно родными друг другу. В первые годы встречи происходили на музыкальных вечерах у А. С. Даргомыжского и М. А. Балакирева, а потом у Л. И. Шестаковой. С конца 1860-х — начала 1870-х годов Мусоргский становится завсегдатаем «воскресений» в доме В. В. Стасова, летом — частым гостем у него на даче в Заманиловке. Письма композитора показывают, что он не таил от своего друга буквально ничего; он посвящает Стасова в новые замыслы, шаг за шагом раскрывает перед ним этапы творческого процесса, делится художественными впечатлениями. Стасов, со своей стороны, действительно участвует во всех творческих делах Мусоргского: подсказывает темы музыкальных сочинений, принимает участие в их разработке, помогает в собирании историко-художественных материалов, в случае несогласия прямолинейно высказывает собственные соображения.

«Никто жарче Вас не грел меня во всех отношениях; никто проще и, следовательно, глубже не заглядывал в мое нутро; никто яснее не указывал мне путь-дороженьку», — писал композитор В. В. Стасову в 1873 году, в день его рождения — 2 января (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 111).

Стасов восторженно относился к Мусоргскому, которого считал самым даровитым в балакиревском кружке. Его творчеству посвящена значительная доля музыкально-критического наследия Стасова. Он начал писать о Мусоргском еще при его жизни (см.: Мусоргский. — Календарь на 1873 год. Спб., 1873. Без подп.; Открытое письмо [авторское название: Урезки в «Борисе Годунове»]. — «Новое время», 1876, 27 октября, № 239. Перепеч.: *Стасов В. В. Статьи о музыке*, вып. 2, с. 280—281 и с. 308—310). После кончины композитора Стасов выступил как его первый биограф и неутомимый пропагандист творчества (см.: Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк. — «Вестник Европы», 1881, № 5, с. 285—316; № 6, с. 506—545; Перов и Мусоргский. — «Русская старина», 1883, № 5, с. 433—458; По поводу постановки «Хованщины»: Письмо к редактору. — «Новости и Биржевая газета», 1886, 8 февраля, № 39; Конец ли «Хованщине»? — Там же, 1886, 23 декабря, № 353. Перепеч.: *Стасов В. В. Статьи о музыке*, вып. 3, с. 51—113, 120—143, 277—279, 313—316. См. также: Наша музыка за последние 25 лет. — Там же, с. 181—185). По инициативе Стасова и при его активном участии на могиле Мусоргского в 1885 году был воздвигнут памятник. Этому событию посвящены брошюра Стасова «Памяти Мусоргского» (Спб., 1885) и статья под тем же названием («Исторический вестник», 1886, № 3, с. 644—656); перепечатанные в наше время в 3-м выпуске «Статей о музыке» В. В. Стасова (с. 267—276 и 279—285). По его же инициативе И. Е. Репин написал портрет композитора в последние дни его жизни, когда тот находился в госпитале (см. об этом: *Стасов В. В. Портрет Мусоргского*).

Стасов не оставил воспоминаний о Мусоргском, но все, что он писал

о нем, неизбежно носит отпечаток личных впечатлений и проникнуто отзвуками непосредственного живого общения, воссоздавая притягательный облик гениального новатора.

Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк

Биографический очерк «Модест Петрович Мусоргский», написанный В. В. Стасовым вскоре после кончины композитора, был опубликован в журнале «Вестник Европы» (1881, № 5, с. 285—316; № 6, с. 506—545). Перепеч.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3, с. 51—113.

В настоящем сборнике из «Биографического очерка» заимствованы фрагменты преимущественно мемуарного характера с исключением из них писем Мусоргского и воспоминаний о нем разных лиц, цитируемых Стасовым. Текст воспроизводится по последнему изданию (с. 51—52, 57—60, 62—67, 69—72, 74—76, 78—87, 89—107, 109—113).

1. С. А. С. Даргомыжским Мусоргского познакомил Ф. А. Ванлярский зимой 1856/57 года (*Мусоргский М. П. Автобиография.*— В кн.: *Мусоргский М. П. Лит. наследие.* М., 1971, с. 267—268).

2. См.: Балакирев М. А. Из писем, с. 89—90 наст. изд.

3. В письмах Мусоргского к Балакиреву конца 1850-х — начала 1860-х годов названы сочинения, над которыми он работал под руководством старшего товарища. Это соната для фортепиано ми-бемоль мажор, симфония ре мажор и соната для фортепиано ре мажор (см. письма от 8 июля и 12/13 августа 1858 года, 13 января 1861 года, 11 и 31 марта 1862 года в книге: *Мусоргский М. П. Письма*, с. 9, 11, 22, 23, 29 и 30). В то же время, независимо от Балакирева, у Мусоргского возникли замыслы музыки к трагедии Софокла «Царь Эдип», «Ночи на Лысой горе», была написана фортепианная пьеса «Kinderscherz» (письма от 8 июля 1858 года и 26 сентября 1860 года; там же, с. 10, 20 и 21).

4. Скерцо си-бемоль мажор Мусоргского было исполнено 11 января 1860 года в концерте Русского музыкального общества под управлением А. Г. Рубинштейна (см.: *Финдейзен Н. Очерк деятельности С.-Петербургского отд-ния имп. Русского музыкального о-ва за 50 лет: 1859—1909.* Спб., 1909. Программы, с. 2). Инициатором этого исполнения был Д. В. Стасов.

5. Очевидно, В. В. Стасов пишет о восемнадцати романсах, сочиненных Мусоргским в 1857—1866 годах. Переплетенные композитором в одной тетради, которую он озаглавил «Юные годы М. Мусоргского», они были увезены, скорее всего, кем-то из знакомых Мусоргского за границу и долгое время оставались неизвестными. Лишь в 1909 году сведения о них появились в печати. «Русская музыкальная газета» сообщала: «Библиотекарем Парижской „Opéra“ Charl Malherb'ом приобретена недавно собственноручная рукопись М. П. Мусоргского. Он передал ее в исследование известному парижскому музыкальному писателю д-ру Louis Lalou, который в числе 18 романсов, заключающихся в рукописи, нашел 12 неизданных до сих пор песен Мусоргского. Печатаем подробный каталог их, любезно сообщенный нам д-ром Л. Лалуа. *Ред.*» (Двадцать неизданных романсов М. П. Мусоргского. Сообщ. Louis Lalou:— РМГ, 1909, № 13—14, стб. 358—359). В том же году несколько романсов были исполнены и затем изданы. Все романсы сборника были напечатаны в Париже фирмой «В. Бессель и К^о» в 1923 году, а в 1931 году — в Полном собрании сочинений Мусоргского (М., т. 5, вып. 1).

6. Сам Мусоргский упоминает об увертюре и двух хорах (см. письма от 8 июля 1858 года и 26 сентября 1860 года; *Мусоргский М. П. Письма*, с. 10 и 20).

7. Хор из «Эдипа» был исполнен 6 апреля 1861 года в концерте под управлением К. Н. Лядова в Мариинском театре (Афиши. ГПБ).

8. Программу концерта, в котором впервые прозвучал хор из «Эдипа», составили увертюра к трагедии Шекспира «Король Лир» Балакирева, отрывок из «Кавказского пленника» Кюи, «Торжество Вакха» Даргомыжского, а также Марш пилигримов из «Гарольда» Берлиоза (Афиши. ГПБ).

9. Печатная афиша спектакля «Прямо набело» хранится в ГПБ, ф. 41, ед. хр. 1615.

10. В. А. Крылов вспоминал об этом спектакле 22 февраля: «Я сочинил либретто „Сын мандарина“, и в несколько месяцев опера была готова. Тогда мы устроили второй спектакль (первым был «Прямо набело». — Е. Г.), все в той же квартире родителей жены Кюи. Квартира была очень своеобразна: она состояла из двух-трех очень маленьких комнат и одной огромной залы, почему и стоила недорого и была очень удобна для устройства спектаклей. Долго разучивали оперу. Я и Кюи сами склеили декорации из обоев на китайский лад, достали костюмы, парики, обо всем тщательно позаботились, и в феврале 1859 года спектакль состоялся. Женскую роль исполняла жена Кюи, мандарина — Модест Мусоргский, у него был хороший голос; трактирщика — талантливый баритон русской оперы Гумбин, тенорового любовника — доктор Чернявский и, наконец, злодея Зай-Санга — полковник Вельяминов. Взамен оркестра на рояли играл сам композитор Кюи, причем увертюру вместе с Балакиревым в четыре руки. Публики было много, в числе прочих Даргомыжский, Владимир Стасов и др.» (цит. по кн.: М. П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти, с. 116). Сохранилась литографированная программа спектакля (ГПБ, ф. 41, ед. хр. 1616).

11. После окончания Школы гвардейских подпрапорщиков, в которой он учился с 1852 по 1856 год, Мусоргский служил офицером в лейб-гвардии Преображенском полку.

12. Стасов цитирует слова Мусоргского из «Записки для Л. И. Шестаковой» (*Мусоргский М. П.* Лит. наследие. М., 1971, с. 263).

13. Подразумеваются хоры «Поражение Сеннахериба» и «Иисус Навин».

14. «Сама собой» — излюбленный оборот приятеля В. В. и Д. В. Стасовых П. В. Павлова, часто встречающийся у Мусоргского (см. Письма, с. 112, 122, 123 и др.).

15. Под «русской автобиографией» подразумевается «Автобиографическая записка» Мусоргского, написанная им на русском языке; есть также два варианта на французском языке (с небольшими отличиями).

16. В настоящем издании опущено цитированное Стасовым письмо Мусоргского к Ц. А. Кюи от 22 июня 1863 года из Торопца, в котором он описывает настроения в помещичьей среде после освобождения крестьян (см.: *Мусоргский М. П.* Письма, с. 40—41).

17. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» вышел в свет в 1863 году.

18. Объяснение Мусоргского, почему он не завершил оперу «Саламбо», см.: *Компанейский Н. И. К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский*, с. 126 наст. изд.

19. Стасов цитирует «Записку для Л. И. Шестаковой» (см.: *Мусоргский М. П.* Лит. наследие. М., 1971, с. 263).

20. Бесплатная музыкальная школа, основанная в 1862 году Г. Я. Ломакиным и М. А. Балакиревым, была музыкально-просветительской организацией. Она возникла под влиянием демократического движения 1860-х годов, когда большое распространение получили общеобразова-

тельные воскресные школы; задачей ее было приобщение широких слоев населения к музыкальной культуре. В школе обучали пению, музыкальной грамоте; из учащихся был образован хор, выступавший в концертах с исполнением произведений главным образом русской музыки (см.: Программы БМШ, с. 27—47). Открытие школы состоялось 18 марта 1862 года.

21. Романсы А. П. Бородина были сочинены: «Спящая княжна» в 1867 году, «Фальшивая нота» в 1868-м.

22. О музыкальных собраниях композиторов «Могучей кучки» у А. С. Даргомыжского см.: *Римский-Корсаков Н. А. Из «Летописи моей музыкальной жизни»*; *Римская-Корсакова Н. Н. Начало воспоминаний о Мусоргском и Мои воспоминания о А. С. Даргомыжском*; у Л. И. Шестаковой — ее воспоминания «Из „Моих вечеров“», у В. В. Стасова — *Фортуна С. В. из «Воспоминаний о встречах с Н. А. Римским-Корсаковым»* и *Репин И. Е. Из «Воспоминаний о В. В. Стасове»*.

23. Ваня — действующее лицо оперы «Иван Сусанин». Стасов, высоко ценивший «Руслана и Людмилу» Глинки, в первой его опере видел выражение верноподданнических тенденций без всяких на то оснований.

24. Сестры Пургольд учились не только у А. С. Даргомыжского. Александра Николаевна занималась вокалом у Г. Ниссен-Саломан, Надежда Николаевна брала уроки фортепианной игры у А. К. Штанге и А. А. Герке, гармонию проходила под руководством Н. И. Зарембы.

25. Н. Н. Римская-Корсакова (урожд. Пургольд) написала симфоническую картину «Заколдованное место» (по Н. В. Гоголю), фортепианное скерцо си-бемоль мажор; она же является автором многих переложений для фортепиано в четыре руки сочинений Даргомыжского, Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова и других композиторов. Многие романсы Римского-Корсакова изданы с аккомпанементом в редакции Надежды Николаевны.

26. Судьба перечисленных Стасовым оперных тем не одинакова: Даргомыжский не успел дописать «Каменного гостя», и, согласно высказанному им незадолго до смерти желанию, недостающие в опере куски досочинил Кюи, а Римский-Корсаков оркестровал ее; премьера состоялась в 1872 году, уже после смерти автора. Оперу «Ратклиф» Кюи докончил, впервые она была поставлена в 1869 году. Записей Балакирева для оперы «Жар птица» почти нет; сохранились лишь свидетельства современников об исполнении им тем и отрывков. Что касается работы Бородина над «Царской невестой», то он быстро отказался от этого замысла, получившего много лет спустя воплощение в творчестве Римского-Корсакова.

27. «К новым берегам» — выражение творческого *credo* Мусоргского. Оно неоднократно встречается в его письмах на протяжении нескольких лет (см.: письма В. В. Стасову от 18 октября 1872 года, 7 августа 1875 года и 16 января 1880 года; Л. И. Шестаковой — от 9 сентября 1879 года; *Мусоргский М. П. Письма*, с. 109, 163, 321 и 214).

28. Мусоргский ограничился первым актом в «Женитьбе» не только потому, что ее отодвинул замысел «Бориса Годунова». Создание оперы, состоящей исключительно из речитативов, стало для него творческим экспериментом, значение которого композитор отчетливо сознавал: «После „Женитьбы“ Рубикон перейден, а „Женитьба“ — это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю», — писал Мусоргский Л. И. Шестаковой 30 июля 1868 года (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 68).

29. Вынужденный ради заработка поступить на службу, Мусоргский с декабря 1863 года по апрель 1867 года работает в Главном инженерном

управлении. Спустя восемь месяцев, в декабре 1868 года поступает в Лесной департамент Министерства государственных имуществ, служба в котором продолжается до 1878 года. В этом же году в октябре Мусоргский переходит во временную комиссию Государственного контроля, где числится до 1 января 1880 года.

30. Действительно, руководствуясь принципами оперной драматургии, Мусоргский при сочинении «Бориса Годунова» творчески подошел к литературному первоисточнику; частично отказавшись от пушкинского текста, он создал целые большие сцены на основе собственного, обнаружив великолепные литературно-поэтические данные (этой теме посвящена специальная работа: *Пекелис М.* Мусоргский — писатель-драматург. — В кн.: *Мусоргский М. П.* Лит. наследие. М., 1972, с. 5—34). Однако ряд современных критиков Мусоргского резко осудил его за отступление от пушкинского оригинала. Одним из первых подобные претензии высказал в общем положительно настроенный в отношении Мусоргского издатель его сочинений В. В. Бессель. Очень резко выступал Н. Ф. Соловьев, позволяя себе такие выпады: «...иногда физиономия Пушкина не совсем затерта рукою безвкусного либреттиста»; или: «Стих Пушкина [Мусоргский] заменил стихами лавочника». Критиковали Мусоргского и В. О. Михневич, и А. С. Фаминцын, и А. П. Чебышев-Дмитриев, и Д. А. Магир, и Н. Н. Страхов; подобные упреки высказал в рецензии Ц. А. Кюи, неожиданно для всех выступивший с резкой критикой оперы своего единомышленника и товарища по балакиревскому кружку; то же мнение разделил и Г. А. Ларош, поначалу находившийся под сильнейшим впечатлением от «Бориса Годунова» (см.: *Бессель В. В.* «Борис Годунов», опера в 4-х действиях с прологом, соч. М. Мусоргского. — «Музыкальный листок», 1873, 25 февраля, № 19; *Соловьев Н. Ф.* Театр и музыка — «Биржевые ведомости», 1874, 29 января, № 28. Подп.: С.; *Михневич В. О.* Петербургская хроника. — «Музыкальный свет», 1874, 31 января, № 2. Подп.: *Орфей*; *Фаминцын А. С.* «Борис Годунов», опера в 5-ти действиях, музыка г. Мусоргского. — «Музыкальный листок», 1874, 3 февраля, № 15; *Чебышев-Дмитриев А. П.* Несколько недомолвок. — «Биржевые ведомости», 1874, 17 февраля, № 45. Подп.: *Экс*; *Магир Д.* «Борис Годунов». Музыкальная драма в 5-ти действиях г. М. Мусоргского. — «Всемирная иллюстрация», 1874, 9 марта, № 271. Подп.: *Д. М.*; *Страхов Н.* По поводу новой оперы «Борис Годунов». — «Гражданин», 1874, 25 февраля, № 8, 4 и 18 марта, № 9 и 11; *Кюи Ц. А.* «Борис Годунов», опера г. Мусоргского, дважды забракованная вдовильным комитетом. — «С.-Петербургские ведомости», 1874, 6 февраля, № 37. Подп.: *.*.; *Ларош Г. А.* Музыкальные письма из Петербурга. — «Московские ведомости», 1874, 25 февраля, № 49).

31. Стасов пишет об операх «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и «Русалка» А. С. Даргомыжского.

32. Сцена у фонтана — во второй картине третьего действия «Бориса Годунова».

33. Сцена в корчме — вторая картина первого действия.

34. См.: *Шейн П. В.* Русские народные песни. Спб., 1868—1870. Как указывает Вл. В. Протопопов (*Стасов В. В.* Статьи о музыке, вып. 3, с. 322), текст песен мамки и Феодора Мусоргский составил из отдельных выражений скоморошеских, шуточных и других песен этого сборника.

35. У Н. М. Карамзина действительно есть рассказ о богатых дарах австрийского посла, которые он привез в Москву ко двору царствовавшего Федора и среди которых 22 мая 1597 года вручил Борису «...боевые часы с органами, <...> Годунову кубок драгоценный с изумрудами, часы стоячие <...>; а юному сыну его, Федору Борисовичу, обезьян и попугаев».

(История государства Российского, т. 10. 6-е изд. Спб., 1852, с. 175).

36. Текст песни Варлаама «Как во городе было, во Казани» Мусоргский заимствовал, согласно его указанию, из «Сборника великорусских исторических песен» И. А. Худякова (М., 1860), несколько изменив его.

37. Приезд Т. Г. Рябикина в Петербург относится к 1871 году; он выступал в Русском географическом обществе и дома у А. Ф. Гильфердинга, который записал тексты былин, а Мусоргский — мелодии двух из них: «Про Вольгу и Микулу» и «Про Добрыню и Василия Казимира» (об участии Мусоргского в записи былин пишет Стасов 5 декабря 1879 года Л. Н. Толстому; Толстой Л., Стасов В. Переписка. Л., 1929, с. 47). Публикацию см.: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Спб., 1873, между стб. 435—436 и 437—438. Первую из записанных былин, введенную Мусоргским в дуэт Варлаама и Мисаила последнего действия «Бориса Годунова», Н. А. Римский-Корсаков включил в свой сборник «Сто русских народных песен» (Спб., 1878, № 2) с пометкой: «Пето Рябининым. Сообщено М. П. Мусоргским. Полный текст см. у Гильфердинга».

38. Три упомянутые картины были поставлены в Марининском театре 5 февраля 1873 года в бенефис Г. П. Кондратьева под управлением Э. Ф. Направника. Роли исполняли: Варлаам — О. А. Петров, Мисаил — В. М. Васильев 2-й, Самозванец — Ф. П. Комиссаржевский, Хозяйка корчмы — Д. М. Леонова, Пристав — М. И. Сариоти, Марина Мнишек — Ю. Ф. Платонова, Рангони — О. О. Палечек, старый пан — Кшесинский.

39. Венок прислала П. С. Стасова.

40. Надпись на портрете: «Вот Вам я прямо с первой репетиции моего „Бориса“, дорогой мой *généralissime*, 9 января 74 г. *Мусорянин*».

41. Первое представление «Бориса Годунова» целиком состоялось в Марининском театре 27 января 1874 года в бенефис Ю. Ф. Платоновой под управлением Э. Ф. Направника. Роли исполняли: Борис Годунов — И. А. Мельников, Феодор — А. П. Крутикова, Ксения — В. И. Рааб, Шуйский — В. М. Васильев 2-й, Пимен — В. И. Васильев 1-й, Самозванец — Ф. П. Комиссаржевский, Марина Мнишек — Ю. Ф. Платонова, Рангони — О. О. Палечек, Варлаам — О. А. Петров, Мисаил — П. Н. Дюжиков, Хозяйка корчмы — А. И. Абаринова, Юродивый — Пав. П. Булахов, Пристав — М. И. Сариоти, Лавицкий — В. И. Васильев 1-й. Декорации М. В. Бочарова и М. А. Шишкова (взяты из постановки «Бориса Годунова» Пушкина 1870 года).

42. Первая картина третьего действия.

43. В «Райке» Мусоргский высмеял профессора консерватории, теоретика-консерватора Н. И. Зарембу, охарактеризовав его шаржированной музыкой из оратории Г. Ф. Генделя «Маккавей»; музыкальных критиков — Ф. М. Толстого за его итальяноманию и А. С. Фаминцына в связи с на шумевшим инцидентом со статьей В. В. Стасова 1869 года «Музыкальные лгуны», когда Фаминцын возбудил судебное дело против Стасова за не в меру резкие выражения и выпады в печати (Толстой представлен в «Райке» салонным вальсом, а Фаминцын — музыкой одного из своих романсов), а также А. Н. Серова за его болезненно-самолюбивый характер, обрисованного его же музыкой из оперы «Рогнеда». В конце они хором исполняют гимн в честь музы Евтерпы (покровительницы Русского музыкального общества, великой княгини Елены Павловны) на мелодию песни «Из-под дуба, из-под вяза».

44. Подразумевается Г. А. Ларош.

45. Стасов подразумевает второй в серии очерков «Между делом» М. Е. Салтыкова-Щедрина («Отечественные записки», 1874, № 11), в котором Мусоргский персонифицирован в пародийном образе компо-

зителя Василия Ивановича, а Стасов — в образе восхваляющего его творчество критика с заимствованной из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя фамилией Неуважай-Корыто. Один из сюжетов, привлекавших героя очерка, — «Извозчик, в темную ночь, отыскивающий потерянный кнут» (Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 15, кн. 2. М., 1973, с. 166; см. также с. 172). Однако связывать эти выпады с замыслом «Рака» нет оснований, так как наброски музыкальной пародии Мусоргского датированы 10 августа 1874 года, а памфлет Салтыкова-Щедрина был напечатан только в ноябре.

46. Стасов имеет в виду «Альбом для юношества» Р. Шумана.

47. С «Детской» Мусоргского Ф. Лист познакомился благодаря В. В. Бесселю. «Мое знакомство с Ф. Листом было вызвано направлением издательской деятельности нашей фирмы, — вспоминал он. — Впервые я поехал в Веймар по совету покойного Мусоргского и Ц. А. Кюи показать ему клавираусцуги опер „Каменный гость“ А. С. Даргомыжского и „Вильям Ратклиф“ Ц. Кюи (1873), только что вышедших из печати. Чтобы сделать ему доступным текст „Каменного гостя“, нужно было прибавить немецкий или французский перевод (...). Тогда покойный М. П. Мусоргский, владевший довольно хорошо немецким языком, взялся подписать перевод „Каменного гостя“ Боденштедта, который оказался вообще довольно подходящим к подлиннику, и передал мне свой экземпляр для Листа» (см.: Финдейзен Н. Ф. Бессель: Очерк его музыкально-общественной деятельности. СПб., 1909. Цит. по кн.: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 145). Во время своего визита Бессель подарил Листу несколько сочинений русских композиторов и среди них «Детскую» Мусоргского, изданную его фирмой в 1872 году. О впечатлении, произведенном на венгерского композитора, довелось узнать Мусоргскому: «Брат Бесселя, — писал он Стасову 23 июля 1873 года, — находившегося не раз у Листа в Веймаре, нарочно остановил извозчика и подбежал сообщить мне, что Лист восторженно относится к русской музыке последнего времени и, между прочим, объявил В. Бесселю, что „Детская“ его до такой степени расшевелила, что он полюбил автора и желает посвятить ему une „bluette“ [безделушку (фр.)]. (...) Глуп я или нет в музыке, но в „Детской“, кажется, не глуп, и [отому] ч[то] понимание детей и взгляд на них, как на людей со своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Все это, быть может, и так; но я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгнуться ею» (Мусоргский М. П. Письма, с. 122—123).

«...Мусоргский словно не верил симпатии Листа и глубоко ей дивился, — писал Стасов много лет спустя. — Но не один он, а также и мы, многие его товарищи и приятели. А отчего мы все дивились? Оттого, что мы тогда еще мало знали эту великую, благотворную, как солнце, и глубоколюбящую, как мать, натуру Листа. Еще не было тогда в печати ни настоящей биографии Листа, ни громадных собраний его писем, а потому мы все, а с нами и Мусоргский, еще не разумели, что за животворящая и любовная сила лежала в этом человеке, как он понимал и оценивал многое такое, к чему вся остальная Европа была глуха и слепа. Кто еще, как Лист, носил в самой глубине сердца бесконечную привязанность и искреннее уважение к русской музыке и русским музыкантам? Кто отгадывал, как он, издалека, призвание и судьбу их?» (Неизданное письмо М. П. Мусоргского. — РМГ, 1897, № 5/6, стб. 796. Послесловие В. В. Стасова).

48. О том, как распределилась работа над «Младой» между четырьмя

композиторами, см.: «Из „Летописи моей музыкальной жизни“» Н. А. Римского-Корсакова, с. 74—75 наст. изд.

49. Марш «Взятие Карса» был исполнен в концерте Русского музыкального общества под управлением Э. Ф. Направника 18 октября 1880 года (Финдейзен Н. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского музыкального общества. Программы, с. 19).

50. Картина В. В. Верещагина «Забытый», под впечатлением которой написана одноименная вокальная баллада Мусоргского, весной 1874 года была представлена на персональной выставке художника. На ней изображен убитый солдат на опустевшем уже поле боя, над которым кружатся зловещие птицы. Один из посетителей — генерал — назвал эту и две другие картины на военную тему клеветническими. Оскорбленный художник забрал картины с выставки и уничтожил их. Когда Мусоргский рассказал об этом А. А. Голенищеву-Кутузову, тот написал стихи на тему уничтоженной картины; они и легли в основу вокальной баллады.

51. А. Я. Петрова-Воробьева была первой исполнительницей ролей Вани и Ратмира в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» Глинки.

52. Кроме перечисленных Стасовым сюжетов для цикла «Песни и пляски смерти» по перечню, записанному А. А. Голенищевым-Кутузовым, известны следующие: «Богач», «Пролетарий», «Больная барыня», «Сановник», «Царь», «Ребенок», «Купец», «Поп», «Поэт».

53. Путифар (Путифар, или Пентефрий) — библейский персонаж; его жена, согласно преданию, пыталась соблазнить Иосифа Прекрасного. Поначалу Стасов склонял Мусоргского к тому, чтобы изобразить Марфу чувственной женщиной, интриганкой, предлагал сделать ее в опере любовницей Голицына (см., например, его письмо от 18 мая 1876 года; Мусоргский М. П. Лит. наследие. М., 1971, с. 344). Определение «Путифарова жена, Пентефриева жена» принадлежит именно ему. Однако Мусоргский решил иначе образ своей героини, представив ее сильной и цельной натурой: «Кстати, спасибо, что мы поняли Марфу и сделаем эту русскую женщину чистой», — писал он Стасову 15 июня 1876 года (Мусоргский М. П. Письма, с. 185).

54. В записи Мусоргского известны следующие исторические источники, из которых он черпал материал для либретто «Хованщины»: Тихонравов Н. Летопись русской литературы и древности. М., 1861; Желябужский И. А. Записки. СПб., 1840 (посвящены периоду 1682—1709 годов); Краткие описания славных и достопамятных дел Петра Великого; Записки новгородского дворянина Петра Никифоровича Крёкшина (охватывают время с 1672 по 1696 год); Записки графа Андрея Артомоновича Матвеева (отражают события 1632—1700 годов); Краткое созерцание лета 7190—92 (1682—1684); Записки Сильвестра Медведева. Записки Крёкшина, Матвеева и Медведева напечатаны в сборнике: Записки русских людей: События времен Петра Великого. СПб., 1841. Щебальский П. Правление царевны Софьи (М., 1836); Селевский М. И. Царица Прасковья. «Время», 1861, № 2, с. 57—100; № 3, с. 65—102; № 4, с. 459—491; № 5, с. 125—159; Тихонравов Н. С. Боярыня Морозова: Эпизод из истории русского раскола с прилож. писем протопопа Аввакума. — «Русский вестник», 1865, т. 59, с. 5—44; Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. Под ред. Н. С. Тихонравова. СПб., 1862.

55. См. письма от 13 и 15 июля, 29 сентября 1872 года, 2 и 6 августа и 6 сентября 1873 года, 13 августа 1876 года (Мусоргский М. П. Письма, с. 103, 106, 107, 131, 133—137 и 188).

56. В послесловии к публикации письма Мусоргского к П. С. Стасо-

вой от 23 июля 1873 г. Стасов вспоминал: «...в то время я сильно протестовал против этих добродетельных самоурезываний и, сколько мог, из всех сил старался остановить Мусоргского, уговорить его, чтобы он не ленился и не торопился, а писал то, что им же самим было решено и обдумано с таким талантом,— нет, он ничему не внимал и спешил, спешил к концу; он так жаждал довести оперу до последней точки и приниматься за новые сюжеты, которых у него было несколько, и один другого лучше!» (Неизданное письмо М. П. Мусоргского.— РМГ, 1897, № 5/6, стб. 795).

57. Д. М. Леонова исполняла только отдельные номера из «Хованщины» в концертах. На сцене опера была поставлена уже после смерти Мусоргского: премьера состоялась 9 февраля 1886 года в зале Кононова силами участников Музыкально-драматического кружка. Подробнее об этой постановке см. коммент. 14 и 15 к «Моим воспоминаниям о „Могучей кучке“» А. П. Моласа.

58. О «Сорочинской ярмарке» подробнее см.: Стасов В. В. Письмо Н. Ф. Финдейзену, коммент. 7.

59. К последнему периоду творчества относятся романсы на слова А. К. Толстого «Горними тихо летела душа небесами», «Не божьим громом ударило», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти», «Рассеивается, расступается», «Спесь».

60. Мусоргский М. П. Письма, с. 223. Замысел сюиты связан с именем путешественника-ориенталиста П. И. Пашино, от которого Мусоргский записал киргизскую, бирманскую, армянскую песни и напев дервиша. В цитируемом Стасовым письме о задуманной Мусоргским сюите композитор указал маршрут одного из путешествий Пашино. Подробнее о связях Мусоргского с Пашино см.: Гордеева Е. Мусоргский и народная песня.— «Советская музыка», 1956, № 4, с. 122—130; Гордеева Е. Композиторы «Могучей кучки». М., 1985, с. 175—178.

61. В последние два года жизни Мусоргского «Борис Годунов» вообще не шел (последнее представление при жизни композитора состоялось 9 февраля 1879 года), а до этого давался в театре с большими перерывами. Например, после двенадцати спектаклей 1874 и 1875 годов прошел год и восемь месяцев до возобновления оперы, но уже без сцены под Кромами (сцена в келье выпускалась с самого начала). Возмущенный этим обстоятельством Стасов написал статью «Урезки в „Борисе Годунове“» (напечатана как «Письмо в редакцию» в газете «Новое время», 1876, 27 ноября, № 239. Перепеч.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2, с. 308—310).

62. О выступлениях Мусоргского в качестве аккомпаниатора в благотворительных концертах пишут В. Б. Бертенсон и М. М. Иванов (Из «Некролога» и коммент. 15).

63. Мусоргский М. П. Письма, с. 185.

64. Маршрут концертного турне Д. М. Леоновой и Мусоргского: Полтава, Елизаветград, Николаев, Херсон, Одесса, Севастополь, Ялта, Воронеж, Тамбов. О пребывании в Ялте см.: Фортунато С. В. Мои далекие воспоминания о М. П. Мусоргском.

65. Мусоргский М. П. Автобиографическая записка.— В кн.: Мусоргский М. П. Лит. наследие. М., 1971, с. 270.

Письмо А. М. Керзину

Переписка с А. М. Керзиным относится к последнему десятилетию жизни В. В. Стасова. Она началась в 1896 году — первом в существовании Кружка любителей русской музыки, организованного присяжным

поверенным Аркадием Михайловичем и его женой Марией Семеновной Керзинными,— и завершилась в 1906-м. За время деятельности Керзинского кружка (он просуществовал до 1912 года) было дано более ста камерных и симфонических концертов, в которых выступали выдающиеся исполнители. Программы состояли из произведений русской музыки. Деятельность кружка получила высокую оценку в среде русской художественной интеллигенции и пользовалась большим успехом у публики.

Бывая в Москве, Стасов, как правило, посещал керзинские концерты. Со своей стороны, Керзин постоянно обращался к Стасову за советом. Имя М. П. Мусоргского не сходит со страниц их писем. Разговор идет то о «Женитьбе», которую Керзин просил для своих концертов, то о «Картинках с выставки», в связи с предстоящим исполнением которых Стасов, привлекий и Н. А. Римского-Корсакова, проставляет по метроному темпы и оттенки исполнения, основываясь на воспоминаниях об игре самого Мусоргского, то о включении в программы «Песни о блохе» и номеров из «Бориса Годунова».

Письмо Стасова, содержащее воспоминания о молодых годах Мусоргского, опубликовано: Семнадцать писем В. В. Стасова к А. М. Керзину.— «Музыкальный современник», 1916, кн. 2 (октябрь), с. 24—25. Цитировано в книге: *Мусоргский М. П. Письма и документы*, с. 212.

Печатается по тексту «Музыкального современника».

1. А. М. Керзин извещал Стасова о двух предполагаемых концертах из сочинений Мусоргского.

2. Над бюстом Мусоргского работал сын А. М. Керзина, М. А. Керзин, в то время ученик Академии художеств.

В следующем письме А. М. Керзину от 12 сентября 1905 года, когда скульптурный портрет был уже закончен и Стасов мог ознакомиться с ним по фотографии, он писал: «Я нахожу, что бюст *Мусоргского* очень удовлетворителен и до известной степени — *похож*. Требовать более того — мудрено с человека, не выдавшего самого оригинала. Общее впечатление — очень не дурное, особенно для *большой залы*. В глазах есть достаточно сходства и передано (приблизительно) все общее ни как не дурно. Я бы сказал только, что из *второстепенных* подробностей необходимо г. художнику поработать плечи, которые уж слишком эскизно набросаны, и притом недостаточно *широки*. У Мусоргского они были значительно широки. Но я радуюсь за Вас, что на концерте будущем Мусоргский будет представлен настолько прилично и удовлетворительно. Вас надо премного благодарить за прекрасную, симпатичную идею» («Музыкальный современник», 1916, № 2, с. 25).

Что касается двух предполагавшихся концертов, то состоялся один утренник из двух отделений 12 марта 1906 года в Большом зале Благородного собрания, приуроченный к двадцатипятилетию со дня смерти Мусоргского и с программой исключительно из его произведений (см.: Кружок любителей русской музыки. Программы: 1896—1906. Отчет за X лет. М., 1906, с. 41—42). В программе было указано: «Бюст Мусоргского работы ученика академии М. Керзина» (с. 42). Была издана также брошюра: *Керзин А. М. Модест Петрович Мусоргский: Биография*. М., 1906.

Из книги «Николай Николаевич Ге: Его жизнь. Произведения и переписка»

Книга, подготовленная В. В. Стасовым, была издана в Петербурге в 1904 году. Приводимый отрывок из нее широко цитирован: *Ливанова Т. Стасов и русская классическая опера*. М., 1956, с. 11—12.

Текст печатается по единственному изданию 1904 года (с. 243—244).

1. Картина Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» была создана в 1871 году. Находится в Государственной Третьяковской галерее.

2. На описываемой встрече присутствовал также и Д. Л. Мордовцев. 4 ноября 1874 года Стасов писал А. А. Голенищеву-Кутузову: «...Мордовцев просится опять когда-нибудь побывать у нас — так ему понравилось в первый раз, когда он был с Ге и Костомаровым и слушал отрывки из „Бориса“» (РМГ, 1917, № 41, стб. 735).

3. На это высказывание Н. И. Костомарова Стасов не раз ссылался в своих статьях: «...историк Костомаров, так талантливо и пристально изучавший смутную эпоху междоусобиц, в восхищении говорил, увидав „Бориса“ Мусоргского на сцене: „Да, вот эта опера — так настоящая страница истории!“» (Памяти Мусоргского. — *Стасов В. В. Статьи о музыке*, вып. 3, с. 282; см. также: *«Модест Петрович Мусоргский»*, с. 47 наст. изд.).

4. Небезынтересно отметить, что почти через пятнадцать лет этот же сюжет привлек внимание живописца А. Д. Литовченко. Весной 1886 года, по совету И. Н. Крамского, он просил В. В. Стасова позировать ему для фигуры патриарха Никона. Как и в случае с Ге, Стасов попытался отговорить Литовченко писать картину на такой сюжет, но художник остался непреклонен, и в конце концов «Никон у Литовченко писан с меня», — замечает Стасов (Николай Николаевич Ге: Его жизнь. Произведения и переписка, с. 245).

Письмо Н. Ф. Финдейзену

Историк русской музыки Николай Федорович Финдейзен, собирая материалы для своих исследований, нередко обращался к старшим современникам. Письмо В. В. Стасова написано в ответ на вопросы Финдейзена о Мусоргском.

Публикуется полностью впервые по автографу (ГПБ, ф. 816, оп. 2, 1876, л. 24—25).

1. См. коммент. 64 к биографическому очерку *«Модест Петрович Мусоргский» В. В. Стасова*.

Афиши, полученные от Стасова, Финдейзен пополнял другими, найденными им в 1912 году вместе с письмами и фотографиями у наследников П. А. Наумова (все это хранилось на чердаке), и включил в количестве двенадцати в статью «Материалы для биографии Мусоргского (Из моего архива)» (см.: М. П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти, с. 315—321).

2. Стасов пишет о своей статье 1874 года «Современные русские композиторы» для журнала «Всемирная иллюстрация». В «Русской музыкальной газете» Финдейзен напечатал только отрывок из этой статьи (1906, № 51/52, стб. 1219—1222). Полностью она впервые опубликована Вл. В. Протопоповым (*Стасов В. В. Статьи о музыке*, вып. 5-Б, с. 241—248).

3. См.: *Платонова Ю. Ф. Письмо В. В. Стасову*.

4. Н. П. Опочинина умерла 29 июня 1874 года. Семьи Опочининых и Мусоргских были связаны дружескими отношениями на протяжении многих лет. Уезжая из Петербурга, мать композитора Ю. И. Мусоргская поручила сына заботам брата и сестры — Александра Петровича и Надежды Петровны Опочининых. На протяжении трех лет (1868—1871) Мусоргский жил с ними в одной квартире (в Инженерном замке).

Судя по посвященным Н. П. Опочининой произведениям («Страст-

ный экспромт» для фортепиано, романсы «Но если бы с тобою я встретиться могла», «Ночь» на видоизмененный текст Пушкина, «Желание»), Мусоргский питал к ней глубокое и благоговейное чувство. Кончина Опочининой была для него тяжелым ударом. Остался набросок «Надгробного письма» («Злая смерть, как коршун хищный»), запечатлевший переживания композитора. Никто из друзей композитора не был посвящен в его личные переживания, даже такой близкий человек, как Стасов, который и двадцать с лишним лет спустя не знал о кончине Надежды Петровны.

5. С талантливой певицей-любительницей М. В. Шиловской (она была ученицей А. С. Даргомыжского) Мусоргский общался главным образом во время приездов 1859 и 1860 годов в Москву, гостил в подмосковном имении Шиловских Глебово. Его романс «Что вам слова любви» — дань яркому, но быстро угасшему увлечению композитора.

6. Нереализованный Мусоргским стасовский замысел оперы «Бобыль» относится к 1870 году. История его изложена в письме к Д. В. Стасову от 29 июля:

«Мусорянину непременно захотелось приняться за оперы, и все он не находил себе сюжета; даже пробовал, по предложению Кюи, остановиться на „Грех да беда“ (пьеса А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет». — Е. Г.), но все что-то не выходило. Тут нам случилось поговорить вдвоем об этом деле, и я вызвался состряпать либретто. У меня вдруг мелькнул — уж не знаю почему — сюжет одной вещи, которую Полина давала мне читать нынче весной. Я вдруг, экспромтом же, стал рассказывать Мусорянину, прямо уже с теми переменами и вставками, которые сами собой мне вдруг представились, — и Мусоргский остался очень доволен.

На другой день я достал у Черкесова книжку, снова и внимательно перечитал вещь, к ночи кончил чтение и тут же, засыпая, составил настоящий весь план, а утром написал пространное либретто (на целых 6 страниц), и Мусоргский сегодня или завтра даст мне окончательный свой ответ, принимает он или нет эту вещь, и если да, то в каком именно виде. Итак, милостивая государыня госпожа Полина, российская сцена будет обязана вам одним сюжетом — который, надеюсь, будет играть довольно важную роль в русской музыке. Вы, я думаю, уже давно отгадали, что это за вещь: „Ганс и Гретл“ Шпильгагена. У нас опера назовется: „Бобыль“» (Стасов В. В. Письма к родным, т. 1, ч. 2: 1862—1879. М., 1954, с. 59).

Далее Стасов кратко излагает содержание будущей оперы, действие которой он перенес в Россию (см. там же, с. 60). Сценарий оперы, отправленный Стасовым Мусоргскому 26 июля 1870 года, опубликован в кн.: Мусоргский М. П. Письма и документы, с. 469—475. Мусоргский отказался от этого сюжета. Написанная для «Бобыля» сцена гадания впоследствии вошла в «Хованщину».

7. Редактированием и инструментовкой «Сорочинской ярмарки» Римский-Корсаков никогда не занимался. По его предложению за эту работу взялся А. К. Лядов, но он инструментовал только четыре номера. Далее к ней имел касательство исследователь творчества Мусоргского В. Г. Каратыгин, собравший материалы первого и части второго действий и издавший их. Композитор В. А. Сенилов оркестровал «Думку Параски», а в связи с постановкой оперы в 1913 году Ю. С. Сахновский инструментовал еще часть музыки оперы. В 1915—1916 годах редакцию (с досочинением недостающих фрагментов) и инструментовку «Сорочинской ярмарки» выполнил Ц. А. Кюи. Его редакция не была последней. Используя обработку Лядова, Каратыгина и Кюи и музыку из других

сочинений Мусоргского, еще одну редакцию подготовил Н. Н. Черепнин (издана в Париже, в 1923 году). В 1930 году В. Я. Шебалин осуществил новую редакцию на основе подлинных материалов Мусоргского.

Портрет Мусоргского

Статья напечатана в газете «Голос», 1881, 26 марта, № 85. Перепеч.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3, с. 48—51.

Печатается с сокращениями по последнему изданию.

1. На десятой выставке Товарищества передвижников, где экспонировался портрет М. П. Мусоргского, только что написанный И. Е. Репиным, были представлены работы И. Н. Крамского, В. Е. и К. Е. Маковских, Н. А. Ярошенко, И. И. Шишкина, И. М. Прянишникова, Н. Д. Кузнецова, К. А. Савицкого, Е. Е. Волкова, Ю. Я. Лемана.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Из «Летописи моей музыкальной жизни»

Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову, композитору и музыкально-общественному деятелю, другу Мусоргского и ближайшему соратнику по «Могучей кучке», принадлежит совершенно особая роль не только в жизни создателя «Бориса Годунова» и «Хованщины», но и в творческой судьбе его сочинений.

Встретившись осенью 1861 года на одном из музыкальных вечеров у М. А. Балакирева, Римский-Корсаков и Мусоргский особенно сближаются во второй половине 1860-х годов, когда оба они освобождаются от балакиревской опеки и определяют собственные пути в музыкальном искусстве. Их наиболее интенсивная в 1867—1871 годах переписка раскрывает необыкновенную дружбу двух композиторов: творческие замыслы, планы их развития, нотные наброски, тонкие, деликатные, но бескомпромиссные оценки, высказываемые друг другу, занимают многие страницы.

Осенью 1871 года Мусоргский и Римский-Корсаков решают поселиться вместе. Это было ответственное время, когда один работал над второй редакцией «Бориса Годунова», после того как опера была отвергнута театральной дирекцией, а другой сочинял и инструментовал «Псковитянку». Этому времени Римский-Корсаков посвятил теплые строки в «Летописи», а позже, когда оба композитора жили уже отдельно (летом 1872 года Римский-Корсаков женился), он получил от друга фотографию 1874 года с надписью: «Про наше взаимное житье-бытье — да будет добром помянуто, другу *Мусоргский*».

Отношения их оставались дружескими до конца жизни Мусоргского, хотя и не были столь близкими, как в 60-х годах.

Римский-Корсаков посвятил Мусоргскому романс «Щекою к щеке ты моей приложись» (на слова Г. Гейне в переводе М. Михайлова). «Памяти Мусоргского и Бородина» посвящена его Воскресная увертюра «Светлый праздник». Но поистине грандиозный памятник своей дружбе с Мусоргским он воздвиг многолетним самоотверженным трудом над его творческим наследием.

Он подготовил к изданию большую часть неопубликованных сочинений Мусоргского. Неутомимо боролся за постановку «Хованщины»: сделал редакцию и оркестровку оперы (она была закончена автором только в клавире), благодаря ему стало возможным ее исполнение в 1886 году в Музыкально-драматическом кружке (подробнее см. ком-

мент. 14 и 15 к «Моим воспоминаниям о „Могучей кучке“» А. П. Мола-са), а когда дирекция императорских театров отклонила «Хованщину», выступил в печати с открытым письмом «Председателю Оперного комитета» («Новое время», 1883, 10 апреля, № 2556. Перепеч.: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. М., 1963, с. 238—239).

Потеряв надежду на постановку «Хованщины», Римский-Корсаков решил вернуть на сцену первую оперу Мусоргского. Не все принимая в «Борисе Годунове», он создал свою оркестрово-драматургическую редакцию, в 1896 году дирижировал премьерой в Петербургском обществе музыкальных собраний. Возникшие разногласия заставляли композитора еще и еще возвращаться к уже сделанному, пересматривать, переделывать... Так работа над сочинениями Мусоргского сопровождала собственное творчество Римского-Корсакова до конца его жизни (подробнее см. коммент. 57 и 58).

История общения двух композиторов отражена в «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова. Временами он высказывает нелестные оценки в отношении Мусоргского, обнаруживая несходные с ним музыкально-эстетические взгляды и позиции. Однако эти прямолинейные и резкие суждения никогда не заслоняют ни признания им громадного по силе и яркости дарования друга, ни его уважения к нему.

Мусоргский относился к Римскому-Корсакову с нежностью и теплотой. «Дорогой мой и милый Корсинька», «Милый друг Корсинька», «Дружок Корсинька, здравствуйте», — обращался он в письмах.

В настоящем сборнике фрагменты неоднократно издававшейся автобиографической книги Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни» приводятся по изданию 1980 года, из глав III, IV, VI—XII, XV, XVI, XVIII, с. 23, 24, 32, 33, 36, 52—55, 65, 66, 68, 72—75, 83—86, 89—93, 97, 98, 100, 103, 104, 111—115, 159—161, 163, 164, 170—172, 185—187, 189.

1. К М. А. Балакиреву семнадцатилетнего Римского-Корсакова, в то время ученика Морского корпуса, привел его учитель Ф. А. Канилле в ноябре 1861 года. 29 ноября Римский-Корсаков писал родителям: «В это воскресенье Канилле познакомил меня с М. А. Балакиревым» (цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество, вып. 1. М., 1933, с. 65).

2. «Кавказский пленник» — опера Ц. А. Кюи на либретто В. А. Крылова по одноименной поэме А. С. Пушкина, написанная в 1857—1858 годах в двух действиях. Позднее — в 1881—1882 годах — композитор создал вторую редакцию, в трех действиях. Увертюра к «Лиру» — из «Музыки к трагедии Шекспира „Король Лир“» Балакирева.

3. Вспоминая об этом позднее (27 октября 1890 года), Балакирев писал Стасову об отъезде А. С. Гуссаковского за границу: «В день своего отъезда он зашел ко мне проститься, а через несколько часов, точно на смену ему, пришел ко мне Римский-Корсаков...» (Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка, т. 2. М., 1971, с. 149).

4. «Царица Маб» и «Бал у Капулетти» — эпизоды из второй части драматической симфонии Г. Берлиоза «Ромео и Джульетта».

5. «Сын мандарина» — одноактная комическая опера Кюи на либретто В. А. Крылова.

6. Первым учебным заданием, которое Римский-Корсаков получил от Балакирева, было сочинение симфонии, над которой он работал с перерывами с 1862 по 1865 год.

7. С октября 1862 года по май 1865-го Римский-Корсаков, окончив-

щий обучение в Морском корпусе, находился в кругосветном плавании.

8. См. коммент. 20 к биографическому очерку «Модест Петрович Мусоргский» В. В. Стасова.

9. Премьера оперы А. Н. Серова «Юдифь» состоялась 16 мая 1863 года.

10. Гастроли Р. Вагнера в Петербурге проходили в феврале 1863 года.

11. А. П. Бородин, познакомившийся в конце 1862 года у С. П. Боткина с Балакиревым, сразу же стал участником его кружка (см.: Боткин С. П. Памяти профессора А. П. Бородина.— В кн.: А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М., 1985, с. 149).

12. См. коммент. 4 и 7 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

13. См. там же, коммент. 29.

14. О знакомстве с Мусоргским см.: Бородин А. П. Воспоминания о М. П. Мусоргском.

15. Оперу «Саламбо» Мусоргский писал с 1863 по 1866 год.

16. «Danse macabre» («Пляска смерти»), парафраза на «Dies irae» для фортепиано с оркестром Ф. Листа.

17. Римский-Корсаков имеет в виду свою обработку сочинения Мусоргского. Подробнее см. коммент. 57.

18. История «странствия» сюжета «Садко» такова: мысль о том, что древнерусская былина о новгородском гуляре может стать программой симфонического сочинения, первому пришла Стасову. Он поделился ею с Балакиревым и именно ему предложил писать «Садко». Балакирев передал этот замысел Мусоргскому, а тот предложил Римскому-Корсакову.

19. А. С. Даргомыжский, тяжело переживавший неудачную постановку своей оперы «Русалка», почти на десять лет отошел от общения с музыкантами, ограничив себя тесным кругом близких ему людей. Увлеченный в последние годы жизни сочинением «Каменного гостя», он испытал потребность в общении с передовыми талантливыми музыкантами. Так произошло его сближение с композиторами «Могучей кучки».

20. Замысел второй симфонии си минор относится к 1867/68 году. Набросав несколько тем и доведя их до разработки, Римский-Корсаков отказался от намерения писать сочинение до конца (см.: Летопись моей музыкальной жизни, с. 73).

21. Романс «Морская царевна» на собственные слова Бородина написан в 1868 году; работа над «Князем Игорем» началась не ранее апреля 1869 года; в том же году начата Вторая симфония.

22. Опера Кюи «Вильям Ратклиф» на либретто А. Н. Плещеева и В. А. Крылова по одноименной трагедии Г. Гейне сочинялась с 1861 по 1868 год. Первая постановка состоялась 14 февраля 1869 года в Мариинском театре.

23. См. коммент. 28 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

24. Первое в России исполнение оперы Вагнера «Лоэнгрин» состоялось 4 октября 1868 года в Мариинском театре.

25. В 1867 году Даргомыжский был назначен председателем Русского музыкального общества, основанного в 1859 году. В первой половине 60-х годов в концертах Музыкального общества обычно исполнялись произведения западноевропейской классики: оратории Генделя, симфонии Гайдна, Моцарта и Бетховена; наиболее широко было пред-

ставлено творчество Мендельсона. Современная западная музыка (Берлиоз, Лист, Вагнер) звучала эпизодически, гораздо большее место отводилось второстепенным композиторам. Из русской музыки, как правило, исполнялись оперные увертюры и симфонические сочинения Глинки. Что же касается композиторов «Могучей кучки», то только Кюи и Мусоргский слышали свои вещи в концертах общества (скерцо си-бемоль мажор Мусоргского, скерцо Кюи и его музыка из «Кавказского пленника»; см.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского музыкального общества за 50 лет: 1859—1909. СПб., 1909. Программы). С приходом Даргомыжского многое коренным образом изменилось: дирижером был назначен Балакирев, и в концертах общества зазвучала музыка его товарищей по кружку.

26. Слова для хора девушек («Из-под холмика — под зеленого») во второй картине третьего действия «Псковитянки» написал Мусоргский. «Друг Корсинька, вот Вам текст для бабусек, чествующих Ваньку (Ивана Грозного.— Е. Г.)», — писал он 27 марта 1871 года. (*Мусоргский М. П.* Письма, с. 89).

27. О «Классике» см.: *Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский*, с. 50—51 наст. изд.

28. Первая тема симфонической картины «Садко», по мысли Римского-Корсакова, должна «рисовать не бурное, но волнующееся море» (письмо М. П. Мусоргскому от 15 июля 1867 года; *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 5. М., 1963, с. 292). Мусоргский на это ответил 15 июля 1867 года: «Мысль волнующегося моря несравненно грознее и импозантнее бури, мысль вполне художественна — выполнение ее мне совсем по душе» (*Мусоргский М. П.* Письма, с. 60).

29. «Борис Годунов» в первой редакции состоял из четырех действий и семи картин (по две в первом, втором и четвертом действиях и одна в третьем): «Зов Бориса на царство», «Венчание Бориса», «В келье Чудова монастыря», «Корчма», «Царский терем в Кремле», «Площадь перед собором Василия Блаженного» и «Смерть Бориса».

30. См. *биографический очерк В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский»*, с. 44 наст. изд.

31. В окончательной редакции последовательность картин была такая: по две картины в прологе, первом, третьем и четвертом действиях и одна во втором: «Двор Новодевичьего монастыря под Москвой», «Площадь в Кремле московском (венчание на царство)», «В келье Чудова монастыря», «Корчма на литовской границе», «Царский терем в московском Кремле (Борис с детьми)», «Уборная Марины Мнишек в Сандомире», «Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)», «Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса)», «Лесная прогалина под Кромами».

32. Содержание предполагавшейся коллективной оперы вкратце таково: главное событие — смерть княжны Млады, отравленной Войславой, которая любит жениха Млады Арконского князя Яромира, — уже произошло. На сцене появляется лишь тень княжны.

Первое действие содержит завязку — начало борьбы Войславы за любовь Яромира, который верен любви к Младе. Завоевать его предлагает Войславе богиня зла Морена. Войслава соглашается стать ее рабыней. На праздник Купалы прибывает Яромир, видит там Войславу; в нем вспыхивает любовь к ней. Во сне к нему является Млада; она надевает подаренное ей Войславой кольцо и падает замертво, так как кольцо содержит яд. Яромир в смятении просыпается.

Второе действие — праздник с играми, плясками, колоритной сце-

ной торга, в разгар которого снова появляется Млада и разъединяет Яромира и Войславу.

Третье действие — на горе Триглав, куда собрались тени умерших и куда Млада приводит Яромира. Она объясняет, что ее сгубила Войслава и ее отец. Появляются злые силы во главе с Чернобогом. Морена просит его помочь Войславе. Проходит ряд феерических сцен, и всюду тень верной Млады хранит Яромира от соблазнов. С наступлением рассвета он понимает, что все происходившее с ним было только сном.

Четвертое действие — в языческом храме, где Яромир ждет ответа, почему умерла Млада. Появляются призраки древних славянских князей, которые обличают Войславу и повелевают Яромиру отомстить за гибель его невесты. Яромир убивает Войславу, а разгневанная Морена вызывает наводнение и бурю, которая разрушает город и храм и увлекает в бездну мертвую Войславу. Мрак постепенно рассеивается, на громадном камне, высящемся над водной гладью, виднеются тени Млады и Яромира, приветствуемые светлыми и добрыми силами.

33. Летом 1871 года Римский-Корсаков получил от только что назначенного директора консерватории М. П. Азанчевского предложение занять место профессора «практического сочинения» (так тогда назывались занятия по композиции) и инструментовки и руководителя оркестрового класса. Осенью того же года он начал работу в консерватории, которая продолжалась тридцать семь лет. Подробнее см. *коммент. 50*.

34. Период совместной жизни Мусоргского и Римского-Корсакова оказался чрезвычайно благоприятным для обоих композиторов. «...Модинька с Корсинькой, с тех пор, как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное», — отмечал А. П. Бородин в письме к жене от 24—25 октября 1871 года (Письма А. П. Бородина, вып. 1, с. 313). То же самое отмечал и В. В. Стасов (см. *Письмо А. М. Керзину*).

35. «Псковитянка» Римского-Корсакова на либретто композитора по одноименной драме Л. А. Мея впервые была поставлена в Мариинском театре 1 января 1873 года.

36. 5 февраля 1873 года в Мариинском театре были поставлены три (а не две, как пишет Римский-Корсаков) сцены из «Бориса Годунова»: «Корчма на литовской границе», «Уборная Марины Мнишек в Сандомире» и «Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)». Подробнее см. *коммент. 38 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский»*.

37. Начало сочинения «Хованщины» относится к 1872 году.

38. Премьера «Бориса Годунова» состоялась в Мариинском театре 27 января 1874 года. Подробнее см. *коммент. 41 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский»*.

39. Мусоргский исключил Сусанну из числа действующих лиц в «Хованщине». Уже после смерти Мусоргского в московскую постановку 1897 года труппой Частной оперы С. И. Мамонтова были включены эпизоды с Сусанной.

40. Подробнее о работе Римского-Корсакова над «Хованщиной» после смерти Мусоргского см. *коммент. 57*.

41. «Пляска персидок» — балетный номер в первой картине четвертого действия «Хованщины».

42. В основу песни Марфы «Исходила младешенька» (третье дей-

ствие) Мусоргский положил записанную им от И. Ф. Горбунова русскую народную песню «Исходила младенька».

43. Темой величальной песни Ивану Хованскому «Плывет, плывет лебедушка» (первая картина четвертого действия) послужила песня «Приданные удалые», записанная Мусоргским от М. Ф. Шишко.

44. См.: *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен, № 11 и 92.

45. Поначалу Мусоргский сочинял «Хованщину», представляя себе отдельные характеры и сцены будущей оперы, следуя за возникавшими под впечатлением прочитанных им исторических источников и в процессе творчества все новыми и новыми поворотами в развитии сюжета (см. его письма В. В. Стасову от 23 июля, 2 и 6 августа, 6 сентября 1873 года; *Мусоргский М. П.* Письма, с. 122, 130, 133—134, 135—137). Однако со временем в воображении композитора обрисовывается вся опера целиком и он пишет полное либретто (см.: *Мусоргский М. П.* Лит. наследие. М., 1972, с. 124—148).

46. Во второй половине 1870-х годов, о которых пишет Римский-Корсаков, в окружение Мусоргского входили неизвестные в балакиревском кружке, но довольно интересные люди. Среди них следует назвать писателя В. В. Крестовского, украинского этнографа и земского статистика А. А. Русова, оперного режиссера А. Я. Морозова, заведующего осветительной частью Марининского театра М. Ф. Шишко, писателя-этнографа С. В. Максимова, артиста, рассказчика и писателя И. Ф. Горбунова, путешественника-ориенталиста и литератора П. И. Пашино (подробнее см. в статье «От составителя», с. 12—13).

47. Писать «Сорочинскую ярмарку» Мусоргский начал в 1875 году.

48. Песня Хиври и ее сцена с Афанасием Ивановичем — во втором действии «Сорочинской ярмарки», «Думка Параси» — во второй картине третьего.

49. «Борис Годунов» зимой 1874 года (сезон 1873/74 года) прошел четыре раза, в сезоне 1874/75 года — восемь, 1876/77 и 1877/78 года — по четыре, в 1879 году — один раз, 9 февраля, за два с лишним года до смерти Мусоргского.

50. Начав педагогическую работу в консерватории, Римский-Корсаков ощутил недостаток собственной теоретической подготовки; «...я, автор „Садко“, „Антара“ и „Псковитянки“, (...) я, певший что угодно с листа и слышавший всевозможные аккорды, — я ничего не знал. В этом я сознаюсь и откровенно свидетельствую об этом перед всеми, — писал он. — Я не только был не в состоянии гармонизировать прилично хорал, не писал в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов, кроме основного трезвучия, доминанты и уменьшенного септаккорда; термины сектаккорд и квартсектаккорд мне были неизвестны. В сочинениях же своих я стремился к правильности голосоведения и достигал его инстинктивно и по слуху» (Летопись моей музыкальной жизни, с. 93—94). Осознав все это, прославленный композитор начинает учиться сам: «Взявшись начиная с 1874 года за занятия гармонией и контрапунктом, познакомившись довольно хорошо с оркестровыми инструментами, я приобрел себе, с одной стороны, порядочную технику, развязал себе руки в собственном сочинении, а с другой — уже начал становиться полезен своим ученикам (...). Итак, незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников, а может быть, самым лучшим, по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала» (там же, с. 95). Товарищи Римского-Корсакова по балакиревскому кружку, за исключением Бородина,

не сочувствовали его занятиям. Особое неприятие нового увлечения Римского-Корсакова вызывал Мусоргский.

51. Картина «Келья в Чудовом монастыре», запрещенная духовной цензурой, на сцене не шла.

52. Об этом концерте И. Ф. Тюменев писал: «Я присутствовал на данном Николаем Андреевичем первом абонементном концерте Бесплатной музыкальной школы, на котором мы впервые услышали „Келью в Чудовом монастыре“ из „Бориса Годунова“, арию Кончака из „Князя Игоря“ и целых три номера из „Майской ночи“. Признаться, странно было слышать, как Владимир Иванович Васильев 1-й, бритый, во фраке и белых перчатках, полузапел, полузаговорил бессмертный монолог увековеченного Пушкиным инока-летописца, сидящего ночью над рукописью в тишине своей уединенной кельи. Подле высокой фигуры Васильева 1-го стоял маленький Василий Михайлович Васильев 2-й, также бритый и также во фраке — это должен был быть Григорий Отрепьев. Но как бы там ни было, а приходилось сказать спасибо и за такое фразное исполнение „Кельи“, так как в Мариинском театре эта сцена, одна из капитальнейших во всем пушкинском „Борисе Годунове“, была без церемонии выкинута. После Пимена во фраке не таким уже страшным казался во фраке и половецкий хан Кончак, прекрасно воспроизведенный в звуках могучим голосом того же Васильева 1-го. Оба номера понравились публике и вызвали долго не смолкавшие аплодисменты» (Тюменев И. Ф. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. — В кн.: Музыкальное наследство: Римский-Корсаков, т. 2. М., 1954, с. 188).

53. Для представления «Гений России и История» Э. Ф. Направник сочинил Торжественный марш ор. 33 для оркестра.

54. На текст А. А. Голенищева-Кутузова кроме вокальных циклов «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» Мусоргский написал балладу «Забытый», романс «Видение».

55. Об этом см.: *Бертенсон Л. Б. К биографии Мусоргского.*

56. Мусоргский сделал записи около сорока народных песен. Украинскими песнями он интересовался, работая над «Сорочинской ярмаркой»; в его записях их сохранилось двадцать семь. Одни композитор заимствовал из изданных сборников, другие записал от разных лиц, среди которых В. В. Крестовский, родившийся в Киевской губернии и с детства знакомый с украинским музыкальным фольклором, А. А. Русов, певший в хоре Н. В. Лысенко, А. Я. Морозов. Русские песни им записаны от М. Ф. Шишко и И. Ф. Горбунова. Есть среди записей Мусоргского и ориентальные мелодии. Крестовский сообщил ему турецкую песню (будущи военным, во время русско-турецкой войны он был прикомандирован к Главному штабу), а П. И. Пашино — киргизскую, бирманскую, армянскую песни и напев дервиша. Сохранился один из раскольничьих напевов, сообщенных композитору Л. И. Кармалиной в связи с его работой над «Хованщиной». Мусоргский не объединил записанных им песен в сборник, не обработал их (исключение составляют песни, вошедшие в его произведения), не подготовил к изданию, как Римский-Корсаков или Балакирев. Сделанные от случая к случаю, они записаны на отдельных листках нотной бумаги, о которых и пишет Римский-Корсаков. Опубликованы они значительно позднее (см.: *Мусоргский М. П. Полн. собр. соч.*, т. 5, вып. 10. М., 1939, с. 20—37).

57. О своей работе над «Хованщиной» Римский-Корсаков писал: «Лето 1882 года мы проводили опять в милом Стелёве. Погода большею частью была прекрасная и лето грозное. На этот раз все время уходило на работу над „Хованщиной“. Много приходилось переделывать, сокра-

щать и присочинять. В I и II действиях оказалось много лишнего, безобразного по музыке и затягивающего сцену. В V действии, напротив, многого не хватало совсем, а многое было лишь в самых черновых записях. Хор раскольников с ударами колокола перед самосожжением, написанный автором в варварских пустых квартах и квинтах, я совершенно переделал, так как первоначальный вид был невозможен. Для последнего хора существовала только мелодия (записанная от каких-то раскольников Л. И. Кармалиной и сообщенная ею Мусоргскому). Воспользовавшись данной мелодией, я сочинил весь хор целиком, причем сопровождающая фигура оркестра (разгорающийся костер) сочинена мною. Для одного из монологов Досифея в V действии я заимствовал музыку целиком из I действия. Вариации песни Марфы в III действии значительно изменены и обработаны мной, равно и „Пререкохом и препрехом!“ Я говорил уже, что Мусоргский, часто несдержанный и распушенный в своих модуляциях, иногда, наоборот, продолжительное время не мог вылезти из одной тональности, что приводило сочинение к величайшей вялости и однотонности. В данном случае, во второй половине третьего действия, с момента входа подъячего он оставался безвыходно до конца действия в строе *es-moll*. Это было невыносимо и ничем не обосновано, так как весь этот кусок несомненно подразделяется на два отдела — сцену подъячего и обращение стрельцов к старику Хованскому. Первую часть я оставил в *es-moll*, как в оригинале, а вторую переложил в *d-moll*. Вышло и целесообразнее и разнообразнее. Части оперы, инструментованные автором, я переоркестровал, и надеюсь, к лучшему. Все прочее инструментовалось также мною, я же делал и переложение. К концу лета вся работа над „Хованщиной“ не могла быть кончена, и дописывал я ее в Петербурге» (Летопись моей музыкальной жизни, с. 193).

Наиболее сложно для Римского-Корсакова дело обстояло с «Ночью на Лысой горе», существовавшей в трех незавершенных авторских редакциях: «...первый вид пьесы был *solo* фортепиано с оркестром, второй и третий вид — вокальное произведение, и притом сценическое (не оркестрованное). Ни один из видов этих не годился для издания и исполнения. Я решился создать из материала Мусоргского инструментальную пьесу, сохранив в ней все, что было лучшего и связного у автора, и добавляя своего по возможности менее. Надо было создать форму, в которую уложились бы наилучшим способом мысли Мусоргского. Задача была трудная, удовлетворительно разрешить которую мне не удавалось в течение двух лет, между тем как с другими сочинениями Мусоргского я справился сравнительно легко. Не давались мне ни форма, ни модуляции, ни оркестровка, и пьеса лежала без движения до следующего года. Работа же над прочими сочинениями покойного друга двигалась. Двигалось и издание их у Бесселя под моей редакцией» (там же, с. 194—195).

Римский-Корсаков отредактировал большую часть неопубликованных сочинений Мусоргского, проведя по ним все корректуры в течение пяти лет после смерти автора «Бориса Годунова»:

- 1882 — романсы: «Видение», «Горними тихо летела душа небесами», «Не божьим громом ударило», «Спесь»; вокальные циклы «Песни и пляски смерти» и «Детская», в которую вошли две неизданные песни под названием «На даче»;
- 1883 — «Хованщина» (партитура и клавир); хоры: из «Эдипа» и «Иисус Навин»; оркестровые сочинения: Скерцо си-бемоль мажор, Интермеццо си минор, Марш «Взятие Карса»; романсы: «На Днепре», «Странник», «Песнь Мефистофеля в погребке Ауэрбаха»;

1884 — женский хор из второй картины четвертого действия «Саламбо» (партитура и клавиш);

1886 — «Ночь на Лысой горе»; «Картинки с выставки».

58. Особое место в работе Римского-Корсакова над наследием Мусоргского занимает «Борис Годунов». В 1890 году он решил сделать оркестровку полонеза из этой оперы, предназначив ее для концертного исполнения. Авторская инструментовка ему не нравилась:

«В смысле оркестровки польский этот представлял собою одно из наиболее неудачных мест оперы Мусоргского. Оркестрован был он автором в первый раз для представления польского акта в 1873 году почти исключительно для смычковых инструментов. Мусоргский имел несчастную и ничем не оправдываемую мысль подражать „Vingt quatre violons du roi“ [двадцать четыре скрипки короля (фр.)], т. е. оркестру времен композитора Люлли (Людовик XIV). Какое имелось отношение этого оркестра ко времени Дмитрия Самозванца и к быту тогдашней Польши — понять невозможно. Это было одно из чудачеств Мусоргского. Польский, исполнявшийся в „Борисе“ à la „Vingt quatre violons du roi“, оказался неэффектен, и к следующему году, т. е. к представлению всей оперы автор переделал оркестровку. Тем не менее ничего хорошего не вышло. Между тем польский по музыке был характерен и красив; поэтому я и взялся сделать из него концертную пьесу, тем более что „Бориса“ уже не давали на сцене» (там же, с. 220—221).

Далее — в 1891 году Римский-Корсаков оркестровал вторую картину пролога («Венчание на царство»). Композитор был глубоко удовлетворен звучанием, услышав эту сцену в одном из Русских симфонических концертов под управлением А. К. Глазунова: «Эффект вышел превосходный (...). Между прочим, в этой сцене мне особенно удался колокольный звон, так прекрасно выходивший под пальцами Мусоргского на фортепиано и так неудачно в оркестре» (там же, с. 243—244).

Наконец в 1896 году целиком выходит из печати «Борис Годунов» в редакции и оркестровке Римского-Корсакова. Он сильно сократил оперу, изменил порядок картин в последнем действии (первой картиной стала «Под Кромами», а заключительной — «Заседание боярской думы и смерть Бориса»). В процессе редактирования претерпели изменения тональные планы, гармонические последовательности, мелодические обороты, протяженность отдельных сцен и номеров.

28 ноября 1896 года «Борис Годунов» в редакции и оркестровке Римского-Корсакова был поставлен на средства, собранные по подписке Петербургским обществом музыкальных собраний. Дирижировал Римский-Корсаков. Два года спустя (7 декабря 1898 года) состоялась постановка оперы в Москве, в театре Солодовникова, силами артистов Частной оперы с Ф. И. Шаляпиным в заглавной партии. С его же участием «Борис Годунов» в 1901 году пошел в московском Большом театре, а в 1904-м — в Мариинском театре в Петербурге. На этом спектакле присутствовал Римский-Корсаков. «Своею обработкой и оркестровкой „Бориса Годунова“, слышанной мною при большом оркестре в первый раз, я остался несказанно доволен. Яростные почитатели Мусоргского немного морщились, о чем-то сожалели...» (там же, с. 294).

Однако и это было не последнее обращение Римского-Корсакова к опере Мусоргского: «Упреки, которые не раз мне доводилось слышать за пропуск некоторых страниц „Бориса Годунова“ при его обработке, побудили меня еще раз вернуться к этому произведению и, подвергнув обработке и оркестровке пропущенные моменты, приготовить их к изданию в виде дополнений к партитуре, — писал он о весне 1906 года.—

Таким образом я наоркестровал рассказ Пимена про царей Ивана и Феодора, рассказ про „попиньку“, „часы с курантами“, сцену Самозванца с Рангони у фонтана и пропущенный монолог Самозванца после польского» (там же, с. 302). В 1908 году эти сцены в редакции Римского-Корсакова были изданы фирмой «В. Бессель», а в следующем году увидел свет подготовленный им к изданию клавир «Женитьбы».

А. П. БОРОДИН
Воспоминания о М. П. Мусоргском

Отношения М. П. Мусоргского с соратником по балакиревскому кружку Александром Порфирьевичем Бородиным не были столь близкими, как с В. В. Стасовым или Н. А. Римским-Корсаковым, но неизменно оставались теплыми, сердечными, исполненными уважения и интереса к творчеству друг друга, несмотря на разительную несхожесть художественного и душевного склада. Бородин ясно видел, что Мусоргский — «ультра-новатор-реалист», как писал он Л. И. Кармалиной 1 июня 1876 года (Письма А. П. Бородина, вып. 2, с. 109); Мусоргский же, посвящая ему свое оркестровое «Intermezzo in modo classico», совершенно определенно связывал это посвящение с уравновешенным и классически совершенным характером бородинских композиций (см.: *Мусоргский М. П.* Письма, с. 59).

Прослушиваемые по мере сочинения отрывки из «Князя Игоря» Мусоргский воспринимал по большей части восторженно («Бородин показывал фрагменты из „Игоря“, — много *настоящего*», — писал он как-то после вечера у Л. И. Шестаковой; *Мусоргский М. П.* Письма, с. 167), выступая при этом несравненным исполнителем арии Кончака (см. об этом: *Комарова В. Д.* Из детских воспоминаний о великих людях: *Мусоргский*). Вторую, «Богатырскую» симфонию Бородина Мусоргский называл «героической», как бы приравнивая ее к бетховенскому творению. Очень любил романс «Море», который позднее включил в программу концертного турне с Д. М. Леоновой (1879).

Со своей стороны, Бородин, несмотря на огромную профессорскую загрузку в Медико-хирургической академии, был в курсе творческих дел Мусоргского. Его письма — в них всегда ласково упоминается «Модинька» — отразили и проницательную оценку «Женитьбы» («Вещь необычайная по курьезности и парадоксальности, полная новизны и местами большого юмору, но в целом — <...> невозможная в исполнении»; Письма А. П. Бородина, вып. 1, с. 109), и впечатления от «Райка» («Модинька производил „Раек“ свой. Я ужасно хохотал. Это очень остроумная пародия»; там же, с. 235), и горячую заинтересованность в судьбе «Бориса Годунова» («Как хорош теперь „Борис“», — писал он по поводу сделанных во второй редакции добавлений; там же, с. 293), и знакомство с «Хованщиной».

В 1872 году Мусоргский и Бородин были связаны совместной работой над предполагавшейся коллективной оперой «Млада» (см.: *Из „Летописи моей музыкальной жизни“ Н. А. Римского-Корсакова и коммент.* 32).

Бородин и Мусоргский встречаются не только на музыкальных вечерах у Балакирева, Стасовых, Шестаковой (кстати, Людмилу Ивановну они иногда посещают только вдвоем; см. январское и февральское 1876 года письма к ней: *Мусоргский М. П.* Письма, с. 178 и 180), но и на концертах в пользу студентов, в которых Мусоргский принимал участие по просьбе Бородина.

Воспоминания Бородин написал по просьбе В. В. Стасова, который

собирал материалы для своего очерка «Модест Петрович Мусоргский». На рукописи пометка: «Писано А. П. Бородиным в субботу, 28 марта 1881, на кварт[ире] у Н. А. Римского-Корс[акова]» (ГПБ, ф. 94, ед. хр. 53, л. 1).

Частично «Воспоминания о Мусоргском» введены Стасовым в написанную им биографию композитора (см.: *Стасов В. В.* Статьи о музыке, вып. 3, с. 55—56, 61—62, 76). Полностью напечатаны: Письма А. П. Бородина, вып. 4, с. 297—299. Перепеч.: *Бородин А. П.* Критические статьи. Изд. 2-е, доп. М., 1982, с. 60—62.

Печатаются по последнему изданию.

1. А. П. Бородин уехал за границу в 1859 году.
2. Бородин познакомился с М. А. Балакиревым и стал посетителем его музыкальных вечеров поздней осенью 1862 года, когда Н. А. Римский-Корсаков уже отправился в кругосветное плавание.

М. А. БАЛАКИРЕВ

Глава «Могучей кучки», учитель Н. А. Римского-Корсакова и А. П. Бородина, композитор и музыкально-общественный деятель Милий Алексеевич Балакирев в жизни Мусоргского сыграл огромную роль. Сразу же после их встречи между ними сложились отношения ученика и руководителя, хотя Балакирев был всего на два с небольшим года старше Мусоргского.

Шестьдесят из двухсот семидесяти сохранившихся писем Мусоргского адресованы Балакиреву. Сообщения о выполнении заданий старшего друга по композиции, записи тем будущих сочинений, впечатления — от прочитанных книг, от поездки в Москву, картины сельской жизни, описания событий повседневности... Казалось, этой потребности делиться всем не будет конца. Однако постепенно намечается отход двух композиторов друг от друга, и обусловлен он не только тяжелым душевным и творческим кризисом, который с конца 1860-х годов переживает Балакирев, но и той художественной самостоятельностью, которую обретает Мусоргский.

Всех своих учеников-товарищей Балакирев ориентировал на овладение формой классической симфонии. С симфонии начали также Римский-Корсаков и Бородин. Мусоргский же, занимаясь с Балакиревым, в творческом плане жил как бы двойной жизнью: с одной стороны, он обдумывал части будущей симфонии, набрасывал темы фортепианной сонаты, с другой — ощущал, что дарование влечет его на путь оперного драматурга. Независимо от занятий возникали замыслы музыки к трагедии Софокла «Царь Эдип», оперы на сюжет романа Г. Флобера «Саламбо». В период завершения «Бориса Годунова» Балакирев отошел не только от своего кружка, но и вообще от музыки. Лишь к концу жизни Мусоргского восстановилось общение, но не было в нем прежней эмоциональной наполненности.

У Балакирева нет воспоминаний о Мусоргском. Поэтому в настоящем сборнике он представлен несколькими фрагментами из писем.

Из письма В. В. Стасову

Воспоминания в письме М. А. Балакирева возникли в ответ на вопросы В. В. Стасова, который собирал сведения для своего очерка «Модест Петрович Мусоргский». 26 марта 1881 года он писал Балакиреву:

«Но вот что мне *крайне* нужно: пожалуйста, не позже воскресенья напишите мне:

- 1) В каком году Вы познакомились с Мусоргским?
- 2) Как и где, через кого?
- 3) Не Вы ли познакомили его с Даргомыжским?
- 4) Как и что Вы играли с ним в конце 50-х годов в 4 руки?
- 5) Направляли ли и поправляли ли его сочинения тогдашние или нет?

Вообще, чем больше сообщите мне подробностей Ваших сношений, тем лучше. Очень нужно» (*Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка*, т. 2, с. 13).

Стасов, как видно, не был удовлетворен лаконичными сведениями в ответном письме Балакирева и 31 марта 1881 года обращается к нему с новыми вопросами:

«1) Что за субъект была мать *Мусорянина* и играла ли она в его жизни какую-нибудь роль, или ровно никакой, и про нее не надо ничего говорить?

2) Не учился ли у Вас инструментовке Мусорянин даже и до 1861 года? Осталась одна его тетрадь с надписью: „Опыт инструментовки — урок к среде. *Alla Marcia potturpa*. 14 марта 1861“.

Это не для урока ли с вами, эта „среда“?

3) Не просматривали ли Вы инструментовку его оперы „*Саламбо*“, сочиненной частями в 1863 и 1864 годах? От нее уцелело 3 тетради:

а) 2-я картина II акта.

б) 1-я картина III акта.

в) 1-я картина IV акта.

Она никогда не была кончена, но лучшие ее части вошли потом в оперу „*Борис*“.

4) Что такое его романс „*Калистрат*“, сочиненный в 1864 году; про него он пишет сам в коротеньком списке своих сочинений: „Первая попытка комизма: „*Калистрат*“ Некрасова“.

5) Не можете ли Вы рассказать хоть *немножко* про Ваши свидания с Мус[оргским] и музыку вместе с ним, как у Вас дома, так и у Мусоргского на квартире, а потом еще у Даргомыжского? Это было бы крайне *важно* и интересно. Бородин премило написал мне странички 2—3 про его первое знакомство с Мус[оргским] еще в 1856 г. в госпитале (где оба дежурили), т. е. раньше, чем со всеми Вами. <...>

Все это — от Вас — было бы крайне интересно, а для меня — драгоценно!!!

Да, не скажете ли Вы, как у Вас учился, занимался, играл в 4 руки и т. д. Модест? Как схватывал, понимал и проч.» (там же, с. 15—16).

На эти вопросы Стасов уже не получил ответа. 1 апреля 1881 года Балакирев писал ему: «... принесите с собой *Alla marcia potturpa*. Может быть, я вспомню что-нибудь при виде манускрипта. Что же касается до сведений о М[усоргском], то самые важные я дал, какие мог припомнить. Остальное не суть важно» (там же, с. 16—17).

Печатается по изданию: *Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка*, т. 2, с. 14—15.

1. Мусоргский познакомился с Балакиревым в декабре 1857 года. Первое его письмо Балакиреву, написанное, вероятно, вскоре после встречи, датировано 17 декабря 1857 года (см.: *Мусоргский М. П. Письма*, с. 7).

2. Болезнь Балакирева, во время которой за ним ухаживали Мусоргский и Д. В. Стасов, приходилась на май — июнь 1858 года. К этому же времени относится упоминаемое Балакиревым освящение Исаакиевского собора.

3. Наличие у брата Мусоргского двух имен — Филарет и Евгений —

В. Г. Каратыгин, занимавшийся историей рода Мусоргских, объясняет следующим образом: «Первое имя — настоящее, данное при крещении; вторым, позже придуманным именем, называли данное лицо на практике чаще, чем настоящим. Этот странный обычай пользоваться вновь сочиненным именем вместо настоящего стоит в связи с распространенным в некоторых местностях России наивным суеверием. Предполагается, что двумя именами можно „обмануть смерть“. Придет она, например, по душу Филарета (официальные имена почитаются ей в точности известными); ан оказывается нет Филарета, а вместо него Евгений. Смерть, будучи в своей сфере добросовестной законницей, отступится от Евгения, как не находящегося в очередном списке подлежащих к отправлению на тот свет. Пока в небесной и подземной канцелярии разъяснят недоразумение, — будет выиграно время. Таким образом, фиктивное имя способствует долголетию. К Филарету М [усоргскому] этот обычай был применен тем определеннее, что оба старшие брата Мусоргские (Алексей) не имели фиктивных имен и оба умерли в раннем детстве. В этом обстоятельстве усмотрели причинную связь и предостережение судьбы касательно будущих детей. У Модеста Петровича Мусоргского, кажется, однако, второго имени не было» (*Каратыгин В. Родословная М. П. Мусоргского по мужской и женской линиям. Примечание. — «Музыкальный современник», 1917, № 5/6, вклейка*).

4. С 1871 года Н. А. Римский-Корсаков был профессором Петербургской консерватории.

5. Мусоргский так писал в «Автобиографической записке» об изучении музыкальной литературы с Балакиревым:

«В доме Даргомыжского Мусоргский сблизился с крупными деятелями музыкального искусства в России: Ц. Кюи и М. Балакиревым. С последним юный композитор 19-ти лет прошел всю историю развития музыкального искусства, — на примерах, при строгом систематическом анализе всех капитальных музыкальных творений в их исторической последовательности, это изучение шло при постоянном совместном исполнении музыкальных сочинений на двух роялях» (*Мусоргский М. П. Лит. наследие. М., 1971, с. 268*).

6. См. коммент. 4 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

7. См. коммент. 7 там же.

8. Хор Мусоргского «Поражение Сеннахериба» (1-я ред.) был впервые исполнен в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева 6 марта 1867 года (см. Программы БМШ, с. 32).

9. Балакирев не совсем прав, утверждая, что «Борис Годунов» «миновал» его. Он слышал оперу на музыкальных вечерах и отзывался о ней далеко не благоприятно, свидетельством чего служит письмо А. П. Бородина жене, написанное в конце октября 1871 года: «Модинька оскорблен несправедливыми и высокомерными отзывами Милия о „Борисе“, высказываемыми бестактно и резко в присутствии людей, которые вовсе не должны бы слышать этого» (Письма А. П. Бородин, вып. 1, с. 312).

10. Полонез из «Бориса Годунова» был исполнен под управлением Балакирева в концерте Бесплатной музыкальной школы 3 апреля 1872 года (см.: Программы БМШ, с. 37—38).

Из писем к М. Кальвокоресси

С французским критиком, профессором парижской Высшей школы социальных наук, увлеченным популяризатором русской музыки за границей Мишелем Кальвокоресси Балакирев переписывался в последние

годы жизни. Переписка возникла в связи с переводом на французский язык романсов Балакирева. Кальвокоресси обращался к нему также с вопросами по поводу своих лекций о русской музыке, к участию в которых он привлекал видных исполнителей, и работ для печати (он писал и в русских журналах — «Русской музыкальной газете» и еженедельнике «Музыка»). Кальвокоресси выступил как переводчик на французский язык «Бориса Годунова» Мусоргского и его романсов, переиздававшихся в 1908 году.

Двадцать пять писем Балакирева напечатаны: *Balakirew. Lettres inédites à M. D. Calvocoressi*. — «Bulletin Français de la Société internationale de musique», 1911, № 7. В том же году частично перепечатаны в «Русской музыкальной газете».

Приводимые отрывки из писем Балакирева содержат ответы на вопросы, возникавшие у Кальвокоресси во время работы над книгой о Мусоргском (*Moussorgsky. Paris, 1908*; серия: «Les Maîtres de la Musique»).

Печатаются по публикации: Из переписки М. А. Балакирева. — РМГ, 1911, № 38, стб. 751—754.

1. Балакирев приблизительно пересказывает мысль Мусоргского, выражавшую его творческое credo: «искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель» (*Мусоргский М. П. Автобиографическая записка*. — В кн.: *Мусоргский М. П. Лит. наследие*. М., 1971, с. 270).

2. Балакирев упоминает появившуюся в 1874 году пародию М. Е. Салтыкова-Щедрина на представителей Новой русской музыкальной школы. Подробнее см. коммент. 45 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

3. Балакирев имеет в виду прежде всего В. В. Стасова.

4. *Allegro symphonique* — второе название сонаты до мажор для фортепиано в четыре руки.

5. О совместной жизни Мусоргского и Римского-Корсакова см.: «Из „Летописи моей музыкальной жизни“», с. 76 наст. изд.

6. Мусоргский работал над «Борисом Годуновым» не только тогда, когда жил с Н. А. Римским-Корсаковым. Первую редакцию оперы он создал в 1868—1869 годах, вторую — в 1871—1872 годах.

7. Римский-Корсаков в своей редакции оперы Мусоргского поменял местами предпоследнюю и последнюю картины. Подробнее см.: «Из „Летописи моей музыкальной жизни“», коммент. 58.

8. Очевидно, В. В. Стасов рассказал Балакиреву о подготовке Римским-Корсаковым к изданию сокращенных им поначалу некоторых сцен в «Борисе Годунове» (подробнее см. там же).

9. Песня из «Вильгельма Мейстера» — «Песнь старца» («Стану скромно у порога»), напечатанная в 1909 году. Что касается скерцо до-диез минор, то впервые оно было издано уже после смерти Балакирева — в 1911 году.

10. Вопрос Кальвокоресси возник в связи с сообщением о приобретении Ш. Малербом в Париже рукописи Мусоргского «Юные годы». Подробнее см. коммент. 5 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

ц. А. КЮ И

Из критического этюда «М. П. Мусоргский»

Со старшим товарищем по балакиревскому кружку, композитором и музыкальным критиком, а также профессором фортификации Цезарем

Антоновичем Кюи у Мусоргского были самые изменчивые отношения из всех, с кем он дружил.

Они познакомились зимой 1856/57 года, и сразу же между ними возникла дружба, основанная на творческом единомыслии. Еще до того, как к кружку присоединились Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин, они собираются вместе с М. А. Балакиревым, изучают музыкальную литературу, обмениваются мнениями. Бывая у родителей невесты Кюи, Мусоргский выступает в любительских спектаклях (например, «Прямо набело» В. А. Крылова), исполняет главную роль в опере Кюи «Сын мандарина». Позднее, начав серьезную композиторскую деятельность, Мусоргский рассказывает ему о работе над романсами и «Женитьбой», интересуется сочинявшейся в 1862—1868 годах оперой Кюи «Ратклиф» (см.: *Мусоргский М. П.* Письма, письма 43, 60 и 70). Кюи отвечает ему тем же, насколько можно судить на основании ничтожно малого количества писем корреспондентов (Кюи обычно уничтожал свою корреспонденцию).

Начав в 1864 году выступать в качестве музыкального критика, Кюи пропагандировал творческие принципы композиторов «Могучей кучки». Мусоргскому всегда находилось место в статьях о русской музыке. Кюи отмечает выход из печати его сочинений — романсов, «Детской», «Райка» (см.: «Спб. ведомости», 1870, 12 ноября, № 312; 1871, 9 марта, № 68, 6 сентября, № 244, 19 ноября, № 319); выступает с горячей поддержкой «Бориса Годунова» после постановки в 1873 году трех картин оперы («Спб. ведомости», 1873, 9 февраля, № 40. Перепеч.: Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы Мусоргского «Борис Годунов». — В кн.: *Кюи Ц. А.* Избр. статьи, с. 225—235).

Однако год спустя, откликаясь на постановку оперы Мусоргского уже целиком, Кюи опубликовал статью, полную резких критических выпадов (см.: *Кюи Ц. А.* «Борис Годунов», опера г. Мусоргского, дважды забракованная водевильным комитетом. — «Спб. ведомости», 1874, 6 февраля, № 37). Для Мусоргского появление статьи Кюи было подобно грому среди ясного неба. «Что за ужас статья Кюи», — писал он В. В. Стасову 6 февраля 1874 года (*Мусоргский М. П.* Письма, с. 144). Между бывшими друзьями наступило отчуждение, хотя Кюи в рецензиях уделяет место исполнению сочинений Мусоргского, пишет о нем статью для Русского Энциклопедического Словаря, издававшегося И. Н. Березиным (отд. 3, т. 2. Спб., 1874, с. 474) и очерк в серии «Музыка в России», публиковавшейся в «Revue et Gazette Musicale de Paris» (о Мусоргском — 1879, 5 октября, № 40).

В трудные дни предсмертной болезни Мусоргского Кюи и его жена Мальвина Рафаиловна приняли горячее участие в устройстве больного в госпиталь, обеспечении его необходимыми вещами. Кстати, и рубашка-косоворотка, и халат, в которых запечатлен И. Е. Репиным Мусоргский в последние дни жизни, были переданы ему Кюи. Об этом существует два свидетельства. Одно — И. И. Лапшина: «Ц. А. Кюи говорил мне, что он дал Мусоргскому халат, изображенный на картине Репина» (*Яковлев Вас.* Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников. — В кн.: *М. П. Мусоргский.* М., 1932, с. 151). Второе — М. Н. Ильченко, которая, будучи близкой к семье Кюи, записала несколько относящихся к Мусоргскому эпизодов, в частности, о том, как Цезарь Антонович и Мальвина Рафаиловна «порешили сшить Модиньке халат из пальто Ц[езаря] А[нтоновича]. Красная подкладка байковая, мягкая. Верх тоже мягкий и легкий из тонкого серого сукна. Рубашки-косоворотки с вышитыми воротниками Ц[езаря] А[нтонович] носил только летом,

да и то дома. Выбрали побольше размером и поновее, а за раскройку халата тут же взялись вдвоем и всю ночь, не отрываясь, работали» (Ильченко М. Из воспоминаний. — «Советская музыка», 1959, № 3, с. 53).

Будучи уже в возрасте восьмидесяти лет, Кюи завершил и инструментал «Сорочинскую ярмарку». «Я очень рад этой работе, — писал он М. С. Керзиной 18 апреля 1916 года. — Ее никто иной не мог выполнить, ибо я один остался из нашей группы современников Мусоргского и едва ли кто мог в такой степени усвоить сам себе его стиль, позволить себе ее докончить» (Кюи Ц. А. Избр. письма, с. 464).

Кюи не оставил воспоминаний о Мусоргском. Спустя три недели после его кончины в печати появился критический этюд «М. П. Мусоргский» («Голос», 1881, 8 апреля, № 98. Перепеч.: Кюи Ц. А. Избр. статьи, с. 286—296). Из него для настоящего сборника заимствованы страницы, носящие следы личных впечатлений.

Печатается по изданию «Избранных статей», с. 286—288, 293, 294—296.

1. Кюи пишет о вокальном цикле «Детская».

Ф. П. МУСОРГСКИЙ

Заметки, относящиеся к биографии его брата Модеста Петровича Мусоргского

В юные годы и в молодости Мусоргский был дружен со своим братом Филаретом Петровичем, который был почти на три года старше. Они вместе учились в Школе гвардейских подпрапорщиков, оба, по окончании ее, были зачислены в лейб-гвардии Преображенский полк, некоторое время жили вместе.

Выйдя в 1860 году в отставку, Ф. П. Мусоргский управлял доставшимися в наследство ему и брату имениями. Живя в Петербурге, он посещал музыкальные вечера у М. А. Балакирева, участвовал в четырех- и восьмиручном исполнении на фортепиано.

В 1865—1868 годах М. П. Мусоргский жил в семье брата. В имени Ф. П. Мусоргского Шилову Тульской губернии писал «Женитьбу» (см. письма, написанные летом 1868 года — Ц. А. Кюи, Л. И. Шестаковой, Н. А. Римскому-Корсакову и В. В. Никольскому: *Мусоргский М. П. Письма*, с. 65—75).

Детям Ф. П. и Т. П. Мусоргских — Татьяне и Георгию — посвящена песня «С куклой» из цикла «Детская».

В дальнейшем пути братьев расходятся. Неизвестно, переписывались ли они после отъезда Филарета Петровича из Петербурга (сначала в имение, потом в Москву). Не встречается упоминаний о брате и в письмах М. П. Мусоргского к другим лицам. Ф. П. Мусоргский занимался театральной антрепризой (см.: *Мусоргский М. П. Письма и документы*, с. 31), позднее заведовал Воспитательным домом в Москве (см.: *Стасов В. В. Письмо Н. Ф. Финдейзену*).

Но едва ли только жизнь в разных местах отделила братьев друг от друга. Главную роль в этом сыграло, по всей вероятности, разительное несходство их натур. Гениальная одаренность и серая посредственность, горение насущными проблемами современности — и ретроградность суждений, душевная чуткость и деликатность — и грубая бесцеремонность (достаточно сравнить содержание седьмого пункта в писании Филарета и трепетно-жаркие строки и страницы о народе во многих письмах Модеста).

Правда, извещенный о болезни брата, Ф. П. Мусоргский приезжал на несколько дней в Петербург, бывал в госпитале. Как и к другим близким к Мусоргскому людям, В. В. Стасов обратился к Филарету Петровичу с рядом вопросов о юных годах композитора. Ответы на них и составили содержание скудных воспоминаний Ф. П. Мусоргского. В виде нескольких отредактированных цитат они вошли в биографический очерк (см.: *Стасов В. В. Статьи о музыке*, вып. 3, с. 53, 54, 58, 66). Собранные воедино, напечатаны в сборнике: *М. П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти*, с. 113. Полностью опубликованы: *Мусоргский М. П. Письма и документы*, с. 31—32 (перепеч.: *Хубов Г. Мусоргский. М.*, 1969, с. 722—723).

Печатаются по автографу, поскольку в публикацию вкрались мелкие неточности (ГПБ, ф. 502, ед. хр. 164, л. 1—2). Заглавие принадлежит И. А. Бычкову.

1. Скорее всего, Мусоргский читал сочинение не самого Лафатера, а вышедшую в 1858 году книгу о нем В. Бодемана, содержащую не только биографию, но и изложение работ Лафатера по физиономистике (*Bodemann W. I. K. Lavater. Berlin, 1858*).

2. С А. С. Даргомыжским Мусоргский познакомился зимой 1856/57 года.

3. О службе Мусоргского см. коммент. 29 к биографическому очерку В. В. Стасова «*Модест Петрович Мусоргский*».

4. С августа 1868 года по май 1871 года Мусоргский жил с братом и сестрой А. П. и Н. П. Опочиниными (Инженерный замок), с августа 1871 до августа 1872 года — с Н. А. Римским-Корсаковым (Пантелеймоновская улица). С августа 1872 до июня 1875 года Мусоргский жил один в меблированных комнатах на Шпалерной улице, дом 6 (кстати, в этом же доме жил Ц. А. Кюи); с весны здесь же, сняв две соседние комнаты, поселился А. А. Голенищев-Кутузов. В 1875 году (в июле) Мусоргский недолго жил у Голенищева-Кутузова на Шпалерной улице, а далее, на протяжении почти четырех лет (до 1879 года) у П. А. Наумова (5-я линия Васильевского острова). Непродолжительное время — в конце 1879 — начале 1880 года — композитор снимал комнату в семье Валуевых (4-я линия Васильевского острова), с осени 1880 года до заболевания в феврале 1881-го жил в меблированных комнатах на Офицерской улице. Лето 1876 и 1877 годов композитор провел с семьей Наумова на даче в Царском Селе, лето 1878 года — в Петергофе на даче у Д. М. Леоновой, лето 1879 года там же и в артистической поездке с ней по югу России, лето 1880-го снова у Леоновой на даче в Ораниенбауме.

Н. Н. РИМСКАЯ-КОРСАКОВА

Надежда Николаевна, урожденная Пургольд, в замужестве Римская-Корсакова, принадлежала к ближайшему окружению М. П. Мусоргского. Блестящая пианистка (она училась, как и ранее Мусоргский, у А. А. Герке), имеющая к тому же солидную теоретическую подготовку (некоторое время занималась в Петербургской консерватории), и композитор, в 1860—70-е годы она вместе с сестрой Александрой Николаевной была активной участницей музыкальных собраний сначала у А. С. Даргомыжского, который наблюдал за музыкальным развитием обеих сестер, потом у М. А. Балакирева и Л. И. Шестаковой. На этих вечерах Надежда Николаевна выступала как аккомпаниатор, участвуя в исполнении новых произведений молодых композиторов. Без труда исполняя с листа сложные оперные сочинения, причем в виде рукописной партитуры, или записывая на слух фортепианные наброски, она неизменно приводила в вос-

торг слушателей. «А какова Надежда Пургольд? вообрази, Корсинька наиграл ей антракт из „Псковитянки“; она на память написала его, да не на фортепьяно, а прямо на оркестр — со всеми тонкостями гармоническими и контрапунктическими, несмотря на сложность, оригинальность и трудность голосоведения. Молодец барышня. Ей богу — молодец!» — писал А. П. Бородин жене 17 октября 1871 года (Письма А. П. Бородина, вып. 1, с. 308). «Милый Оркестр», «прелестный Оркестр» — ласково называл талантливую девушку Мусоргский (см. письма 75, 76, 78, 94 в кн.: *Мусоргский М. П. Письма*).

Сестры Пургольд, будучи летом 1870 года за границей, издали в Лейпциге запрещенную в России цензурой песню Мусоргского «Семинарист» (причем Надежда Николаевна проверила корректуры) и привезли тираж в Петербург.

Когда Н. Н. Пургольд и Н. А. Римский-Корсаков поженились, Мусоргский бывал у них в доме, где, кстати, отмечалась постановка в Мариинском театре трех картин из «Бориса Годунова» 5 февраля 1873 года. Мусоргскому Надежда Николаевна посвятила сочиненную ею музыкальную картину «Заколдованное место» (ГПБ, ф. 640, ед. хр. 271).

Начало воспоминаний о М. П. Мусоргском

Н. Н. Римская-Корсакова стала работать над воспоминаниями по просьбе сына, А. Н. Римского-Корсакова. Написала она лишь несколько страничек, которые А. Н. Римский-Корсаков, готовивший к изданию письма Мусоргского, включил в комментарии к ним (см.: *Мусоргский М. П. Письма и документы*, с. 159—160).

Печатается по этому изданию, поскольку автограф, хранящийся в Архивном кабинете Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ф. 8), датированный 1917 годом, уже не поддается прочтению (полустершийся карандаш).

1. А. С. Даргомыжский писал «Каменного гостя» в 1866—1869 годах. См. также коммент. 2 к «Воспоминаниям» А. Н. Молас.

2. Второй сценой Н. А. Римская-Корсакова называет вторую картину первого действия — в комнате Лауры.

3. По этому поводу сохранилось следующее свидетельство Н. А. Римского-Корсакова: «Кстати, знаете, как меня называл иногда Мусоргский, когда он желал высказать мне особое расположение и удовольствие? А вот как: „Моя мэрзость, моя гадость“. Выше этого его похвалы никогда не поднимались» (см.: *Ястребцев В. В. Римский-Корсаков: Воспоминания*, т. 1: 1886—1897. Л., 1958, с. 294).

4. Иван Грозный — действующее лицо оперы Римского-Корсакова «Псковитянка».

Из моих воспоминаний о А. С. Даргомыжском

Впервые напечатаны под названием «Из моих воспоминаний о А. С. Даргомыжском» в газете «Русская молва», 1913, 2 февраля, № 53. Перепечатано с заглавием «Мои воспоминания о А. С. Даргомыжском» в журнале «Музыка», 1913, № 116, с. 105—111; *Яковлев Вас. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников*. — В кн.: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 138 (с сокращениями).

В настоящем сборнике воспроизводится по журнальной публикации.

1. Очевидно, К. Н. Вельяминов исполнял в опере Даргомыжского кроме партий Командора и Монаха также партию Второго гостя.

2. Первая народная сцена — первая картина пролога в «Борисе Годунове»; в первой редакции — «Зов Бориса на царство».

Александра Николаевна Пургольд, в замужестве Молас, так же как и ее сестра Надежда Николаевна, принимала самое деятельное участие в музыкальных собраниях у А. С. Даргомыжского и балакиревского кружка. Обладательница меццо-сопрано большого диапазона, она стала первой исполнительницей почти всех романсов Мусоргского, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи, а также женских партий в «Женитьбе» и «Борисе Годунове» Мусоргского, «Псковитянке» Римского-Корсакова и других операх. Урокам пения у А. С. Даргомыжского (Александра Николаевна занималась также у Г. Ниссен-Саломан) она обязана той естественностью, декламационной выразительностью, тонкой фразировкой, которую отмечали в ее искусстве современники. Певица необыкновенно чутко улавливала авторский замысел, и композиторы, услышав ту или иную вещь в ее исполнении, иной раз считали ее почти соавтором. Так, например, «Бородин много раз повторял, что романс „Отравой полны мои песни“ сочинен им пополам с Вами», — писал В. В. Стасов (Адрес, поднесенный А. Н. Молас группой почитателей. — В кн.: *Стасов В. В.* Статьи о музыке, вып. 4, с. 353). «Я не знаю более совершенной исполнительницы романсов в настоящее время в Петербурге», — писал Ц. А. Кюи («Спб. ведомости», 1876, 28 марта, № 87. Подп.: * * *).

Особенно близко певице было творчество Мусоргского; «...я уверена, что некоторые вещи Мусоргского вовсе не были бы написаны, не будь Саши. Сам того не сознавая, он написал своих ребят (то есть «Детскую». — Е. Г.) из-за нее, или для нее, потому что он хорошо знал, что кроме нее никто не может их исполнить, как следует. Своим исполнением она вдохновляет других», — записала ее сестра в дневнике 30 апреля 1871 года (цит. по кн.: *Римский-Корсаков А. Н. Н. А.* Римский-Корсаков: Жизнь и творчество, вып. 2. М., 1936, с. 96).

«Донна Анна-Лаура», — обращался к Александре Николаевне в письмах Мусоргский, памятуя ее несравненное исполнение на собраниях кружка обеих женских партий (Донны Анны и Лауры) в «Каменном госте» Даргомыжского (см. письма 75, 76 и 78 в кн.: *Мусоргский М. П.* Письма).

Когда А. Н. Пургольд вышла замуж за Н. П. Моласа, в ее доме на протяжении многих лет еженедельно устраивались музыкальные вечера, а потом и воскресные утренники, посвященные пропаганде сочинений Новой русской школы. При участии артистов М. М. Корякина, Г. А. Морского и Д. М. Леоновой исполнялись отрывки из опер и оперы целиком — «Каменный гость» Даргомыжского, «Женитьба» и «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина, «Вильям Ратклиф» и «Анджело» Кюи. Эти интересные и многолюдные собрания посещали А. К. Лядов, Ф. М. Blumenфельд, В. В., Д. В., П. С. и Н. В. Стасовы, И. Е. Репин, М. М. Антокольский, И. Я. Гинцбург, Л. И. Кармалина и многие другие.

С Мусоргским у супругов Молас дружеские отношения сохранились до конца жизни композитора, который всегда аккомпанировал певице в концертах.

Воспоминания

Печатаются по статье: *Яковлев Вас.* Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников. — В кн.: *М. П. Мусоргский.* М., 1932, с. 142—143.

1. См. коммент. I к «Началу воспоминаний о М. П. Мусоргском» Н. Н. Римской-Корсаковой.

2. Согласно пометке М. А. Балакирева в записной книжке (ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 129), встреча у А. С. Даргомыжского сестер Пургольд с Мусоргским состоялась 5 марта 1868 года. Едва ли он мог на другой день принести вместе с романсами и наброски из «Бориса Годунова», так как в конце первой картины пролога проставлена авторская дата: «4 ноября 1868 г. М. Мусоргский».

3. Свадьба А. Н. Пургольд и Н. П. Моласа состоялась 11 ноября 1872 года.

4. Характеристику исполнения А. Н. Пургольд «Детской» Мусоргского см. в «Автобиографии» Ю. Ф. Платоновой, с. 118 наст. изд.

5. Впечатления от совместного выступления А. Н. Молас и Мусоргского описаны А. П. Моласом; см.: «Из моих воспоминаний о „Могучей кучке“» и коммент. 6.

6. Мусоргский умер в Николаевском военном госпитале.

7. День рождения Мусоргского — 9 марта.

Письмо А. Н. Римскому-Корсакову

Письмо написано в ответ на вопрос А. Н. Римского-Корсакова, обнаружившего в феврале 1926 года в Отделе рукописей Государственной публичной библиотеки неизвестную до тех пор песню Мусоргского «Ах ты, пьяная тетеря!» (см.: К изданию новой неизвестной сцены М. П. Мусоргского. — «Музыка и революция», 1926, № 1. Подп.: П.; Римский-Корсаков А. «Из походов Пахомыча» М. П. Мусоргского: Недавно найденная его пьеса ранних годов. — «De Musica», 1927, вып. 3).

Публикуется по автографу (ЛГИТМиК, ф. 8, разд. VII, ед. хр. 368, л. 3).

Л. И. ШЕСТАКОВА

Из «Моих вечеров»

Сестра М. И. Глинки Людмила Ивановна Шестакова, всю свою жизнь посвятившая увековечению памяти и популяризации творчества своего гениального брата, была близким другом композиторов «Могучей кучки». С М. А. Балакиревым и братьями В. В. и Д. В. Стасовыми ее познакомил Глинка; через них она узнала М. П. Мусоргского, Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородину, которые стали посетителями вечеров в ее доме со второй половины 1860-х годов.

Мусоргский был постоянным участником этих вечеров, которые он очень ценил: «Голубушка Людмила Ивановна, — писал композитор 11 июля 1872 года, — пять лет назад Вы осуществили Ваше благословенное желание сплотить русский музыкальный кружок в Вашем доме. Вы были свидетельницей горячих дел, подчас борьбы, стремлений, опять борьбы сочленов кружка, и Ваше сердце всегда было живым откликом на эту борьбу, на стремления, горячие дела» (Мусоргский М. П. Письма, с. 101).

Письма Мусоргского к Шестаковой охватывают почти полтора десятилетия с 1867-го по 1880 год. Здесь есть и повседневные темы переписки — поздравления, предупреждения о прибытии на очередную или внеочередную встречу, жалобы на недомогания, забота о здоровье самой Людмилы Ивановны; здесь и восхищение творчеством Глинки, которого Мусоргский боготворил, и отражение трогательной дружбы с

четой первых исполнителей глинкинских опер О. А. и А. Я. Петровых, с которыми он сблизился через Шестакову; здесь и впечатления поездки на юг летом 1879 года, — и все проникнуто сердечностью и доверием жаждущего душевного тепла одинокого человека. Композитор посвящает Шестакову и в свои творческие дела: письма от 30 июля 1868 года о «Женитьбе» (см. там же, с. 68—69), от 27 октября 1874 года, 15, 18 и 24 июля, 2—6 и 31 августа, 10 сентября 1876 года — о «Хованщине» (см. там же, с. 148, 185—187, 189 и 190).

Шестакова, со своей стороны, по-матерински относилась к Мусоргскому. Но и творческие его дела она принимала близко к сердцу. Уже после смерти композитора, когда «Хованщина» была отвергнута Оперным комитетом, она пыталась содействовать продвижению оперы на сцену Марининского театра, обратившись к Э. Ф. Направнику: «Вы любите Мусоргского, любили его как человека и отдавали справедливость его знанию сцены; его уже нет, в память его поставьте его предсмертную оперу „Хованщина“, сделайте это честное, хорошее дело. {...} Верно, когда Вы захотите, то это дело может устроиться, не берите на себя ответственности за этот отказ, предоставьте публике самой решить — хорошо или дурно. Ведь Вы помните, какой восторг был в театре, когда в первый раз давали „Сцену у фонтана“ и „Корчму“ из „Бориса“. Кто знает, может быть, теперь и „Хованщина“ понравится. Ежели я прошу Вас об этом, то могу Вас уверить, что никак не для себя, {...} прошу сделать это в память дорогого нашего Мусоргского, который всей душой любил и уважал Вас» (Э. Ф. Направник: Автобиографические, творческие материалы. Документы. Письма. Л., 1959, с. 242—243; из письма от 18 июля 1883 года).

Свои воспоминания о композиторах «Могучей кучки», так же как и о Глинке, Шестакова записала по настоятельной просьбе В. В. Стасова. «Мои вечера» опубликованы в «Ежегоднике имп. театров». Сезон 1893/94 года. Приложения, кн. 2. Спб., 1895.

Включенные в настоящий сборник фрагменты, имеющие отношение к Мусоргскому, печатаются по этому изданию.

1. Дочь Л. И. Шестаковой Оля умерла 31 декабря 1863 года.
2. А. С. Даргомыжский умер 5 января 1869 года.
3. Увертюру «1000 лет» (во второй редакции «Русь») М. А. Балакирев написал в 1863—1864 годах. Из романсов к 1860-м годам относятся «Грузинская песня» на слова А. С. Пушкина, «Сон» на слова Г. Гейне, «Песня старика». Но на музыкальных вечерах исполнялись и прежде сочиненные романсы («Взошел на небо месяц ясный», «Приди ко мне», «Песня Селима», «Введи меня, о ночь, тайком», «Песня золотой рыбки»).

4. «Еврейская песня», «Ель и пальма», «Из слез моих», «На холмах Грузии», «Ночь», «Пленившись розой, соловей», «Тайна».

5. Оперу «Вильям Ратклиф» Ц. А. Кюи писал в 1861—1868 годах.

6. Кроме упомянутых Шестаковой романсов, во второй половине 1860-х годов А. П. Бородин написал «Спящую княжну», «Морскую царевну» и «Песнь темного леса» (посвящена Шестаковой).

7. В первой редакции «Бориса Годунова» было четыре действия, а не три. См.: Римский-Корсаков Н. А. Из «Летописи моей музыкальной жизни», коммент. 29.

8. Подробнее об этом см.: Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк, с. 44—45 наст. изд.

9. 5 февраля 1873 года в Марининском театре были поставлены не две, а три картины из «Бориса Годунова»: «Корчма на литовской

границе», «Уборная Марины Мнишек в Сандомире» и «Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)».

10. Премьера оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» состоялась 1 января 1873 года в Мариинском театре.

11. Шестакова пишет о вокальной балладе Даргомыжского «Старый капрал».

12. Первая постановка оперы «Борис Годунов» состоялась 27 января 1874 года в Мариинском театре. Подробнее см. *коммент. 41 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский»*.

13. Об этом см.: *Платонова Ю. Ф. Письмо В. В. Стасову*.

14. Мусоргский вышел в отставку в 1858 году в возрасте девятнадцати лет, и Шестакова, познакомившись с ним в 1866 году, никак не могла помнить его «блестящим офицером Преображенского полка».

15. Об участии В. В. Стасова в творческих делах композитора см. *биографический очерк «Модест Петрович Мусоргский»* (с. 44—45, 51—52, 57 наст. изд.).

16. *Мусоргский М. П. Письма*, с. 178.

П. С. СТАСОВА

Из «Моих воспоминаний»

Жена Д. В. Стасова, общественная деятельница в области высшего женского образования и детского воспитания, Поликсена Степановна Стасова всегда проявляла живейший интерес к музыкальному искусству. Д. В. Стасов, отличный пианист в молодости, был одним из основателей Русского музыкального общества; дружеские отношения связывали его со многими музыкантами. Одно время у Д. В. и П. С. Стасовых устраивались музыкальные вечера, на которых бывал и М. П. Мусоргский. Навещал он их также и на даче в Заманиловке. Композитор глубоко уважал Стасову, любил беседовать с ней, делился творческими планами в период работы над «Хованщиной» (см. письма от 23 и 26 июля 1873 года; *Мусоргский М. П. Письма*, с. 121, 125—127). Не раз выступал он в организованных ею концертах (см., например, афишу концерта 9 марта 1875 года в пользу Общества для пособия слушательницам медицинских и педагогических курсов; там же, с. 275—276).

Человек прогрессивных убеждений, П. С. Стасова глубоко ощущала новаторскую сущность творчества Мусоргского, понимала его гениальную одаренность. В день открытия памятника на его могиле в Александро-Невской лавре — 27 ноября 1885 года — она произнесла проникновенную горячую речь. До конца дней — а Стасова пережила Мусоргского на тридцать семь лет! — она сохранила память о композиторе и интерес к появляющимся работам о нем.

Узнав о подготовке специально посвященного Мусоргскому номера «Музыкального современника», П. С. Стасова писала А. Н. Римскому-Корсакову:

«14 марта 1917 г.

Дорогой Андрей Николаевич!

Если еще Ваш „Музыкальный современник“ выйдет, посвященный Мусоргскому, не на этих днях, а позднее, то не найдете ли Вы возможным поместить после письма Мусоргского ко мне и ту речь мою, которую я прочла на открытии ему памятника в Александро-Невской лавре. Ее тогда же напечатал Владимир Васильевич в газете „Новости“, но я думаю, с моей стороны не будет наглостью воспроизвести ее и теперь, когда

Вы хотите дать полный облик Мусоргского в Вашем уважаемом журнале. Буду душевно признательна за согласие.

Очень Вас уважающая
П. Стасова»

(ЛГИТМиК, ф. 8, разд. VII, ед. хр. 525, л. 2—2 об.).

А получив журнал (1917, № 5/6; речь П. С. Стасовой напечатана на с. 23—24), ответила:

«Глубокое сердечное спасибо Вам, Андрей Николаевич, за цельный мощный портрет творца — художника и человека Мусоргского в Вашем „Музыкальном современнике“. Честь и слава Вам и всем Вашим сотрудникам! Какие светлые, радостные минуты доставили Вы нам, оживив всесторонне в памяти души драгоценный нам образ! Еще и еще горячо благодарю Вас.

28 декабря

1917 г.

П. Стасова»

(Там же, л. 4).

В 1918 году — последнем в своей жизни, П. С. Стасова написала интересные мемуары, которые до сих пор не опубликованы.

В настоящем издании воспроизводятся фрагменты рукописи, относящиеся к Мусоргскому (ИРЛИ, ф. 294, оп. 5, ед. хр. 415, л. 49 об.—50, 57 об., 74 об.—76, 135).

1. Сцена гадания Марфы — во втором действии «Хованщины».

2. Е. Д. Стасова родилась 3 октября 1873 года.

3. Сочинение симфонической поэмы «Тамара» и фортепианного концерта М. А. Балакирева растянулось на долгие годы: «Тамара», начатая в 1866 году, была закончена в 1882-м, а концерт, задуманный в 1862 году, Балакирев писал до 1909 года, так и не закончив его (завершал концерт С. М. Ляпунов).

4. См. коммент. 24 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

5. Административная высылка Д. В. Стасова в Тулу приходится на 1880 год. В связи с ее окончанием Мусоргский писал В. В. Стасову: «...всем моим сердцем и всеми пониманиями радуюсь возвращению милейшего Дмитрия Васильевича. Слава богу! Добрая радушная семья в покое (много любимая мною семья)» (Мусоргский М. П. Письма, с. 224; письмо от 27/28 августа 1880 года).

В. Д. КОМАРОВА

Из детских воспоминаний о великих людях: Мусоргский

Дочь Д. В. и П. С. Стасовых, племянница В. В. Стасова, советский музыковед, историк литературы и писательница (псевдоним: *Влад. Каренин*) Варвара Дмитриевна Комарова внесла значительный вклад в разработку русского классического наследия. Ей принадлежит обстоятельная двухтомная монография «Владимир Стасов» (Л., 1926), публикации с комментариями переписки Стасова с Н. А. Римским-Корсаковым, П. И. Чайковским, А. К. Лядовым, Л. И. Шестаковой. Она впервые опубликовала Автобиографию М. П. Мусоргского (см.: «Музыкальный современник», 1917, № 5/6, с. 10—14). При ее участии А. Н. Римский-Корсаков готовил издание «Писем и документов М. П. Мусоргского» (М., 1932). Комаровой принадлежат воспоминания о М. А. Балакиреве, А. П. Бородине и М. П. Мусоргском.

Воспоминания о Мусоргском были написаны ею в связи с подго-

товкой посвященного композитору номера журнала «Музыкальный современник» (см.: Комарова В. Из детских воспоминаний о великих людях: Мусоргский. — «Музыкальный современник», 1917, № 5/6, с. 15—20). Перепеч.: Яковлев Вас. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников. — В кн.: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 145—149.

Для настоящего издания текст сверен с машинописью, выправленной и снабженной примечаниями автора (ИРЛИ, ф. 294, оп. 7, ед. хр. 8, л. 1—6), почти не имеющей расхождений с автографом (там же, л. 1—7).

1. Сочинение Мусоргского «Сон» не сохранилось.

2. С 1869 года на протяжении многих лет семья Стасовых снимала дачу в Заманиловке (возле станции Парголово). См.: Стасова П. С. Из «Моих воспоминаний».

3. «Как во городе было во Казани» — песня Варлаама из второй картины первого действия, «Попинька наш сидел с мамками в светлице» — рассказ Феодора во втором действии «Бориса Годунова».

4. «О, царевич, умоляю» — ария Марины во второй картине третьего действия «Бориса Годунова».

5. «Ратклиф, Ратклиф, ты кровью истекаешь» — слова Марии в третьем действии оперы Ц. А. Кюи «Вильям Ратклиф».

6. «Я храбр, я смел» — слова Кончака из его арии во втором действии оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина.

7. Три сцены из «Бориса Годунова» были поставлены в Мариинском театре 5 февраля 1873 года. Подробнее см. коммент. 38 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

8. Первая постановка всей оперы «Борис Годунов» в Мариинском театре состоялась 27 января 1874 года. Подробнее см. коммент. 41 там же.

9. Хор славения (перенесен в пролог со словами: «Солнцу красному слава!»), о котором пишет Комарова, в первый раз был исполнен в концерте Бесплатной музыкальной школы 23 марта 1876 года под управлением Н. А. Римского-Корсакова (см. Программы БМШ, с. 39).

10. М. М. Корякин был первым исполнителем партии Кончака в «Князе Игоре».

11. Комарова пишет о песне шинкарки «Поимала я сиза селезня» во второй картине первого действия; «Как комар дрова рубил» — песенка Феодора во втором действии «Бориса Годунова».

12. Вальс «О, Патти, Патти», пародирующий пристрастие Ф. М. Толстого к итальянской опере, — во втором номере «Райка».

13. Едва ли Мусоргский мог в первый раз петь и «Сиротку», и «Забытого», и «Трепак», так как первую вещь он написал в 1868 году, а две последние — в 1874 и 1875 годах.

14. От одних из перечисленных Комаровой сцен в «Хованщине» отказался сам Мусоргский (появление Петра с потешными, лотерея), другие исключил (разрушение будки Подьячего) или сократил (выход Ивана Хованского) в процессе редактирования оперы Н. А. Римский-Корсаков.

15. Римский-Корсаков снимал дачу в Парголово летом 1872 года.

Ю. Ф. ПЛАТОНОВА

Имя певицы, артистки Мариинского театра Юлии Федоровны Платоновой навсегда вошло в историю музыки как горячего пропагандиста русской классической оперы. Благодаря ее инициативе и энтузиазму в Мариинском театре была поставлена опера Мусоргского «Борис Годунов», продвижение которой на сцену было сопряжено со многими трудностями.

Платонова была первой исполнительницей ряда ведущих партий в операх русских композиторов: Наташи в «Русалке» А. С. Даргомыжского, советами которого она пользовалась и заслужила его горячее одобрение; Донны Анны в посмертно поставленном его «Каменном госте»; Марии в «Вильяме Ратклифе» Ц. А. Кюи; Ольги в «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова. Ей же довелось быть первой Мариной в «Борисе Годунове». Уже на рубеже веков, вспоминая 1870-е годы, Кюи писал: «...особенно дорогие воспоминания оставила по себе Платонова. Ее голос не отличался особенной красотой, а ее техника и умение петь — совершенством, но она была так талантлива, так художественно олицетворяла изображаемые ею лица, столько в ее исполнении было выразительности и неподдельного чувства, что она производила сильное и глубокое впечатление. И как она любила русское искусство, с какой преданностью и готовностью она ему всегда служила в противоположность большинству модных любимцев публики (...)! Ни один из прежних и из молодых, тогда начинающих композиторов не мог без нее обойтись; она пела Антониду, Людмилу, Наташу, Марию, Ольгу, Марину, Донну Анну; весь русский репертуар лежал тогда на ее плечах, и она его несла бодро и победоносно» (Кюи Ц. А. Из моих оперных воспоминаний. — В кн.: Кюи Ц. А. Избр. статьи, с. 522).

Познакомившись с Мусоргским, Платонова сразу оценила и его гениальную одаренность, и душевную тонкость и полюбила его музыку. История творческого общения с композитором запечатлена ею в двух помещенных в настоящем сборнике документах.

Письмо В. В. Стасову

Письмо Ю. Ф. Платоновой от 29 ноября 1885 года, содержащее интересные подробности ее борьбы за постановку «Бориса Годунова» в Мариинском театре, Стасов широко и довольно свободно процитировал, скрыв за звездочками имена Э. Ф. Направника и великого князя Константина Николаевича, в своей статье «Памяти Мусоргского» («Исторический вестник», 1886, № 3, с. 644—656. Перепеч. с сокращениями: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3, с. 279—285). В 1895 году он переслал письмо Платоновой Н. Ф. Финдейзену для публикации (см.: РМГ, 1895, № 2, стб. 779—783). Начало письма (с неверно указанным годом — 1888) вошло в работу В. В. Яковлева «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников» (М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 143—144).

Для настоящего сборника текст письма сверен с автографом (ГПБ, ф. 738, ед. хр. 193, л. 1—3 об.).

1. Платонова пишет о брошюре В. В. Стасова «Памяти Мусоргского», изданной тиражом 150 экземпляров ко дню открытия памятника Мусоргского на его могиле в Александро-Невской лавре 27 ноября 1885 года.

2. Подробнее см. в настоящем сборнике материалы В. В. Стасова («Модест Петрович Мусоргский», с. 44); Н. А. Римского-Корсакова («Из „Летописи моей музыкальной жизни“», с. 74); Л. И. Шестаковой («Из „Моих вечеров“», с. 102—103).

3. В бенефис Г. П. Кондратьева 5 февраля 1873 года были поставлены три картины из «Бориса Годунова»: «Корчма на литовской границе», «Уборная Марины Мнишек в Сандомире» и «Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)». Подробнее см. коммент. 38 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

4. Первый раз Мусоргскому было отказано в постановке «Бориса

Годунова» в феврале 1871 года; второй раз — в октябре 1872 года, по рассмотрении оперы во второй редакции.

5. Ц. А. Кюни выступал со статьями в печати, пропагандируя творческие принципы «Могучей кучки» и критикуя рутинные явления в музыкальном искусстве.

6. В бенефис Платоновой «Борис Годунов» полностью был поставлен 27 января 1874 года. Подробнее см. *коммент. 41 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский»*.

7. После того как театральная дирекция не возобновила на 1876 год контракта с Платоновой, она вынуждена была уйти из театра. В концерте 17 февраля 1877 года в зале Кононова, которым она прощалась с публикой, певце аккомпанировал Мусоргский. Из его произведений Платонова исполнила фантазию «Ночь» («Музыкальный листок», 1877, 10 февраля, № 10).

Из «Автобиографии»

Автобиография Ю. Ф. Платоновой, в которой, естественно, нашлось место для характеристики современных артистке русских композиторов и среди них Мусоргского, написана по инициативе В. В. Стасова. Оценив живость и непринужденность письма с интересными подробностями о постановке «Бориса Годунова», он посоветовал ей написать воспоминания о собственной артистической деятельности.

«Милейшая Людмила Ивановна! — писала Платонова по этому поводу Шестаковой 2 декабря 1885 года. — Душевно радуюсь, что письмо мое понравилось В. В. Стасову, я никак не ожидала, что он, по-видимому, предполагает во мне некоторый талант к *писанию*; он, как всегда, по горячий своей натуре, конечно, увлекся немножко, письмо было написано просто как воспоминание, вылилось из-под пера, как говорится, и я сомневаюсь, чтобы моя записка вышла удачно. Впрочем, я попробую, в моей жизни много интересных воспоминаний, еще муж мой при жизни советовал мне написать их, — но все некогда...» (ГПБ, ф. 816, ед. хр. 2742).

Автобиография была закончена довольно быстро, как явствует из пометки на последней странице: «С.-Петербург, 15 сентября 1886 г.» Полностью не публиковалась.

Фрагменты из рукописи Ю. Ф. Платоновой, имеющие отношение к Мусоргскому, публикуются впервые (ИРЛИ, ф. 294, оп. 3, ед. хр. 258, л. 31 об.—33 об., 36, 38 об., 41 об.—42 об.).

1. Собрания композиторов «Могучей кучки» у А. С. Даргомыжского относятся к концу 1860-х годов.

2. Даргомыжский скончался в 1869 году. Об отношениях с ним Платоновой см.: Страницы из Автобиографии Ю. Ф. Платоновой. — «Советская музыка», 1963, № 2, с. 53—56 (с публикацией в настоящем сборнике не совпадает).

3. Платонова пишет о смерти М. И. Глинки (1857) и дочери Шестаковой Ольги (1863).

4. В 1857 году В. П. Энгельгардт, будучи в Берлине, по просьбе Шестаковой издал четыре увертюры М. И. Глинки: к «Жизни за царя», «Руслану и Людмиле», «Арагонскую хоту» и «Ночь в Мадриде»; первую она посвятила Дж. Мейерберу, вторую — Г. Берлиозу, третью — З. Дену и четвертую — Ф. Листу. По ее инициативе было предпринято издание опер Глинки в России, которое подготовили М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков (в 1878 году вышла партитура «Руслана и Людмилы», в 1881-м — партитура «Жизни за царя»).

5. Памятник М. И. Глинке в Смоленске был открыт 20 мая 1885 года.

Присутствовавший на торжестве Балакирев дирижировал концертом из произведений Глинки.

6. О музыкальных собраниях у Л. И. Шестаковой см. ее воспоминания *«Из „Моих вечеров“» в наст. изд.*

7. См. коммент. 3 к *«Письму В. В. Стасову»*.

8. Платонова имеет в виду свое письмо В. В. Стасову от 27 ноября 1885 года.

9. Для постановки оперы Мусоргского были использованы декорации спектакля *«Борис Годунов»* Пушкина в Александринском театре 1870 года.

10. *«Скромный Мусоргский»* следует понимать как *«Модест Мусоргский»*, так как одно из значений латинского слова *modestus* — скромный.

11. См. коммент. 7 к *«Письму В. В. Стасову»*.

12. *«Хованщина»* была поставлена уже после смерти Мусоргского в 1886 году в редакции Римского-Корсакова силами Музыкально-драматического кружка. Подробнее см.: *Моисей А. П. Мои воспоминания о «Могучей кучке», коммент. 14.*

13. Сцена Марфы с Сусанной *«Грех! Тяжкий, неискупимый грех!»* не уничтожена, а исключена Мусоргским из оперы. Исполнялась в постановке *«Хованщины»* 1897 года в Москве труппой Частной оперы С. И. Мамонтова. См. об этом письмо С. Н. Кругликова Н. А. Римскому-Корсакову от 30 сентября 1897 года и ответное письмо Римского-Корсакова от 2 октября 1897 года (*Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 8-Б. М., 1982, с. 20—21*).

Э. Ф. НАПРАВНИК

Записки. Воспоминания

У дирижера и композитора Эдуарда Францевича Направника, возглавлявшего на протяжении почти полувека оркестр Мариинского театра, к М. П. Мусоргскому было явно двойственное отношение. Как человек консервативного склада, он не сочувствовал новаторским устремлениям Мусоргского. Неохотно приступал он к репетициям *«Бориса Годунова»*, постановки которого добились Ю. Ф. Платонова (см. ее *«Письмо В. В. Стасову»* и *«Из „Автобиографии“»*), голосовал против принятия к постановке *«Хованщины»* (известно, что только Ц. А. Кюи и Н. А. Римский-Корсаков отдали свои голоса в пользу оперы при рассмотрении ее Оперным комитетом); при этом изустно передавалась фраза Направника: *«Довольно с нас и одной радикальной оперы Мусоргского „Бориса Годунова“!»* — воспроизведенная В. В. Стасовым в печати (см.: *Стасов В. В. По поводу постановки «Хованщины»*. — В кн.: *Статьи о музыке, вып. 3, с. 277*). Все непонятное ему, сформировавшемуся в традиционных музыкальных представлениях, Направник относил исключительно за счет «неграмотности» Мусоргского. Вместе с тем чутьем большого музыканта он отличал, как явствует из воспоминаний, и «особенную самобытность», и ярко выраженную индивидуальность, и мастерство вокального письма. Отвергший *«Хованщину»*, был он и на первой публичной генеральной репетиции оперы (она состоялась 5 февраля 1886 года), поставленной Музыкально-драматическим кружком: «Между присутствующими, — сообщалось в печати, — мы заметили гг. Направника, Соловьева и др. музыкальных деятелей» (*Горбунов-Посадов И. И. Первое представление «Хованщины»*. — *«Минута»*, 1886, 7 февраля, № 35. Подп.: Додо).

Мусоргский, со своей стороны, относился к Направнику тепло и с

большим уважением. После образцово проведенных им трех картин из «Бориса Годунова» (5 февраля 1873 года) автор оперы на другой день после спектакля отправил следующие исполненные признательности строки:

«Эдуард Францевич, Вы не принимаете славления — тем сильнее Вы и выше; но принимаете ли Вы исповедь музыканта?

В понедельник, 5 февраля, Вы сделали дело небывалое: *одни Ваши* художественные силы могли, с 2-х репетиций, передать так горячо и художественно сцены „Бориса“. При всем моем болезненном возбуждении, Ваш первый приступ к „Борису“ и последующие сделали то, что я горячо полюбил Вас как силача-художника (...). Вы вникали не только в подробности оркестрового исполнения, но во все мельчайшие оттенки сцены и декламации; во всех Ваших замечаниях я видел горячее желание успеха делу; я считал и считаю Ваши замечания как честь и награду моему ученическому труду; так тонко, так художественно-верно понять намерения сочинителя может только крупноталантливый художник...» (Мусоргский М. П. Письма, с. 113).

Воспоминания о Мусоргском Направник записал в последний год жизни: рукопись помечена 3 июля 1916 года (ЛГИТМиК, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 221, л. 66). Напечатаны под заглавием: «„Борис Годунов“ М. П. Мусоргского (опера поставлена 27 января 1874 г.)». — В кн.: Э. Ф. Направник: Автобиографические, творческие материалы. Документы. Письма. Л., 1959, с. 48—49.

Печатаются по изданию с мелкими уточнениями по автографу (л. 65—66).

1. См.: Римский-Корсаков Н. А. Из «Летописи моей музыкальной жизни» и коммент. 50.

2. В день кончины Мусоргского Э. Ф. Направник записал в своей Памятной книге II (с августа 1877 по 23 февраля 1886 года): «16 марта скончался Модест Петрович Мусоргский, автор оп. „Борис Годунов“; родился 16 марта 1837 г. (так! — Е. Г.). Похоронен 18 марта в Невской лавре; лавр. венок от русск. оп. артистов» (ЛГИТМиК, ф. 21, оп. 1, ед. хр. 225, л. 44 об.). Ошибкой в годе рождения — Мусоргский родился в 1839 году, — очевидно, обусловлена ошибка в возрасте композитора, который умер сорока двух лет.

3. Об этом см.: Бертенсон Л. Б. К биографии М. П. Мусоргского.

4. А. Я. Воробьева-Петрова была первой исполнительницей партий Вани в «Жизни за царя» и Ратмира в «Руслане и Людмиле»; О. А. Петров — первым исполнителем партии Ивана Сусанина и заглавной партии в «Руслане и Людмиле».

5. После смерти М. П. Мусоргского Н. А. Римский-Корсаков переинструментировал «Бориса Годунова», одновременно сократив в опере некоторые сцены и поменяв местами последнюю и предпоследнюю картины четвертого действия (подробнее см.: «Из „Летописи моей музыкальной жизни“», коммент. 58). «Хованщину» Мусоргский не успел инструментовать, закончив ее только в clavire, поэтому на сцене она сначала шла только в редакции и оркестровке Римского-Корсакова (подробнее см. коммент. 57 там же).

6. В редакции Римского-Корсакова «Борис Годунов» был поставлен 28 ноября 1896 года силами Общества музыкальных собраний. В следующем году опера прошла в Перми и Екатеринбурге, в 1898 году — в театре Солодовникова в Москве, в 1899-м — в Казани, в 1900-м в Орле, Воронеже, Саратове и Тифлисе.

7. Впервые в роли Бориса Годунова Ф. И. Шаляпин выступил 7 декабря 1898 года в московской постановке оперы в театре Солодовникова

силами артистов Частной оперы. С его же участием «Борис Годунов» шел в Московском Большом театре (премьера состоялась 13 апреля 1901 года) и в Мариинском театре (премьера 9 ноября 1904 года). О последнем спектакле писал Римский-Корсаков (см.: «Из „Летописи моей музыкальной жизни“», коммент. 58).

Н. Ф. СКАРСКАЯ

О Мусоргском

Драматическая актриса Надежда Федоровна Скарская, дочь знаменитого русского певца, первого исполнителя партии Самозванца в «Борисе Годунове», Ф. П. Комиссаржевского и родная сестра В. Ф. Комиссаржевской, в детстве часто видела М. П. Мусоргского в доме отца.

Немногие относящиеся к композитору строки заимствованы из книги: *Скарская Н. Ф., Гайдебуров П. П. На сцене и в жизни*. М., 1959, с. 114—115 и 143.

1. О. О. Палечек, после того как оставил деятельность оперного певца, был режиссером в Мариинском театре.

2. Действительно, после первой постановки 14 февраля 1869 года в Мариинском театре опера «Вильям Ратклиф» не появлялась на оперных сценах до 1900 года.

3. Объяснение дает сама мемуаристка: «В костюме и гриме ангела (роль В. И. Рааб в «Демоне» А. Г. Рубинштейна.— Е. Г.) она усаживалась в маленькую ложу на сцене возле занавеса и оттуда смотрела на наши импровизированные представления, а потом звала к себе в ложу и брала меня на колени» (с. 113).

4. О любви детей к Мусоргскому писали также А. Н. Молас и В. Д. Комарова.

Н. И. КОМПАНЕЙСКИЙ

К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский

Певцу, церковному композитору и автору статей о духовной музыке Николаю Ивановичу Компанейскому довелось встречаться с М. П. Мусоргским главным образом во второй половине 1870-х годов в доме у О. А. Петрова, учеником которого он был (знакомство после первого исполнения «Поражения Сеннахериба» носило эпизодический характер). Сразу же после смерти Мусоргского Компанейский опубликовал биографию композитора (Модест Петрович Мусоргский: Некрологический очерк с подробными биографическими сведениями и характеристикой творчества.— «Семейные вечера», 1881, № 5, с. 183—194), которая позднее была перепечатана в РМГ (1906, № 11, 12, 14/15, 18). Фрагменты, носящие характер воспоминаний, вошли в работу В. В. Яковлева «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников» (М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 107—112) с изменением последовательности текста ради приспособления его к хронологии событий в жизни Мусоргского (номера журнала цитированы так: 11, 17, 12, 14/15, 17, 18).

Печатается по тексту РМГ с восстановлением авторской последовательности изложения (1906, № 12, стб. 300, 302; № 14/15, стб. 361—365; № 17, стб. 432—434, 437—439; № 18, стб. 461—463, 464).

1. После посещения «Юдифи» (премьера оперы состоялась 16 мая 1863 года в Мариинском театре) Мусоргский написал большое и подробное письмо М. А. Балакиреву. В нем композитор высказывает ряд критических замечаний по драматургии оперы, но невозможно отрицать того огромного впечатления, которое она на него произвела (см.: *Мусоргский М. П. Письма*, с. 34—40; письмо от 10 июня 1863 года).

2. А. Н. Серов считал, что «самый первостепенный литератор, именно потому, что он — литератор, а не музыкант, создать текст для музыкальной драмы не в состоянии; оттого дело выходит вернее, когда слова и музыка оперы зарождаются в одной и той же голове» («Юдифь», опера А. Н. Серова в пяти актах. Спб., 1863. Предисловие).

3. Истоки русского музыкального ориентализма восходят к творчеству М. И. Глинки, в частности к «Руслану и Людмиле». Н. И. Компанейский явно преувеличивает воздействие А. Н. Серова в этом плане на композиторов «Могучей кучки».

4. Ни в биографии Мусоргского, ни в свидетельствах современников подтверждения этого факта нет.

5. Сцену, положенную в основу песни «Светик Савишна», со слов Мусоргского описал В. В. Стасов (см.: *«Модест Петрович Мусоргский»*, с. 33 наст. изд.).

6. В постановке «Бориса Годунова» 1874 года О. А. Петров исполнял партию Варлаама, Ф. П. Комиссаржевский — Самозванца, Д. М. Леонова — Хозяйки корчмы, П. Н. Дюжиков — Мисаила.

7. И. А. Мельников был исполнителем заглавной партии в опере.

8. Н. И. Компанейский кончил то же Николаевское училище гвардейских подпрапорщиков, что и Мусоргский, только десятью годами позже.

9. Первое исполнение хора «Поражение Сеннахериба» (в первой редакции) состоялось в концерте Бесплатной музыкальной школы 6 марта 1867 года под управлением М. А. Балакирева (Программы БМШ, с. 32).

10. Наиболее развернуто эстетические взгляды и творческие принципы Мусоргского изложены в его письмах.

11. Описываемый факт скорее всего относится к 1870-м годам — времени наиболее близких отношений с О. А. Петровым.

12. Первое представление оперы «Демон» А. Г. Рубинштейна состоялось в Мариинском театре 13 января 1875 года. Правда, Мусоргский знал музыку и раньше, так как 15 сентября 1871 года Рубинштейн показывал только что законченную оперу у Д. В. Стасова в присутствии Мусоргского, Бородина, Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, В. В. Стасова, Н. Г. Рубинштейна, Г. А. Лароша и М. П. Азанчевского (см.: *Мусоргский М. П.* Письма, с. 93—94 и 252; письмо от 11 сентября 1871 года и коммент. 3 к нему).

13. «Славься, славься» — хор из эпилога «Ивана Сусанина» М. И. Глинки.

14. «...старые виртовские клавиши» — клавиши фортепиано работы известного в первой половине XIX века мастера И. Вирта.

15. «La prière d'une Vierge» («Молитва девы») — пьеса для фортепиано Т. Бондаржевской-Барановской, популярная в домашнем музицировании во второй половине XIX и начале XX века.

16. О. А. Петров скончался 28 февраля 1878 года.

А. А. ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ

Воспоминания о М. П. Мусоргском

Дружба М. П. Мусоргского с Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым стала яркой и содержательной страницей и в жизни композитора, и в жизни поэта. Их творческий союз обогатил музыкальное искусство такими сочинениями, как баллада «Забывший», романс «Видение», вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», которыми гениальный музыкант обессмертил скромное имя автора слов.

Познакомившись летом 1873 года, они сразу почувствовали тяготение друг к другу. Голенищев-Кутузов был начинающим поэтом, еще только мечтавшим об издании своих стихотворных опусов; Мусоргский, уже завершивший «Бориса Годунова», ожидал постановки оперы на сцене. Разница в возрасте (Мусоргский был на девять лет старше) не помешала ни душевной близости между ними, ни художественному содружеству. Письма Мусоргского Стасову той поры полны восторженных оценок дарования нового друга. «После Пушкина и Лермонтова я не встречал того, что встретил в Кутузове. (...) в Кутузове, почти везде, брызжет искренностью, почти везде нюхается свежесть хорошего, теплого утра, при технике бесподобной, ему прирожденной», — писал он вскоре после знакомства В. В. Стасову (письмо от 19 июня 1873 года; *Мусоргский М. П.* Письма, с. 117. См. также письмо Стасову от 23 июля 1873 года, с. 124). К тому же, как мы увидим ниже, Голенищев-Кутузов был музыкален. Письма к нему Мусоргского — это и изложение творческого *sic* композитора, и посвящение в процесс создания «Хованщины», и заинтересованное участие в творческих делах поэта. С 1874 года друзья решают поселиться вместе.

После женитьбы Римского-Корсакова, положившей конец совместной жизни двух композиторов в 1871—1872 годах, непрacticный и внутренне легко ранимый, но жаждавший душевного тепла Мусоргский чувствовал себя очень одиноким. Поэтому совместная жизнь с Голенищевым-Кутузовым стала для него счастливейшим временем. После отбывания тягостных часов министерской службы дома ждало содержательное общение с близким, интересным человеком. Неудивительно, что известие о предстоящей женитьбе Голенищева-Кутузова (он женился в начале 1876 года) композитор воспринял как катастрофу (см. его письмо В. В. Стасову в ночь с 29 на 30 декабря 1875 года; *Мусоргский М. П.* Письма, с. 176—177). И не только потому, что подобно Стасову и Балакиреву, считал семейную жизнь мешающей творческой деятельности; он снова оставался один.

После взрыва отчаяния у Мусоргского отношения его с Голенищевым-Кутузовым вошли в прежнюю колею и оставались дружественными до конца; поэт «по-прежнему ежедневно виделся с Мусоргским, который приходил к нему обедать, — пишет биограф Голенищева-Кутузова. — После обеда Мусоргский обыкновенно садился за рояль и начинал свои импровизации, к которым внимательно прислушивался его музыкальный друг»; далее автор делает примечание: «Обладая большою музыкальною памятью, Арсений Аркадьевич часто напоминал потом Мусоргскому его импровизации, благодаря чему сохранились многие произведения композитора» (*Зверев Н.* Граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов. — В кн.: *Голенищев-Кутузов А. А.* Соч., т. 1. Спб., 1914, с. XVII). Тепло относился Мусоргский и к жене поэта; он посвятил ей песню «Рассеивается, расступается» и «Пляску персидок» из «Хованщины».

В 1879 году после более чем двух лет жизни в деревне Голенищев-Кутузов вернулся в столицу, и его встречи с Мусоргским возобновились. «Когда я был в Петербурге — Мусоргский редкий день не заходил ко мне, — писал поэт; — он играл у меня по целым вечерам» (*Голенищев-Кутузов А. А.* Воспоминания о Мусоргском. — ЦГАЛИ, ф. 143, оп. 1, ед. хр. 160, л. 20; чистовая рукопись).

И все же прежней духовной близости, которая в свое время определила их творческое содружество, между композитором и поэтом уже не существовало; вызвано это было серьезными идейными расхождениями. Если поначалу Голенищев-Кутузов, находясь под воздействием идей Мусоргского, отдал дань демократическим увлечениям и творчески

отвечал ему, то с течением времени, высвобождаясь из-под этого влияния, он все более и более утверждался на позициях так называемого чистого искусства, полагая, что следует заветам Пушкина. «Потомок старинной родовитой семьи, выросший в исторических преданиях, верованиях и упованиях родной земли, воспитанный в традициях пушкинской школы и насквозь проникнутый ими, гр. Кутузов не мог сочувствовать новым литературным веяниям, возникшим у нас в шестидесятих годах прошлого века и с неудержимой стремительностью развивавшихся в последующие десятилетия», — читаем мы в биографии поэта (Зверев Н. Граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов. — В кн.: *Голенищев-Кутузов А. А.* Соч., т. 1, с. XXV). Голенищев-Кутузов отчетливо видел причину отхода от Мусоргского, он сознательно отстаивал идеалистические позиции в своих последующих поэтических опусах. Историю своих отношений с гениальным композитором он запечатлел в следующем стихотворении.

М. П. Мусоргскому

Дорогой, невзначай, мы встретились с тобой,
Остановились, окликнули друг друга,
Как странники в ночи, когда бушует выюга,
Когда весь мир объят и холодом и тьмой.
Один пред нами путь лежал в степи безбрежной,
И вместе мы пошли. — Я молод был тогда;
Ты бодро шел вперед, уж гордый и мятежный;
Я робко брел вослед... Промчались года.
Плоды глубоких дум, заветные созданья
Ты людям в дар принес; хвалу, рукоплесканья
Восторженной толпы с улыбкою внимал,
Венчался славою и лавры пожинал.
Затерянный в толпе, тобой я любовался;
Далекий для других, ты близок мне являлся;
Тебя я не терял: я знал — настанет час,
И блеском суетным, и шумом утомясь,
Вернешься ты ко мне в мое уединенье,
Чтобы делить со мной мечты и вдохновение.
Бывало, в поздний час вечерней тишины,
Ко мне слетались видения и сны,
То полные тоски, сомнения и муки,
То светлоокие, с улыбкой на устах...
Мечтанья изливал в правдивых я строфах,
А ты их облакал в таинственные звуки,
Как в ризы чудные — и, спетые тобой,
Они нежданною сверкали красотой!
Бывало... Но к чему будить воспоминанья,
Когда в душе горит надежды теплый свет?
Пусть будет песнь моя не песнею прощанья,
Пусть лучше в ней звучит грядущему привет.
Туман волшебных грез, таинственных стремлений,
Безумной юности самолюбивый вздор
Прогнал я от себя — и новых вдохновений
Открылся предо мной неведомый простор.
«Без солнца» тяжело блуждать мне в мире стало,
Во мраке слышался мне смерти лишь язык;
Но утра час настал, и солнце заблестало,
И новой красоты предстал мне светлый лик.

Душа моя полна счастливого доверья,
 Уму сомненья дань сполна я заплатил,
 Храм творчества открыт, и грозного преддверья
 Я, осенясь крестом, порог переступил.
 Я верю, в храме том мы встретимся с тобою,
 С живым сочувствием друг к другу подойдем,
 Мы вдохновимся вновь,— но красотой иною,
 И песню новую согласно запоем.

(Голенищев-Кутузов А. А. Соч., т. 1, с. 115—116).

Воспоминания Голенищева-Кутузова полностью отражают его идейно-эстетические позиции. Они задуманы как полемический отклик на биографический очерк В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский» и, как явствует из текста, предназначались для печати. Однако они долго оставались неопубликованными и после смерти автора. Пафос этого документа заключается в переоценке последнего периода творчества Мусоргского, периода, на который приходится интенсивное сочинение «Хованщины», работа над «Сорочинской ярмаркой» и который Стасов определил как время творческого угасания, считая вершиной свершений композитора его вокальные сочинения второй половины 1860-х — начала 1870-х годов (и среди них музыкальные памфлеты), «Картинки с выставки» и, конечно, «Бориса Годунова». Художественную ценность именно этих произведений, за исключением «Бориса Годунова», Голенищев-Кутузов решительно отрицал.

Свои воспоминания он писал на протяжении нескольких лет. Начав их в 1881 году, сразу после выхода майской и июньской книжек «Вестника Европы» с биографическим очерком В. В. Стасова, написав два абзаца, он сразу же оставляет их; «...я пришел к заключению,— пишет Голенищев-Кутузов,— что труд мой, под слишком свежим впечатлением утраты близкого и дорогого мне человека, не мог не носить на себе чересчур личного и минутного характера...» Далее из текста ясно, что автор возвращался к воспоминаниям в 1882 году: «Теперь, по прошествии девяти лет (со времени знакомства с Мусоргским в 1873 году.— Е. Г.)...»; в промежутках между 1883-м (окончание редакторской работы Римского-Корсакова над «Хованщиной») и 1886 годом (постановка оперы); наконец, завершена рукопись, согласно пометке в конце ее, 25 июля 1888 года.

Воспоминания сохранились в виде черновой и чистовой рукописей (ЦГАЛИ, ф. 143, оп. 1, ед. хр. 159, л. 61—101; ед. хр. 160, № 1—23). Предисловие в чистовой рукописи переписано Голенищевым-Кутузовым, остальной текст — другим лицом, причем большой кусок текста (от слов «В музыке этих иллюстраций...» до слов «Посерьезнее найдется для меня дело», с. 144—149 наст. изд.) выпущен. В чистовой рукописи оставлены пустые места для неразобранных слов; есть в ней следы последующей правки красными чернилами. Воспоминания опубликованы Ю. В. Келдышем с его вступительной статьей и комментариями: Музыкальное наследство, вып. 1. М., 1935, с. 4—49. В основу публикации положена чистовая рукопись предисловия Голенищева-Кутузова и черновая рукопись собственно воспоминаний с добавлением некоторых мест из чистовой рукописи.

Для настоящего издания печатный текст снова сверен с автографом, устранены вкравшиеся неточности. Предисловие, как и в первой публикации, воспроизводится по чистовому автографу автора, воспоминания — по черновому, но без включения в них дополнений из чистовой рукописи.

1. На кончину М. П. Мусоргского отзывались многие петербургские, московские и провинциальные газеты, поместив объявления о смерти

композитора и некрологи (в последних сообщались иногда и биографические сведения). Первые отклики — 17 марта 1881 года — принадлежат В. В. Стасову («Голос», № 76), М. М. Иванову («Новое время», № 1814; с сокращениями некролог включен в настоящий сборник), неизвестному автору («Порядок», № 75); на второй день после смерти Мусоргского появилась анонимная статья в «Новостях и Биржевой газете» (№ 72), 22 марта (тоже без подписи) — в «Русском музыкальном вестнике» (№ 12); 8 апреля критический этюд «Модест Петрович Мусоргский» поместил Ц. А. Кюи в газете «Голос» (№ 98; отдельные фрагменты заимствованы для настоящего сборника). Наконец в майском номере журнала «Семейные вечера» был напечатан большой некрологический очерк Н. И. Компанейского «Модест Петрович Мусоргский», содержащий биографические сведения и характеристику творчества.

2. Биографический очерк В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский» был напечатан в № 5 и 6 журнала «Вестник Европы» за 1881 год. С сокращениями перепечатан в настоящем сборнике.

3. Начало 1870-х годов было ознаменовано для М. А. Балакирева наступлением тяжелого душевного и творческого кризиса, в результате которого он на несколько лет отошел не только от своего кружка, но и от музыкальной жизни вообще.

4. В доме № 6 по Шпалерной (а не Пантелеймоновской) улице Мусоргский и Голенищев-Кутузов жили с весны 1874 года.

5. Голенищев-Кутузов был моложе Мусоргского на девять лет.

6. Говоря о «кружке», Голенищев-Кутузов имеет в виду «Могучую кучку», о ценителях и поклонниках — ее участников, а о руководителях — прежде всего В. В. Стасова.

7. Первый сборник стихотворений Голенищева-Кутузова «Затишье и буря» был издан в 1878 году. В него, вместе с другими, вошли все стихи, на которые Мусоргский писал музыку (исключение составляет «Забытый»).

8. Голенищев-Кутузов свободно излагает мысль Мусоргского, известную по его высказываниям в кругу друзей и зафиксированную композитором в его «Автобиографической записке»: «искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель» (*Мусоргский М. П.* Лит. наследие. М., 1971, с. 270).

9. «Тузóво» — любимое похвальное словечко В. В. Стасова, часто встречающееся в его письмах и воспоминаниях о нем.

10. См. коммент. 43 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

11. Замысел «Хованщины» возник у Мусоргского в 1872 году.

12. Подразумевая В. В. Стасова, Голенищев-Кутузов неправ, приписывая ему полную неосведомленность в музыкальном искусстве. С детства, а позднее в Училище правоведения Стасов занимался игрой на фортепиано и даже кое-что сочинял.

13. Премьера «Бориса Годунова» состоялась 27 января 1874 года (подробнее см. коммент. 41 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский»).

14. Картина «В келье Чудова монастыря» пропускалась в постановке Мариинского театра по требованию духовной цензуры.

15. Небезынтересно отметить, что Н. А. Римский-Корсаков при всей антипатии к Э. Ф. Направнику проявил единомыслие с ним, исключив в своей редакции «Бориса Годунова» именно эти номера.

16. Трудно представить себе, что Мусоргский, с таким увлечением работавший над второй редакцией третьего действия («Царский терем в московском Кремле»), мог с искренним одобрением соглашаться на

исключение сцен с курантами и Бориса с сыном (за чертежом земли Московской), рассказа Феодора о попугае и других. Вернее всего, что он легко делал уступки Направнику, опасаясь за сценическую судьбу «Бориса Годунова», постановки которого он страстно желал. Столь же сомнительно свидетельство Голенищева-Кутузова об одобрении Мусоргским снятия последней картины.

17. Последнюю картину «Лесная прогалина под Кромами» перестали давать при возобновлении оперы в октябре 1876 года после большого перерыва. Стасов ответил на это возмущенной статьей «Урезки в „Борисе Годунове“» («Новое время», 1876, 27 октября, № 239. Перепеч.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2, с. 308—310).

18. Ср.: Стасов В. В. *Моде́ст Петро́вич Мусорго́ский: Биографический очерк*, с. 39 наст. изд.

19. О глубокой признательности и уважении Мусоргского к Э. Ф. Направнику как музыканту свидетельствует его письмо от 6 февраля 1873 года, написанное на другой день после постановки трех сцен из «Бориса Годунова» (приведено в комментариях к «Запискам. Воспоминаниям» Э. Ф. Направника).

20. На современников Мусоргского огромное впечатление производило авторское исполнение колокольного звона во второй картине пролога: «Я помню, как автор играл его на рояле, и это было отлично: звукоподражательность колоколам большим и малым получалась полная», — вспоминал С. Н. Кругликов (Мусоргский и его «Борис Годунов». — «Артист», 1860, кн. 5, с. 122—123); про «колокольный звон, так прекрасно выходивший под пальцами Мусоргского на фортепиано», писал Римский-Корсаков (Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980, с. 243—244).

21. Зимой 1874 года «Борис Годунов» прошел четыре раза, в сезоне 1874/75 года — восемь.

22. Критическая статья, о которой пишет Голенищев-Кутузов, принадлежала Ц. А. Кюн, подписывавшегося тремя звездочками (см.: «Борис Годунов», опера г. Мусоргского, дважды забракованная вдовильным комитетом. — «Спб. ведомости», 1874, 6 февраля, № 37).

23. Голенищев-Кутузов подразумевает совершенно определенных людей, немусыкантов по профессии, из окружения Мусоргского: это художник И. Е. Репин, скульптор М. М. Антокольский, архитектор В. А. Гартман, профессор словесности В. В. Никольский, «чиновник» В. В. Стасов и адвокат Д. В. Стасов.

24. «Митюх, а Митюх, чего орем?» и «Ой, лихонько!» — хоровые реплики в первой картине пролога «Бориса Годунова»; «Туру-туру, петушок» — слова Феодора из игры в хлест во втором действии оперы.

25. Статья Н. Н. Страхова «По поводу новой оперы „Борис Годунов“» была опубликована в трех номерах газеты «Гражданин» (1874, 25 февраля, № 8 и 4 и 18 марта, № 9 и 11). С резкой критикой либретто выступил не один Страхов. См. коммент. 30 к биографическому очерку В. В. Стасова «Моде́ст Петро́вич Мусорго́ский».

26. Сцена с попугаем — во втором действии «Бориса Годунова», глумление над боярином Хрущовым — во второй картине четвертого.

27. См. коммент. 27 к биографическому очерку В. В. Стасова «Моде́ст Петро́вич Мусорго́ский».

28. Голенищев-Кутузов пишет о следующих пьесах фортепианного цикла «Картинки с выставки»: «Тюльри (спор детей после игры)» (№ 3), «Избушка на курьих ножках (Баба-Яга)» (№ 9), «Катакомбы» (№ 8), «Богатырские ворота (в стольном городе во Киеве)» (№ 10), «Быдло» (№ 4).

29. «Картинки с выставки» действительно были изданы уже после

смерти Мусоргского — в 1886 году в редакции Римского-Корсакова. Но едва ли Мусоргский счел недостойной публикацию этой вещи. Скорее всего, просто не успел издать, как и многое другое.

30. Стасов делил творчество Мусоргского на три периода и считал, что «третий период, от 1874—1875 и до конца 1880 года — время начавшегося уменьшения и ослабления творческой деятельности Мусоргского».

31. См. коммент. 3.

32. Автор «Ратклифа» — Ц. А. Кюи.

33. Автор «Антара» и «Садко» — Н. А. Римский-Корсаков, ставший с осени 1871 года профессором консерватории.

34. Голенищев-Кутузов неправ, считая, что члены балакиревского кружка отстранились от Мусоргского. Просто процесс творческого самоопределения композиторов, в юные годы составлявших содружество, привел к естественному отдалению их друг от друга. Очень верно определил происходящее А. П. Бородин: «Пока все были в положении яиц под наседкою (разумея под последнею Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные; а когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлениях, вкусах, характере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела. Так должно быть, когда художественная индивидуальность сложится, созреет и окрепнет» (письмо Л. И. Кармалиной от 15 апреля 1875 года; Письма А. П. Бородина, вып. 2, с. 89).

35. Голенищев-Кутузов цитирует письмо Мусоргского от 23 ноября 1875 года В. В. Стасову (*Мусоргский М. П.* Письма, с. 173).

36. Приводя не совсем точные названия, Голенищев-Кутузов не всегда верно указывает последовательность номеров в опере. Вот их правильная последовательность: песня Кузьки «Подойду... подойду под Иван-город», хор пришлых людей «Жила кума», хор стрельцов «Гой вы, люди ратные», хоры пришлых людей «Жил да был подьячий» и «Ох, ты, родная матушка Русь», хор «Белому лебедю путь просторен» и хор черноризцев «Боже, отжени словеса лукавствия» — в первом действии; хор черноризцев «Победихом» — в конце второго и в начале третьего действия; песня Марфы «Исходила младешенька» и ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо», «Ах, не было печали» из большой хоровой сцены («Поднимайтесь, молодцы») и песня Кузьки про сплетню («Заводилась в закоулках») — в третьем действии; женские хоры «Возле речки на лужочке ночевал я молодец», «Поздно вечером сидела, все лучинушка горела» и «Плывет, плывет лебедушка» — в первой картине четвертого действия.

37. См. коммент. 53 к биографическому очерку В. В. Стасова «*Модест Петрович Мусоргский*».

38. Стасов тоже считал сцену гадания искусственно введенной: «Колдовство Марфы превосходно в музыкальном отношении, но бесцельно», — писал он композитору 18 мая 1876 (цит. по кн.: *Мусоргский М. П.* Лит. наследие. М., 1971, с. 345). Мусоргский, желая в реалистическом плане мотивировать сцену гадания, одно время думал представить Марфу бывшей княгиней Сицкой и потому осведомленной о перипетиях придворной жизни: «поведем мы нашу раскольницу (боярыню княгиню Сицкую, бежавшую „сверху“, т. е. из теремов от духоты ладана и пуховиков), поведем мы ее, сердечную quasi-стрельчиху-раскольницу — в посестрии Марфу, к кн [язю] Голицыну гадать про судьбу. Голицын мало знал „верхний двор“, да и не был вхож к царице Наталье, мог

же видать юную бабу Сицкую. (...) Так ей-то, раскольнице Сицкой-Марфе, дело голицынского было знакомо, а еёное Голицыну мало, а то и отлюдь» (письмо В. В. Стасову от 6 августа 1873 года; Мусоргский М. П. Письма, с. 133). Однако эта идея встретила резкое возражение со стороны Стасова: «Все намеченное Вами для раскольницы (...) — превосходно, но какой черт пихает Вас непременно делать из нее — княгиню?! Ведь, наконец, вся опера будет состоять только и исключительно из князей и княгинь, это будет летопись княжеских отродий!! Голицын — князь, Хованский отец — князь, Хов[анский] сын — князь. Досифей Вы собираетесь делать Мышецким князем, раскольницу — Сицкой княгиней. Да что это, наконец, за княжеская опера такая, между тем, как Вы именно собираетесь делать оперу народную!» (цит. по кн.: Мусоргский М. П. Письма, с. 266); «...На Ваше замечание о „княжествах“ согласен во всю мочь, — ответил Мусоргский, — хотя мне и желалось показать знамение того времени — как знатные роды убегали в народ» (там же, с. 137).

39. «Не дай Руси погибнуть от лихих наемников!» — заключительные слова арии Шакловитого в третьем действии «Хованщины».

40. Голенищев-Кутузов был осведомлен о том, что оркестровку «Хованщины», законченной Мусоргским в clavire, выполнил после его смерти Н. А. Римский-Корсаков. Постановка оперы в его редакции состоялась в 1886 году (подробнее см.: Молаас А. П. Мои воспоминания о «Могучей кучке», коммент. 14).

41. См. коммент. 4.

42. См. коммент. 50 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

43. Здесь Голенищеву-Кутузову изменила память: в цикле «Без солнца» не пять, а шесть романсов (см.: Список музыкальных произведений М. П. Мусоргского в наст. изд.).

44. Подробнее о замысле этого сочинения (музыкальный памфлет «Рак» так и не был написан) см.: Стасов В. В. Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк, с. 51—52.

45. Н. А. Римский-Корсаков писал об этом: «Предполагалась также сцена лотереи, как говорят, введенной у нас впервые в эпоху хованщины. Впоследствии музыка, сочиненная для этой сцены, образовала хор C-dur при входе князя Ивана Хованского в 1-м действии» (Из «Летописи моей музыкальной жизни», с. 77 наст. изд.).

46. В. В. Стасов так оценивает «Детскую»: «... что это за нити жемчужов и бриллиантов, что это за неслыханная музыка, что это за интимнейшее чувство и поэзия, что это за маленькие создания, стоящие целых симфоний и опер» (Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк, с. 53).

47. Не ясно, о каких беспрограммных сочинениях для фортепиано пишет Голенищев-Кутузов. В 1878—1880 годах Мусоргский написал фортепианные пьесы «Близ Южного берега Крыма» («Байдары»), «На Южном берегу Крыма» («Гурзуф у Аю-Дага»), «В деревне», «Méditation» и «Une larme». Известно также о незаписанной композитором, но многократно исполнявшейся им музыкальной картине для фортепиано «Буря на Черном море».

48. «Русский Фауст» — герой «Повести о Савве Грудцыне», являющийся памятником русской литературы XVII века. При жизни Мусоргского издавалась дважды: Летописи русской литературы и древностей, т. 2. Спб., 1859; Памятники старой русской литературы, т. 1. Спб., 1861. Проведенная композитором аналогия основана на том, что, подобно Фаусту, Савва, увлеченный любовью, отдает себя во власть дьяволу,

с помощью которого одерживает блестящие военные победы, и лишь пораженный смертельной болезнью, он готов на искупление несправедливо прожитой жизни. Подробнее см. коммент. 22 в первой, осуществленной Ю. В. Келдышем публикации «Воспоминаний о М. П. Мусоргском» А. А. Голенищева-Кутузова (Музыкальное наследство, вып. 1. М., 1935, с. 48).

В. У.

Карикатура М. П. Мусоргского

Автора, скрывшегося за инициалами, установить не удалось. Заметка с интересными штрихами к облику М. П. Мусоргского была опубликована в «Историческом вестнике» (1888, № 3, с. 686—687), перепечатана в сборнике: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 144—145.

В настоящем сборнике печатается по последнему изданию с пропуском первого абзаца (см. коммент. 1).

1. Первый, определивший название заметки абзац, опущенный в настоящем сборнике, посвящен карикатуре, приписываемой Мусоргскому: «В альбоме покойного артиста русской оперы Петра Ивановича Гумбина сохранилась прилагаемая карикатура (она воспроизведена в журнале «Исторический вестник». — Е. Г.), изображающая две известные в музыкальном мире личности: Даргомыжского и Серова. По словам свояченицы П. И. Гумбина, Анны Никитичны Тушинской, которой принадлежит теперь эта карикатура, рисунок ее сделан был в доме Гумбиных покойным Мусоргским» (М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 144). Поскольку авторство Мусоргского авторитетно оспорено С. А. Детиновым (см.: Портретные изображения Мусоргского. — Там же, с. 196), представлялось целесообразным исключить этот абзац при перепечатке заметки В. У. в настоящем сборнике.

2. «Lieber Augustin» («Милый Августин») — австрийская и немецкая народная песня.

В. Б. БЕРТЕНСОН

Из книги «За 30 лет: Листки из воспоминаний»

Врачу Василию Бернардовичу Бертенсону в бытность свою студентом приходилось встречаться с М. П. Мусоргским. Знал он и о трагическом конце его жизни, поскольку его брат Л. Б. Бертенсон помог поместить безнадежно больного композитора в Николаевский военный госпиталь. Своим встречам с Мусоргским, а также с П. И. Чайковским, В. Б. Бертенсон посвятил воспоминания, напечатанные в журнале «Исторический вестник» (1912, № 8, с. 505) и выпущенные отдельной книгой (Спб., 1914). Отрывок из книги вошел в работу В. В. Яковлева «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников» (М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 153—154).

Печатается по книге: За 30 лет: Листки из воспоминаний. Спб., 1914, с. 113—117.

1. См.: Бертенсон Л. Б. К биографии М. П. Мусоргского.

2. В. Б. Бертенсон имеет в виду мысли, изложенные А. Г. Рубинштейном в статье «О музыке в России» («Век», 1861, № 1, с. 33—37. Перепеч.: Рубинштейн А. Литературное наследство, т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. М., 1983, с. 46—53). Однако он не совсем правильно их толкует. Утверждая, что «музыкою в России занимаются только любители» (там же, с. 47), А. Г. Рубинштейн связывал это с от-

сутствием возможности получать профессиональное музыкальное образование (статья писалась до открытия первой русской консерватории в Петербурге): «Грустно становится, когда видишь такой порядок вещей в стране, где музыка могла бы достигнуть до высокой степени совершенства, потому что никто не станет спорить, что русский народ одарен несомненною способностью к этому искусству» (там же, с. 52).

3. После постановки «Хованщины» Музыкально-драматическим кружком в 1886 году (подробнее см. коммент. 14 и 15 к «Моим воспоминаниям о „Могучей кучке“» А. П. Моласа) исполнение больших сцен из оперы (оркестровое вступление, ариозо Досифея и сцена с раскольниками, их хор, гадание, хор стрельцов, пляска персидок) прошло в апреле того же года в Саратове (см: *Рахманова М.* К 100-летию премьеры «Хованщины». — «Советская музыка», 1986, № 3, с. 96); в октябре 1892 года «Хованщину» поставил в Киеве И. Я. Сетов, год спустя она прозвучала в Петербурге в исполнении артистов Русского оперного товарищества, а в ноябре 1897 года — в Москве, в театре Солодовникова силами артистов Русской частной оперы с участием Ф. И. Шаляпина.

А. П. МОЛАС

Из «Моих воспоминаний о „Могучей кучке“»

Морской офицер Александр Павлович Молас, потеряв родителей, в юности жил в семье своего старшего брата, женатого на А. Н. Пургольд. Таким образом он рано приобщился к музыкальному искусству. В доме Моласов постоянно звучала музыка: пела сама Александра Николаевна, увлеченная пропагандистка новой русской музыки и прежде всего музыки Мусоргского, пели артисты, собиравшиеся у них на музыкальных вечерах и утренниках для исполнения целых опер и вокальных ансамблей, бывали композиторы с показом своих новых сочинений и интересными беседами. Все происходившее на глазах юного ученика Морского корпуса оставило в его памяти неизгладимый след и вызвало к жизни воспоминания, записанные уже на склоне лет. Полностью они не публиковались. Страницы, относящиеся к исполнению «Сиротки» Мусоргского, широко процитированы А. Н. Сохором (Певница Александра Николаевна Молас. — В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 2. М., 1958, с. 192—193), а места, запечатлевшие встречи с Бородиным, вошли в книгу «А. П. Бородин в воспоминаниях современников» (М., 1985, с. 128—131).

Печатается по авторизованной машинописи (ЦГАЛИ, ф. 805, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1—3, 5—8, 13—16).

1. Брат А. П. Моласа Николай Павлович был художником-любителем, жена брата — Александра Николаевна — певицей, устроительницей у себя в доме музыкальных вечеров и воскресных утренников.

2. Название содружества молодых русских композиторов, в которое входили Мусоргский, Балакирев, Кюи, Бородин и Римский-Корсаков, — «Могучая кучка» действительно принадлежит В. В. Стасову, писавшему в 1867 году о том, «...сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» (*Стасов В. В.* Славянский концерт г. Балакирева. — В кн.: *Стасов В. В.* Статьи о музыке, вып. 2, с. 112).

3. А. П. Молас допускает ошибку, считая Бесплатную музыкальную школу организационно связанной с Русским музыкальным обществом. Они и возникли и действовали независимо друг от друга.

4. Концерт Бесплатной музыкальной школы, в котором выступила

А. Н. Молас, состоялся 23 марта 1876 года (см. Программы БМШ, с. 39).

5. Кроме «Сиротки» А. Н. Молас исполнила романсы «На холмах Грузии» Римского-Корсакова и «Приди ко мне» Балакирева.

6. Успех А. Н. Молас был отмечен в рецензиях: «Я уверен, что для большинства публики в этом концерте ее исполнение было настоящим откровением, что большинство не имело понятия о возможности подобного исполнения, — писал Кюи. — И произвела же она потрясающее впечатление. После „Сиротки“ г. Мусоргского взрыв был страшный; пришлось романс повторить. Только в исполнении г-жи Молас публика поняла, какая сила таланта и глубины чувства заключается в этом романсе» (Кюи Ц. А. Второй концерт Бесплатной школы. — «Спб. ведомости», 1876, 28 марта, № 87). «Необыкновенно музыкальное и поэтичное исполнение романсов г-жи Молас достигло своей вершины в „Сиротке“ Мусоргского, повторенной по единодушному взрыву публики, — сообщалось во втором отзыве. — На долю г. Мусоргского выпало тоже немало аплодисментов и вызовов после исполнения его „Сцены Пимена“ и романса „Сиротка“. Г. Мусоргский мастерски аккомпанировал на фортепиано г-же Молас...» (Бессель В. Петербургская хроника. — «Музыкальный листок», 1876, 11 апреля, № 21. Подп.: Б.).

7. А. П. Молас повторяет ошибку; см. коммент. 3.

8. Васильев 2-й (Василий Михайлович Васильев) не мог быть исполнителем партии Пимена из «Бориса Годунова», так как у него был тенор. В концерте 16 января 1879 года, о котором пишет А. П. Молас, он исполнял партию Самозванца, а партию Пимена пел В. И. Васильев (Васильев 1-й) (см. Программы БМШ, с. 40).

9. «Сорочинскую ярмарку» Мусоргский начал сочинять в 1875 году.

10. Речь идет об известном портрете Мусоргского кисти И. Е. Репина, который находится в Государственной Третьяковской галерее (см.: Стасов В. В. Портрет Мусоргского).

11. О судьбе «Сорочинской ярмарки» см. коммент. 7 к «Письму Н. Ф. Финдейзену» В. В. Стасова.

12. Оркестровку «Хованщины», законченной Мусоргским только в клавире, выполнил Римский-Корсаков.

13. Концерт Бесплатной музыкальной школы, в котором под управлением М. А. Балакирева был исполнен хор «Иисус Навин», а также женский хор из «Саламбо» Мусоргского, состоялся 11 марта, но не 1886 года, как пишет А. П. Молас, а 1885-го (Программы БМШ, с. 46). Содержание следующего абзаца о посещении четырех спектаклей «Хованщины» опровергает сам факт пребывания А. П. Моласа в плавании в марте 1886 года.

14. Первая постановка «Хованщины» состоялась 9 февраля 1886 года в Петербурге, в зале Кононова, силами Музыкально-драматического кружка любителей под управлением Э. Ю. Гольдштейна с декорациями Н. П. Волкова. Роли исполняли: Иван Хованский — С. А. Васильев; Андрей Хованский — С. А. Аваев; Голицын — Ф. Г. Варзарь; Шакловитый — Н. А. Пусторослев; Корень (так назывался в первой постановке в результате переделок по требованию цензуры Досифей) — Ф. В. Матчинский; Марфа — Е. А. Палечек; Подьячий — А. А. Линовский; Эмма — Э. А. Квадри; Варсонофьев — В. К. Быков; Кузька — А. А. Трусов; 1-й стрелец — В. К. Быков; 2-й стрелец — П. И. Иванов (настоящая фамилия Прилуков); Стрешнев — А. А. Трусов (Вырезки и выписки из газет и журналов <...> — ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 2, ед. хр. 4, л. 81). Танцы персидок, поставленные П. К. Карсавиным 2-м, исполнили «8 дам любителей» (там же, л. 33): К. В. и М. В. Ивановы, Е. И. и Н. И. Гум,

М. С. Титова, Е. М. Васильева, О. Г. Новицкая, А. А. Леонтьева (л. 66 об.). Режиссер О. О. Палечек, суфлер П. И. Полетика. Хор (девятьюстами человек) под управлением П. И. Прилукова (л. 33 об.), оркестр состоял из шестидесяти человек. Дополнительные сведения об этом сообщает В. Б. Бертенсон (см.: *«За 30 лет: Листки из воспоминаний» в наст. изд.*).

15. Всего было восемь спектаклей «Хованщины» (кроме того, 5 и 7 февраля состоялись генеральные репетиции в костюмах и с декорациями). Зимой 1886 года она шла 9, 12, 16 и 23 февраля, главные роли исполняли: Иван Хованский — П. И. Иванов; Андрей Хованский — А. Г. Меликентцев; Голицын — В. Г. Мансветов; Корень — Н. А. Аггеев; Марфа — Н. Д. Вурцель; Подьячий — Ф. Г. Варзарь; Эмма — Ц. О. Саркас. 16 февраля при том же составе пели: Шакловитого — Н. А. Пусторослев; Корень — Ф. В. Матчинский; Марфу — Е. А. Палечек. Среди исполнителей спектакля 23 февраля новых имен не появилось.

Оценивая эти спектакли, В. В. Стасов писал: «Декорации (...) были сочинены и выполнены одним любителем, Н. П. Волковым, так талантливо, так живописно, так верно, что некоторые из лучших наших художников любовались на них. Хоры стрелецкие и народные были мастерски приготовлены и ведены П. И. Прилуковым и превосходно играли во время всех сцен оперы, полных жизни и одушевления. Многие из солистов замечательно хорошо исполняли свою задачу: между ними я признаю самым первым г. Васильева, который с необыкновенной типичностью и характерностью изобразил старого боярина-самодура древней допетровской Руси, князя Ивана Хованского; вместе с ним отличались прекрасным музыкальным и драматическим исполнением гг. Матчинский, Варзарь, Мансветов и Корсаков в ролях старца Корень, князя Голицына и Шакловитого; из женских ролей — г-жа Палечек в роли задушевной и страстной раскольницы Марфы» (*Стасов В. В. Конец ли «Хованщине»? — «Новости и Биржевая газета», 1886, 23 декабря, № 353. Перепеч.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3, с. 315*). Составить представление о художественном оформлении, которое отмечает Стасов, можно по указанным М. Рахмановой (К 100-летию премьеры «Хованщины» — *«Советская музыка», 1886, № 3, с. 93 и 96*) зарисовкам оперных сцен К. Брожа (Наши картинки и рисунки. — *«Всемирная иллюстрация», 1886, 8 марта*).

И. Е. РЕПИН

Гениальный русский художник Илья Ефимович Репин познакомился с М. П. Мусоргским в 1871 году через В. В. Стасова. Композитор сразу же произвел огромное впечатление на Репина. С обложкой его работы выходит первое издание «Детской» Мусоргского. Встречались они недолго: удостоенный большой золотой медали при выпуске из Академии, Репин на несколько лет уезжает совершенствоваться за границу. Но и на расстоянии композитор и художник заинтересованно следят друг за другом. Восхищенный «Бурлаками» Репина, Мусоргский поверяет ему заветные замыслы, связанные с «Хованщиной» (*Мусоргский М. П. Письма, с. 115—116*). «Новый мотив раскольницы у Мусорянина мне ужасно нравится, такая сила лежит в задаче», — писал художник из-за границы Стасову (*Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка, т. 1. М. — Л., 1949, с. 69*). «Быть может, Вы уже наслаждаетесь оперой Модеста Петровича — счастливцев! А мне теперь так хотелось бы послушать русской музыки и особенно музыку М. П. Мусоргского, как экстракт русской музыки

(смею думать); так что всплывают у меня в памяти его мотивы», — читаем в другом письме (там же, с. 81).

По возвращении Репина Стасов устраивает их встречу: «Вчера кушал и вечерял у *généralissime* (так Мусоргский называл В. В. Стасова. — Е. Г.), был Репин, и обрадовались мы друг другу», — писал Мусоргский Л. И. Шестаковой (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 187; письмо от 24 июня 1876 года). «В прошлую пятницу я позвал Мусоргского вместе с Репиным, и этот последний был в великом восторге от всего, что *Мусоргский* насочинял в эти три года, пока его не было здесь», — сообщал об этом вечере Стасов брату Дмитрию Васильевичу (*Стасов В. В. Письма к родным*, т. 1, ч. 2: 1862—1879. М., 1954, с. 294).

Мусоргский знал и раннюю картину Репина «Садко», и набросок «Крестного хода в деревне» (сама картина была написана в 1883 году, уже после смерти Мусоргского). На передвижных выставках сильное впечатление на него произвели «Протодиякон» (1878) и «Царевна Софья Алексеевна...» (1879) (см.: *Мусоргский М. П. Письма*, с. 202 и 206).

Волнующая страница в отношениях между Репиным и Мусоргским — создание предсмертного портрета композитора в Николаевском военном госпитале (см.: *Стасов В. В. Портрет Мусоргского*). Горячую любовь к творчеству Мусоргского, граничащую с восторженным преклонением, художник сохранил на протяжении всей жизни. Вот что пишет Б. В. Асафьев о своем общении с ним в 1904 году: «Не один раз выпадала на мою долю удача сопровождать музыкой репинскую работу: он очень любил Мусоргского, особенно „Хованщину“, и мне тогда в мои юные годы как-то действительно хорошо удавалось передавать на рояле фрагменты, особенно народные сцены из опер гения русской народной музыкальной драмы. Зная любимые Репиным моменты музыки наизусть, я легко мог наблюдать, как рождается на холсте желанный художнику облик и как чередуются деловые, привычные навыки с трудностями проницаний в желанное, с радостями озарений и находок. Как сейчас, перед взором моим властно и дерзко вскидываются на холсте знаменитые репинские мазки. И когда их ритм останавливал мои пальцы и музыка замолкала, была беда: сбивался ход работы художника. Очевидно, как ритмы и интонации моря, так и музыка восстанавливали в нем нарушаемый будничной бытовой явью строй чуткой души, наблюдающей жизнь» (Новое о Репине: Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л., 1969, с. 166—167).

Посетив в 1894 году концерт оркестра русских народных инструментов, Репин советовал его основателю и руководителю В. В. Андрееву обогатить программу произведениями Мусоргского: «Известны ли Вам его хоры из опер „Борис Годунов“ и „Хованщина“? Я убежден, что в Мусоргского произведениях Вы найдете неисчерпаемый источник широкой русской музыки, будете передавать ее восхитительно и произведете фурор везде, где бы Вы ни появились с этим репертуаром», — и далее перечисляет хоровые сцены из обеих опер (В. В. Андреев: Материалы и документы. М., 1986, с. 172).

«Дорогой Дмитрий Васильевич, — писал Репин Д. В. Стасову 2 сентября 1911 года. — С каким упоением я читаю письма Мусоргского в „Музык[альной] газ[ете]“. Какое Вам спасибо за их обнародование!» (*Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка*, т. 3. М. — Л., 1949, с. 154).

Все включенные в настоящий сборник воспоминания о Мусоргском, содержащиеся в письмах Репина и его статьях самых разных лет, проникнуты благоговейным отношением и к любимым им произведениям, и к памяти их создателя.

Из писем В. В. Стасову

Отрывки из писем заимствованы из книги: *Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка*, т. 2. М.—Л., 1949, с. 60—62, 65, 66.

1. Сообщение от 17 марта 1881 года: «Вчера умер известный композитор Мусоргский» — напечатано в № 77 «Русских ведомостей».

2. П. М. Третьяков приобрел портрет Мусоргского, написанный И. Е. Репиным в Николаевском военном госпитале в последние дни жизни композитора. 18 марта 1881 года В. В. Стасов писал ему: «Дорогой — дорогой — дорогой Павел Михайлович, *поздравляю* Вас с чудной высокой жемчужиной, которую Вы прибавили теперь к Вашей великолепной *народной* коллекции! Портрет Мусоргского, кисти Репина, — одно из величайших созданий всего русского искусства» (цит. по статье: *Детинов С. А. Портретные изображения Мусоргского*. — В кн.: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 217).

3. Вот что писал в связи с этим Третьякову Стасов: «Что касается покупки портрета Мусоргского, то, кажется, Вам неизвестны все подробности. Этот портрет Репин делал именно для себя как память о друге и дорогом человеке, и потому только решился уступить его Вам, что слишком любит и чтит Вас, и притом ему слишком приятно отдать в будущий „народный“ Ваш Музей портрет своего бывшего друга и крупного русского человека.

Но кроме того, вот еще подробность, которую я Вам сообщаю „конфиденциально“. В первый же день Репин передал мне все деньги, чтоб я передал их, по возможности не поранив и не оскорбив, — *Мусоргскому* (сильно нуждавшемуся). Я не принял, возразив, что у Репина есть у самого жена и дети, а что если Мус [оргский] останется жив, то мы, его друзья, можем снова сложиться, как весь прошлый год было <...>. После долгого спора, Репин взял деньги назад и скоро уехал в Москву. Но сию секунду после смерти *Мус [оргского]*, он прислал мне снова эти деньги, назначив их „на похороны Мусоргского <...> или на монумент на Алекс[андро]-Невском кладбище“. Первое не понадобилось, а на монумент, нечего делать, мы приняли этот великодушный подарок художника» (там же, с. 218—219; письмо от 8 апреля 1881 года).

4. См. *предыдущий коммент.*

5. Репин благодарит за присылку пятой и шестой книжек «Вестника Европы», где был напечатан биографический очерк В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский», и шестого номера «Русской старины» с окончанием воспоминаний Стасова «Училище правоведения сорок лет тому назад» (печатались: «Русская старина», 1880, № 12; 1881, № 2, 3 и 6).

6. В свой биографический очерк о Мусоргском Стасов вмонтировал воспоминания Бородина (печатаются отдельно в настоящем сборнике).

7. Стасов совершенно сознательно избегал этой темы, считая, что важнее всего в работах о Мусоргском показать значение его творчества в русской музыкальной культуре (см. его «*Письмо Н. Ф. Финдейзену*»).

8. Приведенная Репиным цитата — из стихотворения А. Н. Майкова «Приговор (Легенда о Констанцском соборе)»:

Сердце, зла источник, кинуть
На съеденье псам поганым,
А язык, как зла орудье,
Дать склевать нечистым вранам!
Самый труп — предать сожжению,
Наперед прокляв трикраты,

И на все четыре ветра
Бросить прах его проклятый...

(Майков А. Н. Полн. собр. соч., т. 2. Спб., 1914, с. 39—40).

Сочиняя оперу «Саламбо», Мусоргский вводил в либретто стихи русских поэтов — А. Н. Майкова, А. И. Полежаева. Приведенные строки композитор использовал для текста приговора, вынесенного Мато жрецами. Стасов указал, что стихотворение Майкова является переводом стихов Гейне (см.: Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк. — В кн.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3, с. 68).

9. Концерт из произведений Мусоргского состоялся 8 ноября 1881 года в зале гостиницы Демута. В нем приняли участие оркестр и хор Петербургского кружка любителей под управлением А. К. Лядова, Д. М. Леонова и В. Н. Ильинский. В программу вошли хоры из «Эдипа» и «Хованщины», «Гопак» из «Сорочинской ярмарки», баллада «Забытый», песня «Гопак», «Песня Мефистофеля о блохе» (Леонова), «Светик Савишна» и «Семинарист» (Ильинский). Об этом концерте см.: Стасов В. В. Концерт в память Мусоргского. — «Порядок», 1881, 10 декабря, № 310. Перепеч.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 3, с. 113—114.

О спектакле «Борис Годунов»

Статья написана в 1911 году после посещения Репиным спектакля «Борис Годунов» в Мариинском театре в постановке В. Э. Мейерхольда и художественном оформлении А. Я. Головина. Напечатана в книге: Новое о Репине: Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л., 1969, с. 25.

Печатается по указанной книге.

1. О музыкальных вечерах и воскресных утренниках в доме А. П. и А. Н. Моласов см.: Молас А. П. Из моих воспоминаний о «Могучей кукле», комментарии. Репин был постоянным посетителем этих концертов; в те годы он написал портрет А. Н. Молас (ныне в Государственном Русском музее).

2. Об участии В. В. Стасова в работе над оперой «Борис Годунов» см. его биографический очерк «Модест Петрович Мусоргский», с. 44—45 наст. изд.

Из статьи «Славянские композиторы»

Статья была написана в 1924 году для сборника, который готовился к столетию со дня рождения В. В. Стасова, но так и не увидел света. Напечатана в книге: Художественное наследство: Репин, 1. Под ред. И. Э. Грабаря и И. С. Зильберштейна. М.—Л., 1948, с. 355—372.

Печатается по восьмому изданию книги «Далекое близкое» (М., 1982, с. 209—211).

1. На картине Репина представлены русские композиторы: М. И. Глинка, В. Ф. Одоевский, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. С. Даргомыжский, А. Н. Серов, Д. С. Бортнянский, П. И. Турчанинов, А. Ф. Львов, А. Н. Верстовский, А. Е. Варламов, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны и И. Ф. Ласковский; польские — С. Монюшко, Ф. Шопен, М. Огиньский и К. Липиньский; чешские — Э. Ф. Направник, Б. Сметана, К. Бендль и В. Гора.

2. Дагерротип — продукт дагерротипии, то есть первоначальной фотографии, изобретенной Л. Ж. М. Дагером.

3. См. коммент. 45 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

Из «Воспоминаний о В. В. Стасове»

«Воспоминания», написанные в 1924 году, предназначались для сборника, задуманного в честь столетия со дня рождения В. В. Стасова. Сборник так и не вышел, и «Воспоминания» впервые были напечатаны в книге И. Е. Репина «Далекое близкое».

Для настоящего сборника заимствованы фрагменты из I, II, и III разделов. Печатаются по восьмому изданию (М., 1982, с. 295, 296, 298, 299, 309, 310 и 334).

1. С 1873 года Репин несколько лет жил за границей как выпускник Академии художеств, удостоенный большой золотой медали.

2. «Русь пододонная» — выражение, неоднократно встречающееся у Репина применительно к народным сценам в обеих операх Мусоргского. Оно возникло по ассоциации с текстом хора «Расходилась, разгулялась» в последней картине «Бориса Годунова»: «Поднималась со дна, поднималась сила пододонная».

3. Репин цитирует начальную фразу брошюры В. В. Стасова «Памяти Мусоргского», приуроченной к открытию памятника на могиле композитора 27 ноября 1885 года.

4. Репин приводит фразу, заключающую брошюру Стасова «Памяти Мусоргского».

Письма А. Н. Римскому-Корсакову

В период подготовки к изданию писем М. П. Мусоргского А. Н. Римский-Корсаков, собирая факты и сведения о жизни композитора, обратился и к И. Е. Репину с просьбой поделиться своими воспоминаниями и в ответ получил два письма. Оба они в обширных выдержках, расположенных в произвольной последовательности, были приведены в комментариях (см.: *Мусоргский М. П. Письма и документы*, с. 252—253). Напечатаны в книге: Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Л., 1969, с. 378—380.

Печатаются по указанному изданию со сверкой по автографу (ЛГИТМиК, ф. 8, разд. VII, ед. хр. 458, л. 3—5 и 8—8 об.), в процессе которой исправлены мелкие неточности, вкравшиеся в публикацию.

1. Репин пишет о единственном известном письме к нему Мусоргского от 13 июня 1873 года, подлинник которого хранится в ГПБ (ф. 502, ед. хр. 150, л. 1—2).

2. Письмо Мусоргского с изящно, по диагонали расположенными на странице строками, действительно написанное каллиграфически, изложено прозой.

3. Скорее всего, у Репина было издание писем Мусоргского В. В. Стасову (СПб., 1911). Что подразумевает он под «Воспоминаниями В. Стасова о Мусоргском», неясно.

4. А. Н. Римский-Корсаков не занимался подготовкой к изданию писем В. В. Стасова.

5. Письмо Мусоргского Репину впервые было опубликовано Д. В. Стасовым (РМГ, 1911, № 50, стб. 1049—1052) с неверным указанием года — 1875.

6. У Мусоргского в письме: «Вези, коренник» (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 116). Тройкой В. В. Стасов называл представителей трех искусств, новаторов Репина (живопись), Антокольского (скульптура) и Мусоргского (музыка). Мусоргский в письме называет Репина коренником (в тройке), а себя — пристяжной.

7. Не совсем ясно, о каких пяти книгах пишет Репин: в 1884 году, к семидесятилетию Стасова вышло три тома его сочинений, в 1906 году

был издан дополнительный четвертый том. Кроме этого, есть объемистые монографии: о Н. Н. Ге (1904), М. М. Антокольском (1905) и др.

8. См. коммент. 1.

9. Александр II был убит народовольцами 1 марта 1881 года.

10. См.: коммент. 1 к заметке И. Е. Репина «О спектакле „Борис Годунов“».

11. См.: коммент. 45 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

Н. А. БРУНИ

Несколько слов о Мусоргском

Художник Николай Александрович Бруни, происходивший из династии знаменитого русского живописца Ф. А. Бруни (Н. А. Бруни — сын архитектора А. К. Бруни, правнук Ф. А. Бруни), в двадцатилетнем возрасте, в бытность свою учеником Академии художеств встречался с М. П. Мусоргским в доме Валуевых, где не раз слышал его игру на фортепиано. В 1906 году Н. А. Бруни стал действительным членом Академии художеств. После Октябрьской революции преподавал в ленинградском Технологическом институте.

Воспоминания, написанные в 1928 году в ответ на запрос А. Н. Римского-Корсакова, относятся к 1878 году, что устанавливается упоминанием о русско-турецкой войне 1877—1878 годов (в 1877 году Мусоргский жил еще у П. А. Наумова).

Печатается полностью по подписанной автором воспоминаний машинописи (ЛГИТМиК, ф. 8, разд. IX, ед. хр. 131, л. 1—2 об.).

1. Ныне восстановлено прежнее название: Большой проспект.

2. Болгарской войной Н. А. Бруни называет русско-турецкую войну 1877—1878 годов, в которой в составе русской армии участвовало болгарское ополчение и которая принесла Болгарии освобождение от турецкого владычества.

3. Н. А. Бруни пишет о «Хованщине», которую Мусоргский не успел оркестровать.

А. А. ВРУБЕЛЬ

Письмо А. Н. Римскому-Корсакову

Письмо Анны Александровны Врубель, которая в юные годы вместе со своим братом М. А. Врубелем бывала на молодежных вечерах в доме Валуевых, где встречалась с М. П. Мусоргским, служит дополнением к воспоминаниям Н. А. Бруни (см.: «Несколько слов о Мусоргском»). Оно, так же как и предыдущие воспоминания, написано в ответ на вопросы А. Н. Римского-Корсакова.

Печатается по автографу (ЛГИТМиК, ф. 8, разд. VII, ед. хр. 656, л. 1—2).

1. Упомянутый дом (4-я линия Васильевского острова, 11) подробно описан Н. А. Бруни.

С. В. ФОРТУНАТО

Дочери В. В. Стасова Софии Владимировне Фортунато довелось с юных лет присутствовать на интересных музыкальных и художественных собраниях, происходивших в доме отца, что и получило отражение в написанных ею воспоминаниях.

Из «Воспоминаний о встречах с Н. А. Римским-Корсаковым»

Опубликованы: РМГ, 1909, № 22/23, стб. 555—556. Отрывок, относящийся к Мусоргскому, перепечатан: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 138—139.

Печатается по этому изданию.

Мои далекие воспоминания о М. П. Мусоргском

Эти воспоминания С. В. Фортунато написала по просьбе В. В. Яковлева для его работы «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников». Авторизованная машинопись имеет дату: «22 сентября 1927 года». Наиболее интересная часть воспоминаний относится к лету 1879 года — пребыванию Мусоргского в Ялте во время гастрольной поездки с Д. М. Леоновой.

Печатаются по изданию: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 139—141.

1. «К новым берегам!» — творческий девиз Мусоргского.

2. Маршрут гастрольной поездки Мусоргского и Д. М. Леоновой см. в коммент. 64 к биографическому очерку В. В. Стасова «*Модест Петрович Мусоргский*».

3. Не сохранились, как видно, афиши ялтинских концертов и у В. В. Стасова; их нет среди переданных Н. Ф. Финдейзену и опубликованных вместе с разысканными им дополнительно (см.: Стасов В. В. *Письмо Н. Ф. Финдейзену и коммент. 1 к нему*).

4. В письме Шестаковой из Ялты от 9 сентября 1879 года Мусоргский писал: «В репертуар наш входят, с исключительным преимуществом, Глинка, Даргомыжский, Серов, Балакирев, Кюи, Бородин, Р[имский]-Корсаков, Фр. Шуберт, Шопен, Лист, Шуман» (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 213).

5. С. В. Фортунато пишет об оркестровом вступлении к «Хованщине» «Рассвет на Москве-реке» и, вероятно, о «Марше потешных» (преображенцев) из второй картины четвертого действия оперы.

6. «В Ялте мы находимся волею чудного, любящего сердца и всего симпатичного существа Софии Владимировны в великолепнейших помещениях, несмотря на совершенную невозможность поместиться где-либо, кроме открытой каменистой почвы, под открытым небом. Правда, нас загнали, по приезде, в какую-то землянку, но чудесная Софья Владимировна немедленно извлекла нас оттуда и приютила в своем великолепном отеле с великолепным порядком, отборным обществом и на самом берегу моря», — писал в упоминавшемся уже письме Мусоргский (*Письма*, с. 214).

7. «А сколько нового, чарующего, возобновляющего дарит природа!» — писал композитор Шестаковой (*Письма*, с. 214); «Что за воздух, что за природа, какое море, какие дивные прогулки в окрестностях! За что это, господа, разом столько обаяний, столько вдохновляющего!» — с восторгом писал он Н. В. Стасовой (там же, с. 218; письмо от 11 сентября 1879 года из Ялты).

8. Под впечатлением этой поездки Мусоргский сочинил фортепианную пьесу «На Южном берегу Крыма» («Гурзуф у Аю-Дага. Из путевых заметок»).

Д. М. ЛЕОНОВА

Из «Воспоминаний»

С именем замечательной певицы, оперной артистки Дарьи Михайловны Леоновой связаны три значительных события в жизни М. П. Мусоргского. Первое — постановка в Мариинском театре трех картин из

«Бориса Годунова» 5 февраля 1873 года. Леонова в этом спектакле исполняла роль Хозяйки корчмы. Второе — совместная концертная поездка с певицей по югу России, которая оказала такое благотворное воздействие на измученного жизненными невзгодами композитора: «Великое воспитание для меня это обновляющая и освежившая меня поездка. Много лет с плеч долой! К новому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь; дальше, еще дальше в путь добрый», — писал он из Ялты (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 214; письмо Л. И. Шестаковой от 9 сентября 1879 года).

В концертные программы Леоновой всегда входили сочинения Мусоргского — «Гопак», «Песня Мефистофеля о блохе», баллада «Забытый», отдельные номера и сцены из еще неоконченной «Хованщины» (песни Марфы, ее заключительная сцена). Мусоргский был постоянным аккомпаниатором Леоновой в ее петербургских концертах, ездил с ней в конце апреля 1880 года в Тверь. Обладавший литературным даром, композитор написал слова к сочиненному Леоновой вальсу; так возник романс «Письмо после бала», часто исполнявшийся ею. Третьим событием, связанным с Леоновой, было открытие ею курсов, где Мусоргский выступал не только аккомпаниатором, но и писал вокальные трех- и четырехголосные упражнения для учеников. Из получивших в дальнейшем известность вокалистов на этих курсах занимался Л. Д. Донской. Воспоминания о курсах оставила А. А. Демидова (см. в наст. изд.).

В «Воспоминаниях» Леоновой Мусоргскому уделено очень мало места («Исторический вестник», 1891, № 4, с. 82—85). Эти несколько страничек целиком перепечатаны в книге: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 157—159.

Печатаются по последнему изданию с исключением первого абзаца.

1. 5 февраля 1873 года в Марининском театре были поставлены не две, а три картины из «Бориса Годунова»: «Корчма на литовской границе», «Уборная Марины Мнишек в Сандомире», «Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)». Подробнее см. коммент. 38 к биографическому очерку В. В. Стасова «Модест Петрович Мусоргский».

2. Три акта из «Бориса Годунова» были поставлены один раз и больше не повторялись.

3. В 1875 году Д. М. Леонова предприняла концертную поездку по Сибири, Дальнему Востоку, далее она была в Китае, Японии, Америке.

4. Леонова пишет о семье П. А. Наумова, у которого Мусоргский жил с лета 1875-го до конца 1878 года.

5. Украинские песни Мусоргский собирал для сочинявшейся в то время «Сорочинской ярмарки».

6. «Сорочинская ярмарка» осталась незаконченной. См. коммент. 7 к «Письму Н. Ф. Финдейзену» В. В. Стасова.

7. Упражнения, сочиненные для учеников и учениц курсов Леоновой, опубликованы: Мусоргский М. П. Полн. собр. соч., т. 5, вып. 10. М., 1939, с. 17—19.

8. См.: Бертенсон Л. Б. К биографии М. П. Мусоргского.

А. ЛЕОНТЬЕВ

Воспоминания

«Леонтьев, — этот автор нам неизвестен и, видимо, является случайным любителем искусства», — пишет В. В. Яковлев в своей работе «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников» (М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 156). Однако фрагмент из воспоминаний создает столь

яркий эпизод из последнего, трудного периода жизни М. П. Мусоргского, что отказываться от него не имеет смысла. З. Ф. Савелова называет Леонтьева генералом (см. ее работу в том же сборнике «Мусоргский в кругу его личных знакомств», с. 181, сноска 3). Воспоминания Леонтьева впервые были опубликованы на немецком языке: *Leontjeff A. von. Mussorgski: Eine Erinnerung.* — «Neue Züricher Zeitung», 1924, 1 Juli, № 892. Выдержки из них были использованы немецким биографом Мусоргского К. Вольфуртом (*Wolfurt K. Mussorgskij. Stuttgart, 1927, S. 124—125*), а оттуда заимствованы Яковлевым и в переводе Савеловой включены в его работу (с. 156—157).

З. Ф. Савелова полагает, что описываемый вечер происходил у Т. И. Филиппова (см. с. 181). В воспоминаниях Леонтьева мы встречаем единственное указание на то, что Леонова исполняла хоровую песню из первой картины четвертого действия «Хованщины» («Плывет, плывет, лебедушка»).

Воспоминания А. Леонтьева печатаются со сверкой по книге К. Вольфурта с восстановлением купюр и исправлением мелких неточностей в переводе З. Ф. Савеловой (консультациями по переводу составитель обязан И. Б. Зотовой).

М. М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ

Из книги «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях»

Представителю старшего поколения советских композиторов Михаилу Михайловичу Ипполитову-Иванову довелось самым непосредственным образом осуществлять в своей деятельности связи между классической эпохой русской музыки и молодой советской музыкальной культурой. Он не только общался с М. П. Мусоргским и запечатлел встречи с ним в своих воспоминаниях, но и творчески участвовал в судьбе его опер «Борис Годунов» и «Женитьба».

Ученик Н. А. Римского-Корсакова по композиции и инструментовке, Ипполитов-Иванов и по окончании консерватории тяготел к русским классическим традициям. Под управлением Ипполитова-Иванова — а он дирижировал в ведущих оперных театрах (С. И. Мамонтова, С. И. Зимина, в Большом и др.) — прошли все оперы композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Поэтому к работе над инструментовкой «Бориса Годунова» он был подготовлен всей своей профессиональной деятельностью. Вот что пишет Ипполитов-Иванов о своей работе над оперой в бытность свою дирижером Большого театра:

«Из опер, намеченных к возобновлению в сезон 1925/26 г., дирекция остановилась в первую очередь на „Борисе Годунове“ Мусоргского, причем режиссер В. А. Лосский внес предложение включить в него пропущенную раньше, по цензурным условиям, сцену у собора Василия Блаженного. Ввиду этого была собрана комиссия, в которую вошли, кроме дирижеров, режиссеров, представителей прессы, также и проф. П. А. Ламм, который восстановил „Бориса Годунова“ по рукописям Мусоргского, и в этой редакции Музсектор издал его клавир. Комиссии надлежало решить, в какой редакции его исполнять: в подлинной ли Мусоргского или в редакции и инструментовке Римского-Корсакова. Решено было исполнять в редакции Римского-Корсакова, но с обязательным включением сцены у Василия Блаженного, некоторых сцен Бориса с Шуйским и сцены с попугаем. Сцена у собора Римским-Корсаковым не инструментована (...); поэтому решили просить А. К. Глазунова принять на себя этот труд; но он категорически отказался. По предложению дирижера А. М. Пазовского, дирекция обратилась ко мне с тою

же просьбой, которую я согласился выполнить по предоставлении мне подлинной редакции Мусоргского в том виде, как это сделал проф. П. А. Ламм. Придерживаясь редакционных приемов Николая Андреевича, которые я в достаточной степени изучил, дирижируя „Бориса“ бесконечное число раз, мне удалось в этой сцене у собора сохранить общий колорит в инструментовке с остальными актами, и таким образом публика в „Борисе Годунове“ получила неисполнявшуюся раньше сцену, которая не может не произвести глубокого впечатления. Такая переинструментовка целой сцены, выдержанной в одном стиле, дает опере необходимую законченность и спасает от забвения художественное произведение громадной ценности, в этом случае она имеет полное оправдание» (*Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, с. 146*).

«Площадь перед собором у Василия Блаженного» — первая картина четвертого действия оперы в первой редакции была исключена самим композитором (а не цензурой, как пишет Ипполитов-Иванов) в процессе создания последней картины «Лесная прогалина под Кромами» для второй редакции. Мусоргский перенес туда сцену с Юродивым и еще некоторые моменты и отказался в окончательной редакции от сцены у Василия Блаженного ради того, чтобы избежать повтора. Однако постановка Большого театра 1926/27 года положила начало исполнениям «Бориса Годунова» с включением выпущенной ранее картины.

Что же касается «Женитьбы», в которой Мусоргский написал только первый акт, то непосредственным толчком для работы Ипполитова-Иванова над этим сочинением послужило намерение поставить ее в Радиотеатре к пятидесятилетию со дня смерти автора. «Вопрос об окончании опыта переложения на музыку прозы комедии „Женитьба“ Н. В. Гоголя, начатого М. П. Мусоргским, среди музыкантов поднимался не раз, но не хватало мужества взяться за него, ввиду трудности стиля, намеченного Мусоргским, — писал Ипполитов-Иванов. — Для художественного впечатления необходима форма, которая облегчила бы слушателю, даже со средней музыкальной подготовкой, восприятие произведения. Мусоргский же во всех своих вокальных сочинениях всегда руководствовался эмоциональным началом, строго подчиняя музыку модуляциям разговорной речи, со всеми ее понижениями и повышениями, поэтому он для „Женитьбы“ и остановился на речитативно-декламационном стиле, как на наиболее для него подходящем. Но, будучи по природе мелодистом, Мусоргский не мог сочувствовать такому сухому и неподвижному стилю и потому больше из озорства, чем из сочувствия, взялся за этот сюжет и из осторожности назвал его опытом, зная, что опыты бывают удачными и неудачными и что они никого и ни к чему не обязывают, а озорства, как в шутку называли опыт Мусоргского в то время, хватило только на один первый акт, к новому стилю он охладел и „Женитьбу“ не окончил.

Рабски подчиняясь тексту, Мусоргский в „Женитьбе“ совершенно отошел от мелодии в сторону речитатива, местами очень находчивого и остроумного, но в целом скучного, и вот, набравшись храбрости, я решил продлить этот опыт, но в несколько смягченном виде, с применением мелодического речитатива, как более приемлемого для неподготовленного слушателя. К тому же во второй половине „Женитьбы“ в тексте имеются уклонения, дающие пищу лирическому настроению, которыми я и воспользовался.

Таким образом, мое продолжение опыта Мусоргского хотя и уклоняется от его декламационно-речитативного стиля, но преследует ту же цель — музыкальной иллюстрации прозаического текста, причем я со-

хранил мотивы музыкальных характеристик, намеченных Мусоргским» (там же, с. 154—155).

Воспоминания Ипполитова-Иванова печатаются по книге «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях», с. 30, 32—33.

1. Ипполитов-Иванов кончил Петербургскую консерваторию в 1882 году, уже после смерти Мусоргского. Таким образом воспоминания о встречах с ним относятся к более раннему времени, чем «последний год пребывания в консерватории».

2. Партия Ганны в «Майской ночи» написана для меццо-сопрано.

3. Перечисляя бывавших в это время в его доме музыкантов, Римский-Корсаков пишет: «К ним следует присоединить еще В. Н. Ильинского, студента Медицинской академии, талантливейшего певца-баритона, превосходного исполнителя произведений Мусоргского» (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980, с. 192).

4. Совместные поездки Мусоргского и Д. М. Леоновой состоялись по югу России в июле — сентябре 1879 года и в Тверь — в последних числах апреля 1880 года.

5. В 1907 году В. В. Ястребцев записал следующее свидетельство Римского-Корсакова: «Вообще же Мусоргский, — сказал Николай Андреевич, — в конце дней своих, будучи очень бедным и живя в одной комнатенке, всегда даже своему старенькому, засаленному пиджачку и тому старался придать характер щеголеватый» (Ястребцев В. В. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2: 1898—1908. Л., 1960, с. 456).

6. *Cantus firmus* (лат.) — теоретический термин, которым в XV—XVI веках обозначалась неизменная мелодия, являющаяся темой полифонического сочинения и помещавшаяся обычно в партии тенора.

7. Приблизительная цитата из первого номера «Райка», где высмеивается Н. И. Заремба: «Учит, что минорный тон — грех прародительский и что мажорный тон — греха искупление».

8. Что касается А. Г. Рубинштейна и Римского-Корсакова, то упреки в учености могли связываться с их педагогической деятельностью в Петербургской консерватории. В отношении М. А. Балакирева такое свидетельство Ипполитова-Иванова малопонятно.

9. См. об этом: Бертенсон Л. Б. К биографии М. П. Мусоргского.

10. Мусоргский умер 16 марта.

11. Описываемый спектакль состоялся 11 декабря 1881 года. «Возобновлен „Борис Годунов“ с больш[им] успехом», — отметил в Записной книжке на 1881 год Э. Ф. Направник (ЛГИТМиК, ф. 21, ед. хр. 237).

А. А. ДЕМИДОВА

Из воспоминаний

Александре Алексеевне Демидовой, учившейся у М. П. Мусоргского и Д. М. Леоновой на открытых ею курсах, не пришлось долго выступать в качестве оперной артистки. Только в 1884 году она пела в оперном театре в Казани (антреприза М. Е. Медведева). В ее репертуаре были партии Антонида в «Жизни за царя» М. И. Глинки, Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно, Джильды в «Риголетто» Дж. Верди. В дальнейшем она стала педагогом, так как муж ее, участник революционного движения, находившийся под надзором полиции, вынужден был часто менять место жительства.

А. А. Демидова родилась в Петербурге в семье служащего на мельнице Овсянникова. Когда ей было десять лет, отец тяжело заболел. Едва

встав на ноги, молодая девушка начала сама зарабатывать себе на жизнь, став воспитательницей дочери камер-юнкера В. Н. Стобеуса. Музыкальные способности у Демидовой обнаружились рано, и она начала заниматься пением у жившего в Петербурге итальянца Корси.

Воспоминания ее, написанные в восьмидесятидевятилетнем возрасте, озаглавлены: «Жизнь и переживания бывшей оперной артистки Александры Алексеевны Демидовой, ученицы композитора Мусоргского и певицы Леоновой (ученицы Глинки) (1870—1926)».

В конце авторизованной рукописи дата: «27 марта 1949 года».

В настоящий сборник включены фрагменты, относящиеся к Мусоргскому (ЦГАЛИ, ф. 809, ед. хр. 4, л. 7—20а).

1. Сочинение Глинки под таким названием неизвестно.
2. Мусоргский, работая на курсах Леоновой и выступая в ее концертах в качестве аккомпаниатора, жил не у нее, а в меблированных комнатах на Офицерской улице.
3. См. коммент. 50 к биографическому очерку В. В. Стасова «*Модест Петрович Мусоргский*».
4. По протекции Т. И. Филиппова Мусоргский поступил на службу во временную комиссию Государственного контроля, где он числился с октября 1878-го до 1 января 1880 года.
5. См.: *Ипполитов-Иванов М. М. Из книги «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях», коммент. 4.*
6. Трио Антонида, Собинина и Вани «Не томи, родимый» — в третьем действии «Жизни за царя».
7. «Медленно день угасал» — ария Владимира во втором действии оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина.
8. 1 марта 1881 года был убит народовольцами Александр II.
9. См.: *Бертенсон Л. Б. К биографии М. П. Мусоргского.*
10. А. А. Демидова неправа; в госпитале Мусоргского навещали многие его друзья: В. В. Стасов, Н. А. и Н. Н. Римские-Корсаковы, А. П. Бородин, М. А. Балакирев, Ц. А. и М. Р. Кюи, А. Н. Молас, А. А. Голенищев-Кутузов, Э. Ф. Направник, И. А. Мельников, М. М. Ипполитов-Иванов, В. Н. Ильинский, Я. П. Полонский с женой, М. М. Иванов; из Москвы приезжал брат — Ф. П. Мусоргский.
11. Речей на похоронах Мусоргского не было. После панихиды священник сказал проповедь «О силе музыки и ее благотворном влиянии на душу» (см.: *Тюменев И. Ф. Из «Моей автобиографии»*), а на могиле И. А. Мельников прочитал стихотворение Г. А. Лишина, написанное на кончину композитора (см. там же, коммент. 20).
12. Обязательный траур по Александру II. Кстати, из-за траура же не удалось устроить концерт, который затевал в пользу заболевшего Мусоргского И. А. Мельников (см.: «Новости и Биржевая газета», 1881, 1 марта, № 55).

М. М. ИВАНОВ
Из некролога

Известный своими выпадами в печати против композиторов «Могу-чей кучки» музыкальный критик, а также композитор Михаил Михайлович Иванов, по его утверждению, «знал Мусоргского только в три или четыре последние года его жизни» («Новое время», 1909, 20 апреля). Написанный для «Нового времени» некролог (1881, 17 марта, № 1814) содержит и личные его воспоминания о композиторе, согреты искренним теплым отношением. Эти фрагменты были включены В. В. Яковлевым в его работу «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников» (М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 160—162).

Печатается по указанному изданию.

1. Н. Г. Рубинштейн умер за пять дней до Мусоргского, 11 марта 1881 года.

2. Болезнь Мусоргского началась 11 февраля, на вечере у генерала Соханского (см.: *Леонова Д. М. Из «Воспоминаний»*).

3. Номер дома на Офицерской (ныне — Декабристов) ул., в котором Мусоргский снимал квартиру, не установлен.

4. См. его воспоминания *«К биографии М. П. Мусоргского» в наст. изд.*

5. См.: *Демидова А. А. Из воспоминаний, коммент. 10.*

6. За два дня до смерти Мусоргского, 14 марта, была оформлена дарственная его на имя Т. И. Филиппова, которой передавались ему авторские права на все музыкальные произведения композитора, как изданные, так и не изданные. Расписался за больного Мусоргского А. А. Голенищев-Кутузов; свидетелями были: В. В. Стасов, Н. А. Римский-Корсаков и Ф. Д. Гриднин. Целью организации такого документа, по мысли Стасова, было устранение могущих возникнуть со стороны родственников помех в издании сочинений Мусоргского (см.: *Мусоргский М. П. Письма и документы*, с. 525—526).

7. Сообщения о болезни Мусоргского были напечатаны 14 февраля в газете «Порядок» (№ 44) и 15 февраля в газетах «Суфлер» (№ 14) и «Молва» (№ 46).

8. Улучшение в самочувствии Мусоргского отмечалось несколькими его друзьями. «Модесту Петровичу гораздо лучше сегодня; он даже повеселел, немного сидел, ел с аппетитом», — писал Стасов Балакиреву 15 марта 1881 года (*Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка*, т. 2, с. 11).

9. День рождения Мусоргского — 9 марта.

10. *Berlioz H. Grand traité de l'instrumentation et orchestration modernes* [Большой трактат современной инструментовки и оркестровки]. Paris, 1844.

11. «Бывший сожитель покойного» — П. А. Наумов, у которого Мусоргский проживал в 1875—1878 годах.

12. Портрет Мусоргского, написанный в последние дни его жизни И. Е. Репиным, экспонировался на десятой выставке Товарищества передвижников в марте-апреле 1881 года.

13. О «Сорочинской ярмарке» см. коммент. 7 к «Письму Н. Ф. Финдейзену» В. В. Стасова.

14. Свидетельство Иванова вполне согласуется с особенностью творческого процесса Мусоргского, который работал без эскизов и черновиков, записывая совершенно оформившуюся, выношенную музыку. Не случайно все его нотные рукописи каллиграфичны и изящны. «Переводить на письмо рано — пусть созреет», — пишет композитор о «Хованщине» В. В. Стасову 23 июля 1873 года; «...новая опера „Хованщина“ работает, и работа кипит, хотя и рано переводить на бумагу», — читаем в письме Н. В. Стасовой от 2 августа 1873 года. «Пора! Все почти сочинено, надо писать и писать», — сообщает он Л. И. Шестаковой 2 августа 1876 года (*Мусоргский М. П. Письма*, с. 122, 131, 187).

15. О безотказном участии в благотворительных концертах писал также В. Б. Бертенсон. Особенно часто Мусоргский выступал во второй половине 1870-х годов. Это концерты в пользу Общества для вспомоществования студентам Медико-хирургической академии 11 и 2 декабря 1876 года, 6 апреля 1880 года (см. Письма А. П. Бородина, вып. 2, с. 114; *Римский-Корсаков А. Н. Материалы к Мусоргскому*. — ЛГИТМиК, ф. 8, разд. IX, ед. хр. 9); Общества для пособия слушательницам врачебных и педагогических курсов 9 марта 1875, 18 декабря 1877, 9 февраля 1878

и 3 апреля 1879 года (Афиши. — ИРЛИ, ф. 294, оп. 4, ед. хр. 561); в пользу студентов Технологического института 18 апреля 1876 года, Земледельческого института 22 февраля 1877 года, С.-Петербургского университета 21 января 1877 года; в пользу артистов оркестра русской оперы 26 декабря 1877 года (Афиши, ГПБ), нуждающихся учеников Академии художеств 9 февраля 1878 и 1 марта 1879 года (Программы концертов с пометками Ф. И. Стравинского. — ГЦТМ, ф. 123, № 91986/827); в пользу Общества дешевых квартир 27 декабря 1877 года (*Мусоргский М. П.* Письма, с. 201; письмо Н. П. Моласу от 26 декабря 1877 года) и другие.

Л. Б. БЕРТЕНСОН

К биографии М. П. Мусоргского

Жизнь и деятельность врача, а в дальнейшем лейб-медика, Льва Бернардовича Бертенсона сложилась таким образом, что он был знаком со многими крупными русскими музыкантами и особенно с композиторами «Могучей кучки». В Мусоргском же он принял самое горячее участие во время его последней болезни, приведшей к смертельному исходу.

Воспоминания свои Бертенсон писал много лет спустя после кончины композитора. Они опубликованы в «Еженедельнике петроградских государственных академических театров», 1922, № 3, 1 октября. Перепеч.: *Яковлев Вас.* Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников. — В кн.: М. П. Мусоргский. М., 1932, с. 163—165.

Печатаются по последнему изданию.

1. С О. А. Скальковской Мусоргскому приходилось выступать в концертах в качестве аккомпаниатора.

2. С 1864 года Ц. А. Кюи печатал свои критические статьи в «Спб. ведомостях», в которых отстаивал творческие установки композиторов «Могучей кучки».

3. Фельетон М. М. Иванова от 20 апреля 1909 года в «Новом времени» был написан в связи с изданием «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова и содержал возражения по поводу высказанных в книге отдельных суждений о Мусоргском в последний период его жизни.

4. Л. Б. Бертенсон подразумевает уход со службы в Государственном контроле (временная комиссия).

5. Подразумевается «Летопись моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, изданная согласно воле автора, после его смерти.

6. Через два дня после похорон Мусоргского в газете «Голос» (1881, 20 марта, № 79) было напечатано «Письмо в редакцию»:

«По желанию многих друзей и почитателей покойного М. П. Мусоргского, считаем долгом публично заявить следующее. Покойный М. П. Мусоргский, заболевший последнюю свою болезнью, был помещен по ходатайству друзей в Николаевский военный госпиталь, благодаря обязательной готовности главного врача Н. А. Вильчковского. М. П. Мусоргский находился в госпитале целый месяц и в продолжение этого времени бесконечно много обязан заботам и теплоте участию доктора Л. Б. Бертенсона. Сестры милосердия Николаевского госпиталя выказали неустанную заботливость и сердечное сострадание, которые выше всяких похвал. Глубоко признательные за такое проявление сердечности и участие к больному, считаем обязанностью от лица друзей и почитателей покойного выразить публично искреннейшую благодарность администрации госпиталя, доктору Л. Б. Бертенсону и сестрам милосердия.

А. Бородин, Ц. Кюи, Н. Римский-Корсаков».

7. В статье «Портрет Мусоргского» В. В. Стасов писал, что И. Е. Ре-

пину пришлось работать в госпитале, где лежал больной композитор: «в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, прибодрился, повеселел, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах даже в стенах своего военного госпиталя. Надо сказать, с глубокою благодарностью, всем этим он был обязан доктору Л. Б. Бертенсону, который относился к нему не только как к пациенту вообще, но еще как к приятелю, другу, к человеку с историческим значением. Помещение, вся обстановка, бесконечное попечение, заботливость — все это было в госпитале в отношении к Мусоргскому таково, что он многим из друзей и приближенных, навещавших его (в том числе и мне), много раз повторял, что ему тут так хорошо, как будто он находится у себя дома, среди самых близких родных и сердечнейших попечений» («Голос», 1881, 26 марта, № 85. Перепеч: *Стасов В. В.* Статьи о музыке, вып. 3, с. 50).

И. Ф. ТЮМЕНЕВ

Из «Моей автобиографии»

Илья Федорович Тюменев был разносторонне одаренным человеком, но ни в одном из искусств, которыми занимался, он не стал профессионалом. Тюменев частным образом занимался у Н. А. Римского-Корсакова, позднее написал несколько романсов, среди которых есть изданные; потом увлекся живописью, окончил Академию художеств; далее его заинтересовывает история, этнография. Тюменев совершает поездки по России, записывает песни, делает зарисовки, которыми иллюстрирует свои путевые очерки, публикуемые в «Историческом вестнике», «Ниве» и других журналах. Но этим не ограничилась деятельность Тюменева. Он выступал также как переводчик оперных текстов («Дон Жуан» Моцарта, «Волшебный стрелок» Вебера, «Кольцо Нибелунга» и «Мейстерзингеры» Вагнера); участвовал в создании либретто «Царской невесты» Римского-Корсакова и по просьбе композитора написал либретто «Пана воеводы».

В течение всей жизни Тюменев вел подробные дневники. Начиная с 1919 года он переписал их, снабдив маргиналиями, дополнив вклеенными рисунками, письмами, различными фотографиями, концертными программами, и назвал «Моя автобиография». Этот труд составил несколько толстых тетрадей большого формата. М. П. Мусоргскому здесь тоже уделено место.

Тюменев не был знаком с Мусоргским, но видел его на концертах, слушал «Бориса Годунова», интересовался новыми сочинениями и, конечно, вел разговоры о нем с друзьями, узнавая подробности из жизни композитора. Именно таковы страницы, на которых Тюменев не только подробно описывает похороны Мусоргского, но и пересказывает эпизоды из его жизни, сообщенные руководителем так называемого Думского хорового кружка М. А. Берманом (Тюменев был членом этого кружка), хоровым дирижером Гаврюшко. Кое-какие вести приносил в эти дни художник К. Н. Соловьев — соученик Тюменева по Академии художеств.

Фрагменты, связанные с похоронами, были опубликованы под названием «Последний путь Мусоргского» в журнале «Советская музыка», 1957, № 3, с. 88—92.

Печатаются по автографу (ГПБ, ф. 796, ед. хр. 12, тетрадь III, л. 443 об., 445, 447, 448 об., 450—451 об.).

1. Мусоргский заболел 11 февраля 1881 года. На вечере у генерала Соханского он упал, потеряв сознание. На другой день два раза повторилось то же самое, после чего 13 февраля его положили в Николаевский военный госпиталь.

2. Начало 1881 года оказалось роковым для русской культуры. Ф. М. Достоевский умер 28 января, А. Ф. Писемский — 21 января; Н. Г. Рубинштейн — 11 марта, М. П. Азанчевский — 12 января.

3. М. А. Балакирев писал Стасову 13 марта 1881 года, что будет просить С. П. Боткина посмотреть Мусоргского (см.: *Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка*, т. 2, с. 10—11).

4. Думский кружок — хоровой кружок под руководством М. А. Бермана, который занимался в здании Городской думы на Невском проспекте.

5. А. П. Бородин имел звание действительного статского советника, что соответствовало чину генерала.

6. См.: *Демидова А. А. Из воспоминаний*, коммент. 4.

7. Т. И. Филиппов не покупал сочинений Мусоргского. На его имя была оформлена дарственная композитора (см.: *Иванов М. М. Из некролога*, коммент. 6).

8. Тюменев объединил совершенно разные факты: оформление дарственной на имя Филиппова (см. *предыдущий комментарий*) и субсидию, выплачиваемую оказавшемуся без средств Мусоргскому, чтобы он мог завершить две свои оперы. Окончание «Хованщины» субсидировали В. М. Жемчужников, Т. И. Филиппов, М. Н. Островский, В. В. Стасов, Ф. П. Неронов, и «Сорочинской ярмарки» — группа во главе с Ф. А. Ван-лярским.

9. См.: *Стасов В. В. Портрет Мусоргского*.

10. Об этом печальном факте упоминает несколько мемуаристов.

11. В. В. Стасов считал, что оценке роли и исторического значения творчества Мусоргского упоминания об обстоятельствах его частной жизни могут только мешать. См., например, его «*Письмо Н. Ф. Финдейзену*».

12. Действительно, Мусоргский охотно соглашался поиграть танцы на вечерах, где он присутствовал, о чем пишут Н. А. Бруни, А. А. Врубель и другие мемуаристы.

13. С хоровым дирижером Гаврюшко Мусоргский не только жил в одних меблированных комнатах, но и выступал в концертах. Например, 20 января 1881 года в зале Кононова Мусоргский аккомпанировал В. Н. Ильинскому, а Гаврюшко дирижировал большим хором любителей (см.: «*Новости и Биржевая газета*», 1881, 20 января, № 18, отдел «Театр и музыка»).

14. Три брата — А. В., В. В. и Д. В. Стасовы.

15. См. выше, коммент. 11.

16. Лития — молитва, совершаемая во время церковного обряда отпевания умершего.

17. Тюменев прав: это были ленты от венка, преподнесенного Мусоргскому в день первой постановки «Бориса Годунова», «те вышитые ленты, которые поднесены были Мусоргскому в 1874 году, в 1-е представление „Бориса Годунова“, а потом были несены в процессии на его похоронах при венках» (*Стасов В. В. Письма к родным*, т. 2: 1880—1894. М., 1958, с. 181. Письмо к С. В. Фортунато от 14 декабря 1885 года). На ленте с другой стороны гроба, невидимой Тюменеву, была лента с надписью: «Поднялась сила пододонная». В дальнейшем эти ленты хранились у М. И. Федоровой, и Стасов снова взял их у нее в день торжественного открытия памятника на могиле Мусоргского 27 ноября 1885 года (см. там же).

18. Тюменев пишет о похоронах Александра II, убитого 1 марта 1881 года народовольцами.

19. Тюменев, вероятно, не видел венка, но от Академии художеств венок был (см.: *Стасов В. В.* Заметка о похоронах Мусоргского. — В кн.: *Стасов В. В.* Статьи о музыке, вып. 3, с. 48; Письма А. П. Бородина, вып. 3, с. 150). См. также: *Иванов М. М.* Из «Некролога», коммент. 15.

20. Приведем стихотворение Г. А. Лишина, из-за болезни не присутствовавшего на похоронах.

Памяти М. П. Мусоргского
Страданий цепь прервися!.. Что ни час,
Мы скорби песнь над гробом повторяем.
Нет жизни тем, кто муками ласкаем,
Кто дорог нам, — уходит тот от нас.
Отшедший друг — не баловень судьбы,
Она его лишь изредка ласкала.
Жизнь нам дана бесспорно для борьбы,
Ему ж борьба для жизни предстояла.
Не лъстя толпе, он следовать привык
Своей души возвышенным задачам.
Две горести слились в миг:
О друге мы и об искусстве плачем.
Друг не умрет, доколе в нас жива
Любовь к тебе, любимое искусство,
Пока кладут на музыку слова,
Пока слова рисуют наши чувства.
Он звуками умел нарисовать
И дня рассвет, и мчащиеся тучи,
И ропот волн, и колокол могучий,
И гром войны, и мира благодать...
О, если есть к земле прикосновение
В твоём едва лишь начатом пути,
Любовь друзей и вражье озлобление
Равно забудь, — тем и другим прости.
По праву ты обрел себе приют
Вблизи творцов «Русалки» и «Рогнеды»,
Сюда следы во век не западут:
И внук придет, как хаживали деды,
Чтоб помянуть добром богатырей,
В своем пути отрады мало знавших,
Правдивым, чудным звуком передавших
И скорбь, и радость родины своей.

(Григорий Андреевич Лишин. Самара, 1893 (на титуле: 1892), с. 59—60).

Г. А. Лишин и Мусоргский знали друг друга. Они неоднократно выступали в одних и тех же концертах, аккомпанируя певцам. В программы некоторых из этих концертов входили сочинения Лишина. Так, 11 марта 1876 года Б. Б. Корсов исполнял его «Балладу» (Афиши. ГПБ), 26 декабря 1877 года А. Г. Меншикова пела арию Параша из оперы «Граф Нулин» (там же), 9 февраля 1881 года в исполнении Корсова прозвучал романс «Колодники» (там же). То, что Лишин был знаком с музыкой Мусоргского, ясно из его стихотворения, где говорится и о «Хованщине» («Он звуками умел нарисовать и дня рассвет»), и об известной только в авторском исполнении «Буре на Черном море» («и ропот волн»), и о «Борисе Годунове» («и колокол могучий»), и о «Поражении Сеннахе-риба» («и гром войны»).

СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ М. П. МУСОРГСКОГО*

Сценические произведения

«Борис Годунов», опера в 4-х действиях на либретто композитора («По Пушкину и Карамзину») в 1-й ред. по две картины в первом, втором и четвертом действиях и одна картина в третьем действии: «Зов Бориса на царство», «Венчание Бориса», «В келье Чудова монастыря», «Корчма», «Царский терем в Кремле», «Площадь перед собором Василия Блаженного» и «Смерть Бориса»; во 2-й ред. по две картины в прологе, первом, третьем и четвертом действиях и одна во втором: «Двор Новодевичьего монастыря под Москвой», «Площадь в Кремле московском (венчание на царство)», «В келье Чудова монастыря», «Корчма на литовской границе», «Царский терем в московском Кремле (Борис с детьми)», «Уборная Марины Мнишек в Сандомире», «Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)», «Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса)», «Лесная прогалина под Кромами»; *соч.*: 1868—1869 (1-я ред.), 1871—1872 (2-я ред.); *посв.*: «...Вам всем, что добрым советом и сочувственным делом дали мне возможность осуществить задачу, лежащую в основе оперы „Борис Годунов“, посвящаю мой труд...»; *исп. и изд.*: 1874 (клавир), 1928 (партитура в ред. П. А. Ламма и Б. В. Асафьева), 1980 (партитура, клавир и все варианты).

С 1897 г. «Борис Годунов» ставился в ред. и оркестровке Н. А. Римского-Корсакова. В 1896 г. издан клавир, в 1908 г. — выпущенные в издании 1896 г. сцены: Рассказ Пимена о царях, эпизод с курантами, рассказ царевича Феодора про попугая, сцена Самозванца с Рангоном и монолог Самозванца после полонеза. В 1906—1908 гг. выпущена партитура оперы. В 1924 г. «Борис Годунов» был поставлен в Риге в ред. Э. Мелигайлса. В 1939—1940 гг. новую инструментовку оперы (без изменений музыкального текста) создал Д. Д. Шостакович.

«Женитьба» («Совершенно невероятное событие в трех действиях»), опыт драматической музыки в прозе**, на текст одноименной комедии Н. В. Гоголя; *соч.*: 1868; *посв.*: В. В. Стасову; *изд.*: 1908 (клавир в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1933 (авт. ред.).

В 1931 г. М. М. Ипполитов-Иванов окончил оперу, сочинив 2-е, 3-е и 4-е действия, и инструментовал ее.

«Млада», опера-балет, задуманная как коллективное произведение А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова***, на сюжет С. А. Геденова, либретто В. А. Крылова; не закончена; *соч.*: 1872; Мусоргскому принадлежат три отрывка: «Сцена торга» и «Марш князей и жрецов» для 2-го действия и «Служение черному козлу» («Праздник Чернобога») — для 3-го; *изд.*: 1931 («Марш князей и жрецов» в перелож. П. А. Ламма для ф-п. в

* Произведения М. П. Мусоргского в Списке сгруппированы по жанрам; внутри рубрик они расположены по алфавиту.

** М. П. Мусоргский написал только 1-е действие в 4-х сценах для голосов с ф-п.

*** 1-е действие писал Кюи, 2-е и 3-е — Мусоргский и Римский-Корсаков, 4-е — Бородин.

- 4 руки, 1932 («Сцена торга в ред. А. Н. Римского-Корсакова в прилож. к кн.: *Мусоргский М. Письма и документы*).
- «Саламбо, или Ливиец», неоконченная опера по роману Г. Флобера «Саламбо» на либретто композитора (с введением стихов В. А. Жуковского, А. Н. Майкова, А. И. Полежаева)*: *соч.*: 1863—1866; сохранились в виде клавира: «Песнь балеарца» (1-е действие, 1-я картина), Сцена в храме Таниты в Карфагене (2-е действие, 2-я картина), Сцена перед капищем Молоха (3-е действие, 1-я картина), Сцена в подземелье Акрополиса. Темница в скале. Мато в цепях (4-е действие, 1-я картина), Женский хор (Жрицы утешают Саламбо и одевают ее в брачные одежды) (4-е действие, 2-я картина), *изд.*: 1884 (партитура и клавир Женского хора из 2-й картины 4-го действия в ред. и инструментровке Н. А. Римского-Корсакова), 1939 (авт. ред.).
- «Сорочинская ярмарка», неоконченная комическая опера в 3-х действиях на либретто композитора по одноименной повести Н. В. Гоголя; *соч.*: 1875—1880; *посв.*: «Думка Параси» — Е. А. Милорадович, «Песня Хиври» — А. Н. Молаас; *изд.*: 1916 (клавир и партитура всей оперы в ред. и инструментровке Ц. А. Кюн). В 1886 г. в авторской ред. были изданы «Песня Хиври», «Думка Параси» и «Гопак веселых паробков».

С работой над завершением «Сорочинской ярмарки» связан целый ряд имен. Первым, по инициативе Н. А. Римского-Корсакова, к ней приступил А. К. Лядов, в ред. и инструментровке которого в 1904 г. были изданы партитуры и клавиры (переложения для ф-п. в 2 и 4 руки выполнил К. Н. Чернов) следующих четырех номеров: Вступление («Жаркий день в Малороссии»), «Думка паробка» из 1-го действия, «Песня Хиври» из 2-го действия, «Гопак веселых паробков» из 3-го действия. В 1912 г. вышла из печати «Думка Параси», оркестрованная В. А. Сениловым. В том же году в ред. В. Г. Каратыгина были изданы клавиры Вступления и Ярмарочной сцены, комический дуэт Кума и Черевика из 1-го действия и Комические сцены Хиври, Черевика и Афанасия Ивановича из 2-го действия. В связи с постановкой оперы в 1913 г. Ю. С. Сахновский инструментовал часть музыки. В 1915—1916 гг. над завершением и оркестровкой всей оперы трудился Кюн. Однако и его редакция не стала последней. Используя обработки Лядова, Каратыгина и Кюн, Н. Н. Черепнин подготовил еще одну редакцию (издана в Париже в 1923 г.). В 1930 г. В. Я. Шебалин подготовил новую редакцию «Сорочинской ярмарки», основываясь на подлинных материалах Мусоргского, и досочинил и инструментовал недостающие сцены.

- «Хованщина», народная музыкальная драма в 5-ти действиях на либретто композитора; *соч.*: 1872—1880; *посв.*: В. В. Стасову («Гаданье Марфы» — Д. М. Леоновой, «Исходила младешенька» — А. Я. Петровой-Воробьевой, «Пляска персидок» — О. А. Голенищевой-Кутузовой, начало последней картины — М. И. Федоровой); *изд.*: 1883 (клавир и партитура в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1931 (клавир в ред. П. А. Ламма и Б. В. Асафьева); *исп.*: 1886 (в ред. и инструментровке Н. А. Римского-Корсакова).

После Н. А. Римского-Корсакова над «Хованщиной» в связи с постановкой ее в Париже (Русские сезоны за границей С. П. Дягилева) работали И. Ф. Стравинский и М. Равель, стремившиеся приблизить звучание музыки к авторскому оригиналу. Пересматривая ред. Римского-Корсакова, они изменили ее за счет отдельных заимствований из автографов Мусоргского, некоторых сокращений и перенструментовки. В 1913 г. издан заключительный хор в обработке Стравинского. В 1963 г. из печати вышла «Хованщина», инструментованная Д. Д. Шостаковичем.

- «Эдип», музыка к трагедии Софокла «Царь Эдип»; не окончена; *соч.*: 1859—1861; сохранился хор «Что будет с нами» (сцена в храме); *посв.*: М. А. Балакиреву; *исп.*: 1861; *изд.*: 1883 (партитура и клавир с голосами в ред. и инструментровке Н. А. Римского-Корсакова).

* В опере предполагалось четыре действия (семь картин).

Сочинения для оркестра

- Марш «Взятие Карса»; *соч.*: 1879—1880; *исп.*: 1880; *изд.*: 1883 (в ред. и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова).
«Ночь на Лысой горе» («Иванова ночь на Лысой горе»), симф. картина; *соч.*: 1867; *изд.*: 1886 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова).
Скерцо В-dur; *соч.*: 1858; *посв.*: А. С. Гуссаковскому; *изд.*: 1860.
Intermezzo in modo classico; *соч.*: 1867*; *посв.*: Александру Порфирьевичу Бородину; *изд.*: 1883 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова).

Вокальные сочинения

Хоры

- «Иисус Навин», хор для солистов, хора и ф-п.; *соч.*: 1866 (1-я ред.), 1877 (2-я ред.); *посв.*: Надежде Николаевне Римской-Корсаковой; *изд.*: 1883 (в ред. и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова).
«Марш Шамиля», для тенора, баса, хора и оркестра; *соч.*: 1859; *посв.*: Александру Петровичу Арсеньеву.
«Поражение Сеннахериба»** для хора с оркестром на слова Дж. Н. Г. Байрона из «Ев ейских мелодий»; *соч.*: 1867 (1-я ред.), 1874 (2-я ред.; приписка Мусоргского: «Второе изложение, улучшенное по замечаниям Владимира Васильевича Стасова»); *посв.*: Милию Алексеевичу Балакиреву (1-я ред.); Владимиру Васильевичу Стасову (2-я ред.); *изд.*: 1871 (1-я ред. для хора с ф-п.).

Романсы и песни

- «Ах, ты, пьяная тетеря» (Из походов Пахомыча), песня на слова композитора; *соч.*: 1866; *посв.*: Владимиру Васильевичу Никольскому; *изд.*: 1926 (в ред. А. Н. Римского-Корсакова).
«Без солнца», вокальный цикл на слова А. А. Голенищева-Кутузова (1. «В четырех стенах»; 2. «Меня ты в толпе не узнала»; 3. «Окончен праздный шумный день»; 4. «Скучай»; 5. «Элегия»; 6. «Над рекой»); *соч.*: 1874; *посв.*: А. А. Голенищеву-Кутузову; *изд.*: 1874.
«Веселый час», застольная песня на слова А. В. Кольцова; *соч.*: 1858; *посв.*: Василию Васильевичу Захарьину; *изд.*: 1923.
«Вечерняя песенка» на слова А. Н. Плещеева; *соч.*: 1871; *посв.*: Софье Владимировне Сербиной (Фортуна); *изд.*: 1912 (в свободной ред. В. Г. Каратыгина), 1929 (авт. ред.).
«Видение», романс на слова А. А. Голенищева-Кутузова; *соч.*: 1877; *посв.*: Елизавете Андреевне Гулевич; *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1934 (авт. ред.).
«Где ты, звездочка», песня на слова Н. П. Грекова; *соч.*: 1858; *посв.*: И. Л. Грюнберг; *изд.*: 1909 (только с франц. текстом), 1911 (с русск. и нем. текстом в ред. В. Г. Каратыгина).
«Гопак»***, песня на слова из поэмы «Гайдамаки» Т. Г. Шевченко в пер. Л. А. Мея; *соч.*: 1866; *посв.*: Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову; *изд.*: 1933.
«Горними тихо летела душа небесами», романс на слова А. К. Толстого; *соч.*: 1877; *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1934 (авт. ред.).
«Детская» (Эпизоды из детской жизни), вокальный цикл на слова композитора (1. «С няней»; *соч.*: 1868; *посв.*: А. С. Даргомыжскому;

* Основой сочинения послужила одноименная фортепианная пьеса, написанная Мусоргским в 1861 году, к которой он дописал трио и оркестровал.

** В 1-й ред. хор называется «Поражение Сеннахериба».

*** «Гопак» инструментован автором (1868).

2. «В углу», *соч.*: 1870; *посв.*: В. А. Гартману; 3. «Жук», *соч.*: 1870; *посв.*: В. В. Стасову; 4. «С куклой», колыбельная; *соч.*: 1870; *посв.*: Тане и Гоге Мусоргским; 5. «На сон грядущий»; *соч.*: 1870; *посв.*: Саше Кюи); *изд.*: 1871 (№ 2, 3, 4), 1872 (полностью)* и 1907 (с добавлением песен «Кот Матрос» и «Поехал на палочке»).
- «Детская песенка» на слова Л. А. Мея из «Руснацких песен» (№ 2. «Нана») *соч.*: 1868; *изд.*: 1871.
- «Дуют ветры, ветры буйные», песня на слова А. В. Кольцова; *соч.*: 1864; *посв.*: Вячеславу Алексеевичу Логинову; *изд.*: 1909 (Париж; только с франц. текстом), 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина), 1931 (авт. ред.).
- «Еврейская песня» на слова Л. А. Мея (из «Песни песней»); *соч.*: 1867; *посв.*: Филарету Петровичу и Татьяне Павловне Мусоргским; *изд.*: 1868.
- «Желание», романс на слова Г. Гейне в пер. М. И. Михайлова; *соч.*: 1866; *посв.*: Надежде Петровне Опочининой («в память ее суда надомной»); *изд.*: 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина), 1933 (авт. ред.).
- «Забытый», вокальная баллада на слова А. А. Голенищева-Кутузова «с Верещагина»; *соч.*: 1874; *посв.*: В. В. Верещагину; *изд.*: 1874 (не разрешена к выпуску в свет) и 1877.
- «Злая смерть», надгробное письмо для голоса с ф-п. на слова композитора; *соч.*: 1874 (под впечатлением кончины Н. П. Опочининой); *изд.*: 1912 (в ред. В. Г. Каратыгина, досочинившего последние 12 тактов).
- «Из слез моих выросло много», романс на слова Г. Гейне (в пер. М. И. Михайлова); *соч.*: 1866; *посв.*: Владимиру Петровичу Опочинину; *изд.*: 1933.
- «Калистрат», песня на слова Н. А. Некрасова (несколько измененные); *соч.*: 1864; *посв.*: Александру Петровичу Опочинину; *изд.*: 1883 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1931 (авт. ред.).
- «Классик», муз. памфлет на слова композитора; *соч.*: 1867; *посв.*: Надежде Петровне Опочининой; *изд.*: 1870.
- «Козел», светская сказочка на слова композитора; *соч.*: 1867; *посв.*: Александру Порфирьевичу Бородину; *изд.*: 1868.
- «Колыбельная Еремушки», песня на слова Н. А. Некрасова; *соч.*: 1868; *посв.*: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому»; *изд.*: 1871.
- «Кот Матрос», песня на слова композитора для цикла «Детская» (*см.*), № 6; *соч.*: 1872; *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова, вместе с песней «Поехал на палочке» под общим названием «На даче») и 1907 (как № 6 цикла «Детская»).
- «Листья шумели уныло», муз. рассказ на слова А. Н. Плещеева; *соч.*: 1859; *посв.*: Михаилу Осиповичу Микешину; *изд.*: 1909 (Париж, с одним франц. текстом), 1911 (с русск. текстом, в ред. В. Г. Каратыгина), 1931 (авт. ред.).
- «Малютка», романс на слова А. Н. Плещеева; *соч.*: 1866; *посв.*: Л. В. Азарьевой; *изд.*: 1923.
- «Много есть у меня теремов и садов», романс на слова А. В. Кольцова; *соч.*: 1863; *посв.*: Платону Тимофеевичу Бориспольцу; *изд.*: 1923.
- «Молитва», романс на слова М. Ю. Лермонтова; *соч.*: 1865; *посв.*: Юлии Ивановне Мусоргской; *изд.*: 1923.
- «Непонятная», романс на слова композитора; *соч.*: 1875; *посв.*: Марии

* Обложка издания «Детской» (1872) выполнена по рисунку И. Е. Репина.

- Измайловне Костюриной; *изд.*: 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина), 1931 (авт. ред.).
- «Но если бы с тобою я встретиться могла», романс на слова В. С. Курочкина; *соч.*: 1863; *посв.*: Надежде Петровне Опочининой; *изд.*: 1923, 1931 (авт. ред.).
- «Ночь», фантазия на слова А. С. Пушкина; *соч.*: 1864* (1-я ред.), 1871 (2-я ред. со свободным изложением пушкинского стихотворения); *посв.*: Надежде Петровне Опочининой; *изд.*: 1871 (2-я ред.), 1923 (1-я ред.), 1931 (авт. ред.).
- «Озорник», песня на слова композитора; *соч.*: 1867; *посв.*: Владимиру Васильевичу Стасову; *изд.*: 1871.
- «Ой, честь ли то молодцу лен прясти», песня на слова А. К. Толстого; *соч.*: 1877; *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1934 (авт. ред.).
- «Отверженная», опыт речитатива на слова Ив. Г. М.; *соч.*: 1865; *изд.*: 1923.
- «Отчего, скажи, душа-девица», песня на слова неизвестного автора; *соч.*: 1858; *посв.*: Зинаиде Афанасьевне Бурцевой; *изд.*: 1867.
- «Песни и пляски смерти», вокальный цикл на слова А. А. Голенищева-Кутузова (1. «Колыбельная»; *соч.*: 1875; *посв.*: Анне Яковлевне Петровой-Воробьевой; 2. «Серенада»; *соч.*: 1875; *посв.*: Людмиле Ивановне Шестаковой; 3. «Трепак»; *соч.*: 1875; *посв.*: Осипу Афанасьевичу Петрову; 4. «Полководец»; *соч.*: 1877; *посв.*: Арсению Аркадьевичу Голенищеву-Кутузову); *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1928 (авт. ред.).
- «Песнь старца» на слова И. В. Гете (из «Вильгельма Мейстера»); *соч.*: 1863; *посв.*: Александру Петровичу Опочинину; *изд.*: 1909 (Париж, с одним франц. текстом), 1911 (с русск. текстом в ред. В. Г. Каратыгина), 1931 (авт. ред.).
- «Песня Мефистофеля» на слова И. В. Гёте (из «Фауста» в пер. А. Н. Струговщикова); *соч.*: 1879; *посв.*: Дарье Михайловне Леоновой; *изд.*: 1883 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1934 (авт. ред.).
- «Пирушка», рассказ для голоса и ф-п. на слова А. В. Кольцова; *соч.*: 1867; *посв.*: Людмиле Ивановне Шестаковой; *изд.*: 1868.
- «По грибы», песенка на слова Л. А. Мей; *соч.*: 1867; *посв.*: Владимиру Васильевичу Никольскому; *изд.*: 1868.
- «Поехал на палочке», песня на слова композитора для цикла «Детская» (*см.*), № 7; *соч.*: 1872; *посв.*: Дмитрию Васильевичу и Поликсене Степановне Стасовым; *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова вместе с песней «Кот Матрос» под общим названием «На даче») и 1907 (как № 7 цикла «Детская»).
- «По-над Доном сад цветет», песня на слова А. В. Кольцова; *соч.*: 1867; *изд.*: 1883 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1929 (авт. ред.).
- «Раёк», муз. шутка для голоса с ф-п. на слова композитора; *соч.*: 1870; *посв.*: Владимиру Васильевичу Стасову; *изд.*: 1871.
- «Рассеивается, расступается», песня на слова А. К. Толстого; *соч.*: 1877; *посв.*: Ольге Андреевне Голенищевой-Кутузовой; *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1934 (авт. ред.).
- «Светик Савишна», песня на слова композитора; *соч.*: 1866; *посв.*: Цезарю Антоновичу Кюи; *изд.*: 1867.
- «Семинарист», песня на слова композитора; *соч.*: 1866; *посв.*: Людмиле Ивановне Шестаковой; *изд.*: 1870.

* Романс инструментален автором (1868).

- «Сиротка», песня на слова композитора; *соч.*: 1868; *посв.*: Екатерине Сергеевне Протопоповой; *изд.*: 1871.
- «Спесь», песня на слова А. К. Толстого; *соч.*: 1877; *посв.*: Анатолию Евграфовичу Пальчикову; *изд.*: 1882 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова).
- «Спи, усни, крестьянский сын», колыбельная песня на слова А. Н. Островского (из комедии «Воевода»); *соч.*: 1865; *посв.*: Памяти Юлии Ивановны Мусоргской; *изд.*: 1871 (2-я ред.), 1922 (1-я ред.).
- «Странник», романс на слова А. Н. Плещеева; *соч.*: 1878; *изд.*: 1883 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1934 (авт. ред.).
- «Стрекотунья-белобока», шутка для голоса с ф-п. на слова А. С. Пушкина (из стихотворений «Стрекотунья-белобока» и «Колокольчики звенят» — с небольшими изменениями); *соч.*: 1867; *посв.*: Александру Петровичу и Надежде Петровне Опочининым; *изд.*: 1871.
- «Царь Саул», еврейская мелодия на слова Дж. Н. Г. Байрона в пер. П. А. Козлова; *соч.*: 1863 (1-я и 2-я ред.); *посв.*: Александру Петровичу Опочинину (1-я ред.); *изд.*: 1871 (2-я ред.), 1923 (1-я ред.).
- «Что вам слова любви», романс на слова А. Н. Аммосова; *соч.*: 1860; *посв.*: Марии Васильевне Шиловской; *изд.*: 1923.
- «Meines Herzens Sehnsucht» («Желание сердца»), романс на немецкий текст неизвестного автора; *соч.*: 1858; *посв.*: Мальвине Бамберг; *изд.*: 1907.

Сочинения для фортепиано

- «Близ Южного берега Крыма» («Байдары»), каприччио; *соч.*: 1879 (записано 1880); *изд.*: 1880.
- «В деревне» («Au Village; Quasi Fantasia»), пьеса; *соч.*: 1880; *посв.*: И. Ф. Горбунову; *изд.*: 1882 (журн. «Le Nouvellist», № 9).
- «Дума», пьеса на тему В. А. Логинова; *соч.*: 1865; *посв.*: В. А. Логинову; *изд.*: 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина).
- «Картинки с выставки» («Воспоминание о Викторе Гартмане»), цикл пьес (1. «Прогулка»; 1. «Гном»; 2. «Старый замок»; 3. «Тюильрийский сад»; 4. «Быдло»; 5. «Балет невылупившихся птенцов»; 6. «Два еврея, богатый и бедный»; 7. «Лимож. Рынок»; 8. «Катакомбы. Римская гробница»; 9. «Избушка на курьих ножках»; 10. «Богатырские ворота в стольном городе во Киеве»); *соч.*: 1874; *посв.*: В. В. Стасову («Вам, устроителю Гартмановской выставки, на память о нашем дорогом Гартмане. 27 июля 74 г.»); *изд.*: 1886 (в ред. Н. А. Римского-Корсакова), 1930 (авт. ред.).
- «На Южном берегу Крыма» («Гурзуф у Аю-Дага»), пьеса с подзаголовком: «Из путевых заметок»; *соч.*: 1879; *посв.*: Дарье Михайловне Леоновой; *изд.*: 1880.
- «Из воспоминаний детства», две пьесы (1. «Няня и я»; 2. «Первое наказание»); *соч.*: 1865; *посв.*: «Посвящаю памяти моей матушки»; *изд.*: 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина, дописавшего 13 тактов во второй, не оконченной Мусоргским пьесе), 1939 (авт. ред.).
- «Швея», скерцино; *соч.*: 1870; *изд.*: 1872.
- Ein Kinderscherz, пьеса, имеющая также названия: «Детские игры», «Уголки»; *соч.*: 1859 и 1860; *посв.*: Николаю Александровичу Левашеву (ред. 1859); *изд.*: 1873.
- Improptu passionné («Воспоминание о Бельтове и Любе»); *соч.*: 1859; *посв.*: Надежде Петровне Опочининой; *изд.*: 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина), 1939 (авт. ред.).

Intermezzo*; *соч.*: 1861; *изд.*: 1873.
 La capricieuse, пьеса на тему Л. Гейдена; *соч.*: 1865; *посв.*: Надежде Петровне Опочининой; *изд.*: 1939.
 «Méditation» (Feuillet d'album); *соч.*: 1880; *изд.*: 1880.
 «Porte-enseigne» («Подпрапорщик»), полька; *соч. и изд.*: 1852; *посв.*: «Товарищам по юнкерской школе».
 Scherzo cis-moll; *соч.*: 1858; *посв.*: Любви Михайловне Бубе; *изд.*: 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина), 1939 (авт. ред., два варианта).
 «Souvenir d'enfance» («Воспоминание детства»), пьеса; *соч.*: 1857; *посв.*: Николаю Оболенскому; *изд.*: 1911 (в ред. В. Г. Каратыгина), 1939 (авт. ред.).
 «Une larme» («Слеза»); *соч.*: 1880; *изд.*: 1880-е гг. (посмертно).

Несохранившиеся сочинения

«Буря на Черном море», большая муз. картина для ф-п.; *соч.*: 1879; не записана.
 Соната до мажор для ф-п. в 4 руки; *соч.*: и *исп.*: 1861.
 Menuetto (или Menuet monstre), для оркестра или ф-п.; *соч.*: 1861.

Неосуществленные замыслы

«Аника-воин и смерть», для голоса и ф-п.; вокальный цикл «Песни и пляски смерти» как № 5 (замысел 1876 г.).
 «Бирон», опера.
 «Бобыль», опера на сюжет повести Шпильгагена «Ганс и Грета», переделанной «на русский лад» В. В. Стасовым; для этой оперы Мусоргский набросал сцену гадания (1870), в дальнейшем использованную им в сцене гадания Марфы в «Хованщине».
 Большая сюита для оркестра с арфами и ф-п. на темы народов Закаспийского края (замысел 1880 г.).
 «Ган Исландец», опера на сюжет В. Гюго; замысел относится к 1856 г.
 «Как небеса, твой взор блистает», романс на слова М. Ю. Лермонтова (замысел 1865 г.).
 Комическая опера на сюжет Гоголя (замысел 1871 г.).
 «Леший», опера на сюжет А. Ф. Писемского (замысел 1869 г.).
 Народная историческая музыкальная драма с участием приволжской казачины (замысел 1871—1872 гг.).
 «Подибрад Чешский», симфоническая поэма (замысел 1867 г.).
 «Пугачевщина», опера на сюжет «Капитанской дочки» А. С. Пушкина с внесением «других новых элементов» (замысел 1877 г.); на записанной от П. И. Пашино киргизской народной песне композитор сделал пометку: «NB. Для последней оперы „Пугачевщина“».
 «Рак», или «Крапивная гора», для голоса и ф-п.; музыкальный памфлет на Лароша — противника «Могучей кучки»; на слова композитора (замысел 1874 г.).
 «Савва Грудцын», опера на сюжет русской анонимной повести XVII в., сочинять которую предполагалось в содружестве с Голенищевым-Кутузовым (замысел 1881 г. В последние дни жизни).
 Симфония ре мажор в 4-х частях; *соч.* (наброски для ф-п.): 1861—1862; *посв.*: предположительно: «Товариществу среды**»; записи не сохранились.

* Позднее, в 1867 году, Мусоргский дописал трио к этой пьесе и инструментовал ее (см. Сочинения для оркестра).

** Собрания балакиревского кружка происходили по средам.

Абаринова Антонина Ивановна (1842—1901), певица (меццо-сопрано), артистка Мариинского театра, впоследствии актриса Александринского театра; в первой постановке «Бориса Годунова» исполняла партию Хозяйки корчмы — 112, 216.

Аваев С. А., певец-любитель (тенор); исполнитель партии Андрея Хованского в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.

Аггеев Н. А. — см. Крат Николай Аггеевич.

Азанчевский Михаил Павлович (1839—1881), музыкальный деятель и композитор; в 1871—1876 гг. директор Петербургской консерватории; соученик Мусоргского по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — 10, 201, 227, 252, 278.

Александр II Николаевич (1818—1881), российский император с 1855 г.; убит народовольцами — 81, 171, 206, 268, 274, 278.

Аморетти (урожденная Кюн) Лидия Цезаревна (1874—?), певица-любительница; дочь Ц. А. и М. Р. Кюн — 124.

Андреев Василий Васильевич (1861—1918), исполнитель-виртуоз на балалайке, организатор и руководитель первого оркестра народных инструментов — 264.

Антокольский Марк Матвеевич (1843—1902), скульптор — 3, 7—9, 18, 19, 109, 241, 257, 267, 268.

Арсеньев Александр Петрович (1839 — до 1897), языковед-санскритолог, певец-любитель, поэт; приятель Мусоргского, который посвятил ему «Марш Шамиля» — 66.

Арсеньев, моряк; знакомый семьи Валуевых (см.) — 174.

Асафьев Борис Владимирович (1884—1949), советский музыковед и композитор; по рукописям Мусоргского завершил и инструментовал оперу «Хованщина» — 5, 264.

Ауэрбахи, знакомая семья Д. В. и П. С. Стасовых — 109.

* В указателе по возможности учтены не только прямые, но и косвенные упоминания о лицах из ближайшего окружения Мусоргского; имена из Списка музыкальных сочинений (с. 280—286) в указателе не отражены; страницы вступительной статьи «От составителя» и комментариев выделены курсивом.

Ахшарумова (урожденная Пургольд) София Николаевна (1831—1912), сестра А. Н. Мо-лас и Н. Н. Римской-Корсако-вой — 72.

Байрон (Вугон) Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), англий-ский поэт; на его тексты Му-соргский написал хор «Пора-жение Сеннахериба» и романс «Царь Саул» — 25, 37.

Балакирев Милий Алексеевич (1836—1910), композитор, пи-анист, дирижер, музыкально-общественный деятель, глава «Могучей кучки»; первый ди-рижер хора «Поражение Сен-нахериба» (1-я ред. 1867); Мусоргский посвятил ему хор «Поражение Сеннахериба» (1-я ред.), музыку к трагедии Софокла «Эдип», сделал пере-ложение для фортепиано в 4 руки музыки Балакирева к тра-гедии Шекспира «Король Лир» — 3, 6, 7, 10, 17, 18, 21—24, 30—32, 37, 39, 66—74, 80, 81, 88, 101, 102, 108, 111, 118, 134, 145, 159, 162, 163, 168, 186, 188, 198, 203—206, 208, 211—214, 223—226, 229, 233—239, 241—243, 245, 248, 249, 251, 252, 256, 258, 261—263, 269, 273—275, 278.

Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий ком-позитор — 25, 60, 90.

Беляев Виктор Михайлович (1888—1968), советский музы-ковед — 14.

Бендль (Bendl) Карел (1838—1897), чешский композитор и дирижер — 266.

Берлиоз (Berlioz) Гектор Луи

(1803—1869), французский композитор, дирижер, автор литературных работ о музыке; в 1847 и 1867/68 гг. выступал в качестве дирижера в Рос-сии — 38, 60, 67, 84, 90, 108, 195, 213, 224, 226, 248.

Берман Михаил Андреевич (1841—1903), хоровой дири-жер; в 1873—1874 гг. времен-ный заместитель директора БМШ; руководитель «Думско-го хорового кружка», основан-ного в 1874 г. — 200—204, 206—208, 277, 278.

Бернард (Бернар) Николай Мат-веевич (? — 1905), владелец нотоиздательской фирмы в Пе-тербурге и издатель музыкаль-ного журнала «Нувеллист»; из-дал польку «Подпрапорщик» и другие сочинения Мусоргского для фортепиано: «Близ Южно-го берега Крыма», скерцино «Швея», «Méditation», а также отдельные номера из «Соро-чинской ярмарки» — 83.

Бертенсон Василий Бернардович (1853—1933), врач, любитель музыки; брат Л. Б. Бертенсо-на — 4, 12, 17, 219, 260, 263, 275.

Бертенсон Лев Бернардович (1850—1929), врач, любитель музыки; помог устроить в гос-питаль Мусоргского перед смертью — 13, 84, 194, 195, 199, 200, 202, 222, 260, 276, 277.

Бертенсон Р., инженер и люби-тель музыки (валторнист), участник Музыкально-драма-тического кружка, поставив-шего «Хованщину» (1886) — 157.

Бессель Василий Васильевич

- (1843—1907), нотопечататель; впервые издал клавир «Бориса Годунова» (1874) и циклы романсов Мусоргского; в редакции Римского-Корсакова: партитуру и клавир «Бориса Годунова» (1896), дополнительные сцены, не вошедшие в редакцию 1896 г.: «За чертежом земли Московской», «Рассказ о попугае и сцена Бориса», «Часы с курантами», «Самозванец и Рангони», монолог Самозванца (1908), партитуру, клавир и либретто «Хованщины» (1882), клавир «Женитьбы» (1908), партитуру «Ночи на Лысой горе»; из «Сорочинской ярмарки» четыре номера в инструментовке А. К. Лядова, три номера в редакции В. Г. Каратыгина — 84—86, 215, 217, 230.
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор; Мусоргский переложил для фортепиано Allegretto из квартета op. 59 № 2, Andante из квартета op. 59 № 3, Presto из квартета op. 131, Скерцо (Vivace) и Lento из квартета op. 135, и для двух фортепиано в 4 руки Allegro, Presto, Cavatine, Scherzo и Finale (Allegro) из квартета op. 130 — 22, 39, 55, 60, 66, 89, 90, 108, 225.
- Бец (Бец) Эдуард, капельмейстер немецкой драмы в Петербурге; член Оперного комитета при дирекции императорских театров — 74.
- Блуменфельд Феликс Михайлович (1863—1931), пианист, дирижер, композитор, педагог — 186, 187, 241.
- Бодеман — 239.
- Боденштедт (Bodenstädt) Фридрих фон (1819—1892), немецкий писатель и переводчик — 217.
- Бозио (Bosio) Анджолина (1824—1859), итальянская певица (сопрано); в 1856—1859 гг. выступала в Петербурге — 153, 190.
- Бондаржевская-Барановская, польский композитор — 252.
- Борис Годунов (ок. 1552—1605), русский царь с 1598 г. — 215.
- Боровский Иван Васильевич (1827—?), дьякон Смольного собора — 205.
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887), композитор, ученый-химик, общественный деятель; Мусоргский посвятил ему песню «Козел» («Светская сказочка») и пьесу для симфонического оркестра «Intermezzo» (2-я ред.) — 3, 10, 18, 26, 30, 32, 38, 39, 54, 55, 68, 69, 71—75, 77, 80—82, 89, 98, 101, 102, 104—106, 109, 111, 112, 114, 118, 161, 163, 165, 166, 168, 172, 186—188, 191, 192, 198, 200, 201—202, 204, 208, 214, 225, 226, 228, 232—235, 237, 240—243, 245, 246, 252, 258, 261, 265, 269, 274, 279.
- Бородина (урожденная Протопопова) Екатерина Сергеевна (1832—1887), пианистка, композитор; жена А. П. Бородина; Мусоргский посвятил ей песню «Сиротка» — 88, 186, 204.
- Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825), композитор; с 1796 г. управляющий Придворной певческой капеллой — 266.
- Боткин Сергей Петрович (1832—

- 1889), врач-терапевт, общественный деятель; музыкант-любитель (виолончелист) — 201, 225, 278.
- Бочаров Михаил Васильевич (1872—1936), певец (баритон); артист многих оперных театров — 216.
- Брож Карл (Карел) Осипович (1836—1901), рисовальщик; по национальности чех, с 1858 г. работал в петербургских журналах «Иллюстрация», «Русская старина», «Нива», «Север»; в 1869—1901 гг. заведовал отделом «Всемирной иллюстрации» — 263.
- Бруни Александр К., архитектор — 268.
- Бруни Николай Александрович (1856—1935), живописец и мозаичист; с 1875 г. учился в Академии художеств, с 1906 г. академик Академии художеств; в 1894—1917 гг. преподавал там, после 1917 г. — в Ленинградском политехническом институте; автор воспоминаний о Мусоргском — 5, 268, 278.
- Бруни Федор Антонович (1799—1875), живописец — 268.
- Булахов Павел Петрович (1824—1875), певец (тенор); артист оперной труппы императорских театров — 216.
- Быков В. К., певец-любитель (бас); исполнитель партий Варсонофьева и Первого стрелца в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.
- Бычков Иван Афанасьевич (1858—1944), археограф и библиограф; с 1881 г. заведующий Отделом рукописей ГПБ — 239.
- Вагнер (Wagner) Рихард (1813—1883), немецкий композитор, дирижер, автор статей о музыке — 38, 46, 47, 68, 120, 129, 225, 226, 277.
- Валуев Михаил Павлович (1823—1897), служащий Портовой таможни, в семье которого одно время жил М. П. Мусоргский — 173, 174.
- Валуев Павел Михайлович, инженер путей сообщения; старший сын М. П. Валуева — 173.
- Валуев Федор Михайлович (? — 1917), инженер-путеец, начальник управления Северо-Западной железной дороги; сын М. П. Валуева — 173.
- Валуева Елизавета Михайловна, дочь М. П. Валуева — 173, 175.
- Валуева (урожденная Юдина) Мария Федоровна (? — 1901), жена М. П. Валуева — 173.
- Валуевы, семья — 174—176, 239, 268.
- Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна (1870—1930), арфистка и педагог; профессор Петербургской консерватории; в юности играла в оркестре Музыкально-драматического кружка — 157.
- Ванлярский Федор Ардадьонович (1833—1903), член совета Особого отдела Государственного дворянского банка; соученик Мусоргского по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров; композитор посвятил ему романс «Не божьим громом ударило» — 10, 212, 278.
- Варзарь Федор Георгиевич, певец-любитель (тенор); исполнитель партий Голицына и По-

- дьячего в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262, 263.
- Варламов Александр Егорович (1801—1848), композитор, певец, педагог-вокалист — 266.
- Варя — см. Комарова Варвара Дмитриевна.
- Васильев (Васильев 1-й; настоящая фамилия: К и р и л л о в) Владимир Иванович (1828—1900), певец (бас), в 1856—1881 гг. артист оперной труппы Петербургских императорских театров — 81, 161, 216, 229, 262.
- Васильев (Васильев 2-й) Василий Михайлович (1837—1891), певец (тенор), артист Мариинского театра; исполнитель роли Мисаила в постановке трех сцен из «Бориса Годунова» 1873 г. (позднее пел Самозванца) — 128, 160, 216, 229, 262.
- Васильев С. А., певец-любитель (бас); исполнитель партии Ивана Хованского в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262, 263.
- Васильев, певец (бас); ученик Леоновой и Мусоргского — 190.
- Васильева Е. М., одна из восьми исполнительниц Плясок персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.
- Вебер (Weber) Карл Мария фон (1786—1826), немецкий композитор, дирижер, пианист, автор статей о музыке — 191, 277.
- Велинская (урожденная Ушакова) Феодосия Никитична (1858—1929), певица (сопрано); в 1877—1887 гг. артистка Мариинского театра — 206.
- Вельяминов Константин Николаевич (1827—1887), генерал, певец-любитель (бас); участник музыкальных собраний у Даргомыжского и Пургольда — 71—73, 97, 109, 213, 240.
- Венявский (Wieniawski) Генрик (1835—1880), польский скрипач, педагог и композитор; в 1862—1872 гг. профессор Петербургской консерватории — 198.
- Верди (Verdi) Джузеппе (1813—1901), итальянский композитор — 273.
- Верещагин Василий Васильевич (1842—1904), художник; его картина «Забытый» послужила сюжетом одноименной вокальной баллады Мусоргского — 55, 56, 191, 218.
- Верочка — см. Комиссаржевская Вера Федоровна.
- Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862), композитор и театральный деятель — 266.
- Виельгорские, графы: Матвей Юрьевич (1794—1866), виолончелист, музыкальный деятель; Михаил Юрьевич (1798—1856), композитор, музыкальный деятель — 152.
- Вильчковский Николай Александрович (1823—1906), главный врач Николаевского военного госпиталя, лейб-хирург — 276.
- Вирт (Wirt) Иоганн, фортепианный мастер — 252.
- Вирхов (Virchow) Рудольф (1821—1902), немецкий врач (профессор), антрополог — 60.
- Владимир Васильевич — см. Стасов Владимир Васильевич.

- Волков Ефим Ефимович (1844—1920), художник — 223.
- Волков Н. П., один из распорядителей Музыкально-драматического кружка, написавший вместе с двумя студентами декорации к первой постановке «Хованщины» (1886) — 262, 263.
- Вольдемар — см. Стасов Владимир Васильевич.
- Вольфурт (Wolfurt) Курт, немецкий дирижер и композитор; автор статей и книги о Мусоргском — 271.
- Врубель Александр Михайлович (1828—1899), генерал; отец М. А. Врубеля — 174.
- Врубель Анна Александровна (1855—1929), учительница; сестра М. А. Врубеля — 5, 268.
- Врубель Михаил Александрович (1856—1910), живописец и театральный художник — 5, 174, 268.
- Вурцель Н. Д., певица-любительница (меццо-сопрано); исполнительница партии Марфы в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.
- Гаврюшко Емельян Фомич, участник «Думского хорового кружка» (бас), хоровой дирижер, автор хоровых обработок — 204, 277, 278.
- Гадон Сергей Сергеевич (1853—1915), живописец; в 1875—1880 гг. вольнослушатель Академии художеств — 174.
- Гадон, генерал; брат С. С. Гадо-на — 174.
- Гайдн (Haydn) Йозеф (1732—1809), австрийский композитор — 90, 108, 225.
- Гартман Виктор Александрович (1834—1873), архитектор и художник; друг Мусоргского; темы его акварелей получили музыкальное воплощение в фортепианной сюите «Картинки с выставки» Мусоргского; ему композитор посвятил песню «В углу» (№ 2 цикла «Детская») — 18, 44, 53, 55, 109, 144, 257.
- Ге Николай Николаевич (1831—1894), живописец — 17, 61, 62, 221, 268.
- Гедеонов Степан Александрович (1815—1878), театральный деятель, историк, археолог, литератор; в 1867—1875 гг. директор императорских театров; автор сценария оперы «Млада», музыка которой была заказана Бородину, Кюи, Мусоргскому и Римскому-Корсакову — 54, 74, 75, 116, 117, 120, 121.
- Гейне (Heine) Генрих (1797—1856), немецкий поэт и публицист; на его слова Мусоргский написал романсы «Из слез моих» и «Желание» («Хотел бы в единое слово») — 34, 223, 225, 243, 266.
- Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759), немецкий композитор — 90, 216, 225, 266.
- Гензельт Адольф Львович (1814—1889), пианист, композитор, педагог — 198.
- Гервинус (Gerwinus) Георг Готфрид (1805—1887), немецкий историк, политический деятель — 60.
- Герке Антон Августович (1812—1870), пианист, педагог и музыкальный деятель; у него

- учился Мусоргский — 9, 71, 93—95, 108, 214, 239.
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель; на его слова Мусоргский написал «Песнь старца», «Песню Мефистофеля в погребке Ауэрбаха о блохе» — 25.
- Гильфердинг Александр Федорович (1831—1872), фольклорист и историк — 45, 216.
- Гинцбург Илья Яковлевич (1859—1939), скульптор; совместно с И. С. Богомоловым автор надгробного памятника Мусоргскому — 109, 241.
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936), композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель — 98, 167, 187, 214, 231, 271.
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857), композитор — 14, 17, 32, 36, 42, 43, 46, 47, 64, 89, 90, 93, 97, 113, 119, 123, 124, 132, 152, 174, 176, 190—192, 207, 214, 215, 218, 226, 242, 243, 248, 249, 252, 266, 269, 273, 274.
- Глюк (Glück) Кристоф Виллибальд (1714—1787), немецкий и французский композитор — 60.
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), писатель; по его произведениям написаны оперы Мусоргского «Женитьба» (1-й акт) и «Сорочинская ярмарка» (не закончена) — 23, 35, 39, 46, 50, 72, 79, 102, 114, 164, 214, 217, 272.
- Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич, граф (1848—1913), поэт, друг Мусоргского; автор текстов его вокальных циклов «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», романса «Видение», вокальной баллады «Забывтый», рассказа о Красной свитке для оперы «Сорочинская ярмарка»; Мусоргский посвятил поэту цикл «Без солнца», свою обработку «Восточной колыбельной песни» Лодыженского, песню «Полководец» (№ 4 цикла «Песни и пляски смерти»), а Голенищев-Кутузов ему — драму «Смута» — 4—6, 11, 12, 14, 15, 55, 56, 58, 83, 105, 113, 195, 218, 221, 229, 239, 252—259, 274, 275.
- Голенищева-Кутузова (урожденная Гулевич) Ольга Андреевна (1860—1924), жена А. А. Голенищева-Кутузова; Мусоргский посвятил ей песню «Рассеивается, расступается» и «Пляску персидок» из «Хованщины» — 113.
- Головин Александр Яковлевич (1863—1930), советский живописец и театральный художник — 266.
- Гольдштейн Эдуард Юльевич (1851—1887), дирижер, пианист, композитор и музыкальный критик; под его управлением состоялось первое исполнение «Хованщины» (1886) — 157, 262.
- Горак Вацлав (1800—1871), чешский композитор — 266.
- Горбунов Иван Федорович (1831—1895), актер, писатель, мастер устного рассказа; знаток русской песни; от него Мусоргский записал песню «Исходила младенька», которую ввел в «Хованщину»; посвятил ему фортепианную пьесу «В дерев-

- не» — 13, 78, 185, 204, 228, 229.
- Гридин Федор Дмитриевич (1844—1917), журналист, переводчик; гражданский муж Леоновой — 172, 275.
- Грюнберг (по мужу Ласкос), Изабелла Львовна (? — 1877), писательница (псевдоним: *Иза Ласкос*), певица-любительница; Мусоргский посвятил ей песню «Где ты, звездочка» — 94.
- Гум Е. И., одна из восьми исполнительниц Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.
- Гум Н. И., одна из восьми исполнительниц Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.
- Гумбин Петр Иванович, певец (баритон), с 1848 г. артист оперной труппы императорских театров — 153, 213, 260.
- Гуно (Gounod) Шарль (1818—1893), французский композитор — 273.
- Гуссаковский Аполлон Селивёрстович (1841—1875), композитор, одно время примыкавший к балакиревскому кружку; Мусоргский посвятил ему симфоническое Скерцо В-дур — 22, 66, 89, 224.
- Давидов Алексей Августович (1867 — ?), русский композитор и виолончелист; один из учредителей Петербургского общества музыкальных собраний — 204.
- Давыдов Карл Юльевич (1838—1889), виолончелист, дирижер, музыкально-общественный деятель; профессор, в 1876—1887 гг. директор Петербургской консерватории — 198.
- Дагер (Daguerre) Луи Жан Манде (1787—1851), французский художник и изобретатель, один из создателей фотографии — 266.
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869), композитор; Мусоргский посвятил ему «Колыбельную Еремюшки» и песню «С няней» (№ 1 из цикла «Детская»): «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому» — 6, 10, 14, 21—25, 30, 32, 35—43, 46, 47, 51, 64, 71—73, 89, 90, 92—95, 97, 98, 101, 102, 104, 118, 123—125, 132, 151, 163, 176, 177, 190, 207, 211—215, 217, 222, 225, 226, 234, 235, 239—244, 247, 248, 260, 266, 269.
- Демидов Григорий Александрович (1838—1870), композитор, с 1865 г. инспектор Петербургской консерватории; товарищ Мусоргского по Преображенскому полку — 10.
- Демидова Александра Алексеевна (1860—1949), учительница, певица (сопрано); занималась у Леоновой и Мусоргского на открытых ими курсах — 4, 13, 270, 273, 274.
- Демут Филипп Яков (1750—1802), владелец гостиницы и ресторана в Петербурге («Демутов трактир») с концертным залом — 266.
- Ден (Dehn) Зигфрид (1799—1858), немецкий музыкальный теоретик и педагог — 248.
- Детинов Сергей Агальевич

(1880—?), живописец и искусствовед; автор статьи о портретных изображениях Мусоргского — 260.

Дмитрий Васильевич — см. Ста-
сов Дмитрий Васильевич.

Докучаев Геннадий Константи-
нович (род. в 1941 г.), психи-
атр, главный врач московского
психоневрологического дис-
пансера № 20 — 19.

Домонтович, домовладелец в Пе-
тербурге, в доме которого в
1850-х гг. жил Кюи — 89.

Донской Лаврентий Дмитриевич
(1858—1917), певец (тенор);
в 1883—1904 гг. артист Мос-
ковского Большого театра;
учился на курсах Леоновой и
Мусоргского — 190, 192, 270.

Достоевский Федор Михайлович
(1821—1881), писатель — 3, 6,
174, 201, 278.

Дружинин Василий Григорьевич
(1859—?), историк и археог-
раф, профессор Петербургско-
го университета — 5, 6.

Дюжиков (настоящая фамилия:
И р о ш н и к о в) Павел Нико-
лаевич (1836—1890), певец
(тенор); в 1860—1885 гг. ар-
тист Марининского театра; пер-
вый исполнитель партии Миса-
ила в «Борисе Годунове» —
127, 216, 252.

Евгений — см. Мусоргский Фи-
ларет Петрович.

Евреинев, товарищ М. П. Мусорг-
ского по Школе гвардейских
подпрапорщиков и кавалерий-
ских юнкеров — 94.

Елена Павловна, великая княги-
ня (1806—1873), покровитель-

ница Русского музыкального
общества — 216.

Жемчужников Владимир Михай-
лович (1830—1884), поэт; сов-
местно с А. М. Жемчужнико-
вым и А. К. Толстым выступал
под коллективным псевдони-
мом: *Козьма Прутков*; в пос-
ледние годы жизни Мусоргско-
го входил в группу, материаль-
но поддерживающую компози-
тора — 278.

Заремба Николай Иванович
(1821—1879), музыкальный
теоретик, педагог и компози-
тор — 71, 206, 214, 216, 273.

Зарембо Анатолий Филиппович,
домовладелец в Петербурге, у
которого в 1871—1872 гг. Му-
соргский совместно с
Н. А. Римским-Корсаковым
снял комнату в доме № 11
на Пантелеймоновской ули-
це — 76.

Зарудная Варвара Михайловна
(1857—1939), певица (сопра-
но); в 1893—1924 гг. профес-
сор Московской консервато-
рии; жена М. М. Ипполитова-
Иванова — 186, 187.

Захарьин Василий Васильевич
(1830-е гг.— 1889), генерал-
майор; певец-любитель (те-
нор); Мусоргский посвятил
ему застольную песню «Весе-
лый час» — 6.

Зимин Сергей Иванович (1875—
1942), театральный деятель,
меценат; основатель оперного
театра в Москве (Оперный те-
атр Зимины) — 271.

Зина, Зиночка — см. Стасова Зинаида Дмитриевна.

Зорина Ангелина Петровна (род. в 1919 г.), советский музыковед — 19.

Зотова Ирина Борисовна (род. в 1946 г.), переводчик — 271.

Иванов Михаил Михайлович (1849—1927), музыкальный критик, композитор, сотрудник газеты «Новое время» — 7, 191, 198—200, 203, 204, 219, 256, 274—276, 279.

Иванов П. И — см. Прилуков Петр Иванович.

Иванова К. В., одна из восьми исполнительниц Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.

Иванова М. В., одна из восьми исполнительниц Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.

Ивановский Степан Алексеевич (1812—1877), адъюнкт-профессор Медико-хирургической академии — 87.

Ильин, певец-любитель; знакомый Д. В. и П. С. Стасовых.

Ильинский Владимир Никанорович, врач, певец-любитель (баритон); исполнитель вокальных сочинений Мусоргского — 186—188, 266, 273, 274, 278.

Ильченко Мария Николаевна, певица; в юные годы была близка к семье Кюи — 14, 237.

Иосиф, архимандрит, духовный цензор — 206.

Ипполитов-Иванов (настоящая фамилия: И в а н о в) Михаил Михайлович (1859—1935), советский композитор, дирижер,

педагог, музыкально-общественный деятель; инструментовал для первой постановки (1927) картину «На площади перед собором Василия Блаженного» из «Бориса Годунова» и завершил «Женитьбу» Мусоргского — 4, 5, 17, 271—274.

Калиновский (псевдоним: *Линковский*) Александр Александрович (1837—?), преподаватель французского языка в восьмой гимназии, первом реальном училище и С.-Петербургском историко-филологическом институте, певец-любитель (тенор); исполнитель партии Подьячего в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.

Кальвокоресси (Calvocoressi) Мишель (1877—1944), французский музыковед и критик (по национальности грек); пропагандист русской музыки за границей; переводчик на французский язык романсов Мусоргского, автор монографии о нем — 235, 236.

Каменская (урожденная Вальтер) Мария Дмитриевна (1852—1925), певица (меццо-сопрано), в 1874—1906 гг. (с перерывом в 1886—1891 гг.) артистка Мариинского театра; первая исполнительница песни Марфы («Исходила младешенька») из «Хованщины» — 204.

Канилле Федор Андреевич (1836—1900), пианист, педагог, композитор; учитель Н. А. Римского-Корсакова — 224.

- Карамзин Николай Михайлович (1766—1826), писатель и историк — 44, 215.
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925), советский музыкальный критик и композитор; исследователь жизни и творчества Мусоргского, редактор его неопубликованных сочинений (оркестровка вступления, Ярмарочной сцены, Сцены Кума и Черевика и финала 2-го действия «Сорочинской ярмарки», издание романсов и фортепианных пьес) — 4, 222, 235.
- Кармалина (урожденная Беленицына) Любовь Ивановна (1834—1903), певица-любительница (сопрано); записала для Мусоргского раскольничьи напевы, один из которых использовал Римский-Корсаков при завершении «Хованщины» — 105, 229, 230, 232, 241.
- Кармин Валериан Васильевич, полковник артиллерии и любитель музыки (контрабасист); распорядитель Музыкально-драматического кружка, осуществившего первую постановку «Хованщины» (1886) — 157.
- Карсавин Платон Константинович (Карсавин 2-й), танцовщик и хореограф; постановщик Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.
- Квадри Э. А., певица-любительница (сопрано); исполнительница партии Эммы в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.
- Келдыш Юрий (Георгий) Всеволодович (род. в 1907 г.), советский музыковед и педагог — 5, 255, 260.
- Кельчевский Анатолий Игнатьевич; знакомый Мусоргского, в 1881 г. поручик лейб-гвардии Уланского полка — 196.
- Керзин Аркадий Михайлович (1856—1914), адвокат и любитель музыки; основатель в Москве совместно с женой, М. С. Керзиной (см.), музыкально-просветительского общества «Кружок любителей русской музыки»; автор книги о Мусоргском — 4, 220.
- Керзин Михаил Аркадьевич (1883 — ?), скульптор; автор бюста Мусоргского — 220.
- Керзина Мария Семеновна (1864—1926), пианистка; основала совместно с мужем, А. М. Керзиным, музыкально-просветительское общество «Кружок любителей русской музыки» — 60, 220, 238.
- Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842), поэт; на его слова Мусоргский написал песню «Пирушка» — 34.
- Комарова (урожденная Стасова; псевдоним: Влад. Каренин) Варвара Дмитриевна (1862—1943), писательница, литературовед, музыковед; дочь Д. В. и П. С. Стасовых; автор воспоминаний о Мусоргском — 5, 11, 14, 111, 245, 246, 251.
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910), драматическая актриса — 124, 251.
- Комиссаржевский Федор Петрович (1838—1905), певец (тенор); педагог; в 1863—1880 гг. артист Мариинского театра;

первый исполнитель партии Самозванца в «Борисе Годунове» Мусоргского — 48, 76, 80, 107, 112, 115, 116, 121, 124, 127, 182, 216, 251, 252.

Компанейский Николай Иванович (1849—1910), певец (ученик О. А. Петрова), композитор, автор статей о духовной музыке и воспоминаний о Мусоргском — 4, 11, 12, 14, 16, 17, 251, 252, 256.

Кондратьев Геннадий Петрович (1834—1905), певец (баритон) и режиссер; в 1864—1872 гг. артист, в 1872—1900 гг. главный режиссер Мариинского театра; постановщик трех сцен из «Бориса Годунова» в 1873 г. — 48, 103, 107, 115, 116, 121, 126, 247.

Кононов, владелец дома в Петербурге, в зале которого устраивались спектакли и концерты — 155, 157, 162, 203, 219, 248, 278.

Константин Николаевич (1827—1892), великий князь; вице-президент РМО — 117, 247.

Корвин-Круковский (псевдоним: *Пьер Невский*) Петр, русско-французский драматург; автор проекта торжественного представления в виде живых картин с музыкой «Гений России и История» (по случаю 25-летия царствования Александра II) — 81, 82.

Корсаков, певец-любитель (баритон); исполнитель партии Шакловитого в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.

Корси (Corsi) Дж., итальянский певец, выступавший в Петербурге и дававший уроки пения — 189, 190, 274.

Корсинька — см. Римский-Корсаков Николай Андреевич.

Корсов (настоящее имя и фамилия: Готфрид Геринг) Богомир Богомирович (1845—1920), певец (баритон); с 1869 г. артист Мариинского, с 1882 г. Большого театра; в его репертуаре была партия Бориса Годунова — 279.

Корш Валентин Федорович (1828—1883), журналист, историк литературы, общественный деятель; в 1856—1862 гг. редактор «Московских ведомостей», в 1863—1874 гг. — «С.-Петербургских ведомостей» — 189.

Корякин Николай Иванович (1850—1897), певец (бас); с 1878 г. артист Мариинского театра — 113, 241, 246.

Костомаров Николай Иванович (1817—1885), историк и писатель — 47, 61, 62, 221.

Костя — см. Соловьев Константин Николаевич.

Крамской Иван Николаевич (1837—1887), живописец — 3, 65, 221, 223.

Крат (псевдоним: *Аггеев*) Николай Аггеевич, поручик лейб-гвардии Егерского полка, преподаватель Павловского военного училища; певец-любитель (бас); исполнитель партии Досифея в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.

Крестовский Всеволод Владимирович (1840—1895), писатель; от него Мусоргский записал украинские песни «Отколы ж я Брудеуса любила» и «Утоптала стеженьку», использованные им в «Сорочинской ярмар-

- ке», а также турецкую песню — 12, 228, 229.
- Кросс Густав Густавович (1831—1885), пианист и композитор; профессор Петербургской консерватории — 84.
- Кругликов Николай, товарищ М. П. Мусоргского по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — 94.
- Кругликов Семен Николаевич (1851—1910), музыкальный критик — 249, 257.
- Крутикова Александра Павловна (1851—1919), певица (меццо-сопрано); в 1870-х гг. артистка Мариинского, в 1880—1901 гг. Московского Большого театров; первая исполнительница роли Феодора в «Борисе Годунове» (1874) — 112, 216.
- Крылов Виктор Александрович (1838—1906), поэт, драматург, журналист и переводчик — 23, 74, 213, 224, 225, 237.
- Кузнецов Николай Дмитриевич (1850—1929), живописец — 223.
- Куманина, домовладелица в Петербурге — 153.
- Кутузов — см. Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич.
- Кушелева, композитор — 155.
- Кшесинский, исполнитель мимической роли Старого пана в первой постановке Бориса Годунова — 216.
- Кюи Лидия — см. Аморетти Лидия Цезаревна.
- Кюи (урожденная Бамберг) Мальвина Рафаиловна (1836—1899), певица-любительница; жена Ц. А. Кюи; Мусоргский посвятил ей романс «Желание» — 23, 67, 124, 204, 213, 237, 274.
- Кюи Цезарь Антонович (1835—1918), композитор, музыкальный критик, профессор фортификации; рецензент многих произведений Мусоргского, подготовил к изданию, досочинив и инструментовав «Сорочинскую ярмарку»; Мусоргский посвятил ему песню «Светик Савишна» — 5, 7, 10, 14, 21—24, 30—32, 39, 54, 66—75, 80, 89, 101, 102, 111, 114, 117—120, 124, 161, 167, 187, 191, 198, 200, 203, 204, 213—217, 222, 224—226, 235—239, 241—243, 246—249, 252, 256—258, 261, 262, 269, 274, 276.
- Кюне — см. Вальтер-Кюне Екатерина Адольфовна.
- Лавров Николай Степанович (1861—1927), пианист; в 1887—1925 гг. профессор и инспектор Петербургской консерватории — 14.
- Лавровская (по мужу Цертелева) Елизавета Андреевна (1845—1919), певица (меццо-сопрано), в 1868—1872 и в 1879—1880 гг. артистка Мариинского театра — 124.
- Лалуа (Laloy) Луи (1874—1943), французский музыковед и критик — 212.
- Ламм Павел Александрович (1882—1951), советский музыковед, текстолог, пианист; подготовил к изданию в подлинном виде «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, редактор Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского (1928—

- 1939), автор исследований о нем — 5, 17, 271, 272.
- Лапшин Иван Иванович (1870—1952), философ и певец-любитель; автор исследований о Мусоргском — 5, 6, 14, 237.
- Ларош Герман Августович (1845—1904), музыкальный критик — 51, 80, 188, 198, 215, 216, 252.
- Ласковский Иван Федорович (1799—1855), композитор и пианист — 266.
- Латышева (урожденная Лилеева) Александра Александровна (1830—1872), певица (меццо-сопрано), в 1850-х гг. артистка оперы Петербургских императорских театров — 63.
- Лафатер (Lavater) Иоганн Каспар (1741—1801), швейцарский писатель и философ — 94, 239.
- Левашов Николай Александрович, товарищ Мусоргского по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров и сожитель его по «коммуне»; композитор посвятил ему фортепианную пьесу «Детское скерцо» (2-я ред.) — 27, 95.
- Леман Юрий (Егор) Яковлевич (1834—1901), живописец — 223.
- Леонова Дарья Михайловна (1829 или 1834—1896), певица (контральто), в 1851—1873 гг. артистка Мариинского театра; первая исполнительница роли Хозяйки корчмы в постановке трех сцен из «Бориса Годунова» (1873); Мусоргский написал слова к сочиненному ею романсу «Письмо после бала» и посвятил певице «Гадание Марфы» из «Хованщины», «Песнь Мефистофеля в погребке Ауэрбаха о блохе» и фортепианную пьесу «На Южном берегу Крыма» — 4, 5, 49, 58, 59, 63, 82, 83, 112, 114, 115, 121, 124, 127, 172, 175, 180, 181, 185—187, 189—193, 203, 204, 216, 219, 232, 239, 241, 252, 266, 269, 270, 273, 275.
- Леонтьев А., генерал; автор воспоминаний о Мусоргском — 13, 270, 271.
- Леонтьева А. А., одна из восьми исполнительниц Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» — 263.
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), поэт — 23, 174, 253.
- Лермонтовы, знакомые семьи Валуевых — 174.
- Леткова-Султанова Екатерина Павловна (1856—1937), литератор — 6.
- Линовский А. А. — см. Калиновский Александр Александрович.
- Липиньский (Lipinski) Кароль (1790—1861), польский скрипач и композитор — 266.
- Лист (Liszt) Ференц (1811—1886), венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, автор статей о музыке, общественный деятель — 38, 53, 60, 81, 89, 90, 217, 225, 226, 248, 269.
- Литовченко Александр Дмитриевич (1835—1890), живописец — 221.
- Лишин Григорий Андреевич (1854—1888), русский композитор-дилетант, пианист, переводчик оперных либретто и текстов романсов; дирижировал Харьковской оперой и выступил

- пал главным образом в качестве мелодекламатора и аккомпаниатора; автор опер «Дон Сезар де Базан», «Граф Нулин» и «Цыгане» (не окончена), романсов, симфонических сочинений и фортепианных пьес; автор стихотворения «Памяти Мусоргского» — 9, 208, 274, 279.
- Лишин Иван Андреевич, полковник, командир Бобруйского крепостного полка; учился вместе с Мусоргским в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (окончил в 1855 г.); брат Г. А. Лишина — 10.
- Лобковский Николай, сожитель Мусоргского по «коммуне» — 27, 95.
- Логинов Вячеслав Алексеевич, сожитель Мусоргского по «коммуне»; брат Л. А. и П. А. Логиновых; Мусоргский посвятил ему песню «Дуют ветры, ветры буйные» и фортепианную пьесу на тему Логинова «Дума» — 27, 95.
- Логинов Леонид Алексеевич, сожитель Мусоргского по «коммуне»; брат В. А. и П. А. Логиновых — 27, 95.
- Логинов Петр Алексеевич, сожитель Мусоргского по «коммуне»; брат В. А. и Л. А. Логиновых — 27, 95.
- Лодыженский Николай Николаевич (1842—1916), композитор, дипломат; одно время примыкал к балакиревскому кружку; Мусоргский сделал редакцию его «Восточной колыбельной песни» — 71, 90, 107.
- Ломакин Гавриил Якимович (1811—1885), хоровой дирижер, преподаватель пения, композитор; организатор (совместно с Балакиревым) и первый директор БМШ — 31, 68, 89, 213.
- Ломакина Марина Алексеевна (род. в 1936 г.), художник; правнучка Г. Я. Ломакина — 19.
- Лоренц (Лоренс) Альфред, владелец фотографической мастерской в Петербурге, в которой несколько раз снимался Мусоргский в 1870—1880 гг. — 49.
- Лосский Владимир Аполлонович (1874—1946), советский певец (бас), режиссер и педагог — 271.
- Лукашевич Николай Алексеевич (1821 — после 1894), с 1868 г. главный гардеробмейстер, в 1879—1881 гг. начальник репертуарной части и заведующий декорационной частью императорских театров — 48, 76, 115, 116.
- Лысенко Николай Витальевич (1842—1912), украинский композитор, пианист, дирижер, общественный деятель — 12, 299.
- Львов Алексей Федорович (1798—1870), скрипач, композитор, дирижер, автор статей о музыке — 266.
- Львовский Григорий Федорович (1830—1894), в 1858—1893 гг. регент митрополичьего хора и хора Исаакиевского собора в Петербурге — 206.
- Любимова, певица (контральто), ученица Леоновой и Мусоргского — 190.
- Люлли (Lully) Жан Батист

(1632—1687), французский композитор — 231.

Люлюшкин Александр, владелец дачи в Заманиловке (возле станции Парголово), которую на лето снимали Стасовы — 107.

Лядов Анатолий Константинович (1855—1914), композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель; работал над завершением «Сорочинской ярмарки» Мусоргского — 63, 81, 162, 186, 222, 266.

Лядов Константин Николаевич (1820—1871), композитор; с 1850 г. дирижер Петербургской русской оперы; отец А. К. Лядова; под его управлением впервые был исполнен хор из «Эдипа» Мусоргского — 22, 66, 73, 89, 213, 241, 245.

Лядова Валентина Константиновна (1850—1913), драматическая актриса, артистка Александринского театра; сестра А. К. Лядова — 63.

Ляпунов Сергей Михайлович (1859—1924), композитор, пианист, дирижер — 108, 245.

Магир Дмитрий Адольфович (1839—1900), пианист, педагог и музыкальный критик — 215.

Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), поэт; был знаком с Мусоргским — 6, 265, 266.

Маковские — 6, 18, 164.

Маковский Владимир Егорович (1846—1920), живописец, педагог — 223.

Маковский Константин Егорович (1839—1915), портретист и исторический живописец — 223.

Максимов Василий Максимович (1844—1911), художник — 206.

Максимов Сергей Васильевич (1831—1901), этнограф, беллетрист — 13, 228.

Малерб, (Malherbe) Шарль Теодор (1863—1911), французский композитор и музыковед; в 1909 г. библиотекарь театра «Grand Opéra», собиратель автографов музыкантов; свою коллекцию передал парижской консерватории — 92, 236.

Мамонтов Савва Иванович (1841—1918), театральный и музыкальный деятель и меценат; основатель Московской частной русской оперы — 227, 249, 271.

Манжан (Manjan) Сильвен, капельмейстер французского драматического театра в Петербурге — 74.

Мансветов Василий Георгиевич, певец (тенор), учитель пения 11-й гимназии; исполнитель партии Гóлицына в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.

Мария Семеновна — см. Керзина Мария Семеновна.

Матчинский Федор Васильевич, служащий Государственного банка; певец-любитель (бас); исполнитель партии Досифея в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262, 263.

Медведев (настоящая фамилия: Б е р н ш т е й н) Михаил Ефимович (1852—1925), певец (тенор) и педагог; артист многих оперных театров — 273.

- Мей Лев Александрович (1822—1862), поэт, драматург, переводчик; на его слова написаны «Еврейская песня» («Я цветок полевой») и «По грибы» Мусоргского — 34, 38, 227.
- Мейербер (Meyerbeer) Джакомо (настоящее имя и фамилия: Якоб Либман Бер) (1791—1864), французский композитор, пианист и дирижер — 46, 140.
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), советский режиссер и актер — 266.
- Меликенцев Александр Герасимович, служащий, певец-любитель (тенор); исполнитель партии Андрея Хованского в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.
- Мельников Иван Александрович (1832—1906), певец (баритон), в 1867—1892 гг. артист Мариинского театра; первый исполнитель партии Бориса Годунова в опере Мусоргского (1874) — 6, 107, 112, 121, 123, 128, 149, 189, 204, 208, 216, 223, 252, 274.
- Мендельсон (Mendelssohn) Якоб Людвиг Феликс (1809—1847), немецкий композитор, пианист, органист, дирижер, музыкально-общественный деятель — 249.
- Меньшикова Александра Григорьевна (1840 или 1846—1902), певица (сопрано), в 1869—1880 гг. артистка Мариинского театра, далее разных оперных трупп — 279.
- Михайлов Михаил Ларионович (1826—1865), поэт, переводчик — 223.
- Михневич (псевдоним: *Орфей*) Владимир Осипович (1841—1899), историк литературы, выступавший с музыкально-критическими статьями — 215.
- Молас Александр Павлович (1859—1942), морской офицер, брат Н. П. Моласа; автор воспоминаний о «Могучей кучке» — 12, 242, 261.
- Молас (урожденная Пургольд) Александра Николаевна (1844—1929), певица-любительница (меццо-сопрано); первая исполнительница многих романсов Мусоргского и оперных партий в «Борисе Годунове» на собраниях балакиревского кружка; автор воспоминаний о Мусоргском, который посвятил ей песню Хиври из оперы «Хованщина» — 5, 10, 35—37, 39, 48, 51, 53, 71—73, 76, 84, 95, 104, 108, 109, 117, 119, 158—162, 172, 186, 214, 239, 241, 242, 251, 261, 262, 266, 274.
- Молас Николай Павлович (1843—1917), художник-любитель, служащий удельного ведомства, позже управляющий типографией департамента уделов Министерства двора; муж А. Н. Молас — 76, 118, 158, 164, 172, 241, 242, 261, 266.
- Монюшко (Moniuszko) Станислав (1819—1872), польский композитор, дирижер и музыкально-общественный деятель — 67, 266.
- Мордовцев Даниил Лукич (1830—1905), русский и украинский писатель и историк — 45, 221.
- Морозов Александр Яковлевич

- (1839—1915), режиссер Мариинского театра; брат С. Я. Морозова — 12, 204, 228, 229.
- Морозов Сергей Яковлевич (1850 — ?), виолончелист, артист оркестра Мариинского театра; брат А. Я. Морозова — 204.
- Морской (настоящая фамилия: Янченецкий) Гавриил Алексеевич (1862—1914), певец (тенор), в 1889—1895 гг. артист провинциальных театров, в 1895—1907 гг. Мариинского театра — 241.
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор — 22, 90, 108, 170, 225, 277.
- Мунд, подруга Е. М. Валуевой — 174.
- Мусоргская (урожденная Балкашина) Татьяна Павловна (1837—1897), жена Ф. П. Мусоргского; ей М. П. Мусоргский посвятил «Еврейскую песню» (совместно с мужем) — 38, 95, 238.
- Мусоргская Татьяна Федоровна (1864 — ?), дочь Ф. П. и Т. П. Мусоргских, племянница композитора; ей (совместно с братом, Г. Ф. Мусоргским) посвящена песня «С куклой» (№ 4 из цикла «Детская») — 238.
- Мусоргская (урожденная Чирикова) Юлия Ивановна (1814—1865), мать композитора; ее памяти композитор посвятил песню «Спи, усни, крестьянский сын», романс «Молитва» и две фортепианные пьесы «Из воспоминаний детства» («Няня и я» и «Первое наказание») — 9, 29, 106, 221, 234.
- Мусоргский Алексей Петрович (1833—1835), брат композитора, умерший в детстве — 235.
- Мусоргский Георгий Филаретович (1866 — ?), сын Ф. П. и Т. П. Мусоргских; ему (совместно с сестрой) посвящена песня «С куклой» (№ 4 из цикла «Детская») — 238.
- Мусоргский Петр Алексеевич (? — 1852), псковский помещик; отец композитора — 9.
- Мусоргский Филарет Петрович (1836—1889), брат М. П. Мусоргского; в 1855—1860 гг. офицер Преображенского лейб-гвардии полка, позднее служащий, оперный антрепренер; ему и его жене композитор посвятил «Еврейскую песню» — 3, 9, 16, 27, 33, 38, 39, 41, 63, 69, 84, 89, 98, 201, 202, 235, 238, 239, 274.
- Мясоедов Григорий Григорьевич (1834—1911), живописец — 18, 66.
- Наденька — см. Римская-Корсакова Надежда Николаевна.
- Направник Эдуард Францевич (1839—1916), дирижер, композитор, музыкальный деятель (по национальности чех); с 1869 г. главный дирижер Мариинского театра; под его управлением прошла первая постановка «Бориса Годунова» — 17, 47, 74, 76, 81, 82, 103, 104, 107, 115, 117, 139, 141, 198, 204, 216, 218, 229, 243, 247, 249, 250, 256, 257, 266, 273, 274.
- Наумов Павел Александрович

- (1830 — 1880-е гг.), морской офицер; Мусоргский жил у него с 1875 по 1878 г. — 5, 221, 239, 270, 275.
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877), поэт; на его слова Мусоргский написал песни «Калистрат» и «Колыбельная Еремушки» — 3, 29, 34.
- Неронов Ф. П., знакомый Балакирева, участник группы, материально поддерживавшей Мусоргского в последний год жизни — 278.
- Ника — см. Римский-Корсаков Николай Андреевич.
- Николай Андреевич — см. Римский-Корсаков Николай Андреевич.
- Никольский Владимир Васильевич (1836—1883), историк и литературовед; по его совету Мусоргский выбрал в качестве оперного сюжета «Бориса Годунова»; композитор посвятил ему песни: «Ах, ты, пьяная тетеря» и «По грибы» — 41, 45, 101, 104, 238, 257.
- Ниссен-Саломан (Nissen-Saloman) Генриетта (1819—1879), певица (сопрано); педагог; в 1862—1872 и 1878—1879 гг. профессор Петербургской консерватории (по национальности шведка) — 214, 241.
- Новицкая О. Г., одна из восьми исполнительниц Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.
- Оболенский Николай Александрович, офицер лейб-гвардии Преображенского полка; пианист-любитель; товарищ Мусоргского по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров и по Преображенскому полку; композитор посвятил ему фортепианную пьесу «Souvenir d'enfance» — 10, 22.
- Огиньский (Ogiński) Михал Клеофас (1765—1833), польский композитор и политический деятель — 266.
- Одоевский Владимир Федорович, князь (1804—1869), писатель, философ, музыкальный критик, теоретик, ученый — 14, 266.
- Опочинин Александр Петрович (1805—1887), начальник архива Инженерного департамента; певец-любитель (бас); друг Мусоргского, который посвятил ему романсы «Царь Саул», «Калистрат», «Песнь старца» и (совместно с Н. П. Опочининой) «Стрекотунья-белобока» — 38, 41, 42, 221, 239.
- Опочинин Владимир Петрович (1810—1889), моряк, контр-адмирал; певец-любитель (бас); ему посвящен романс Мусоргского «Из слез моих выросло много» — 94.
- Опочинина Надежда Петровна (1821—1874), сестра А. П. и В. П. Опочининых, друг Мусоргского; композитор посвятил ей музыкальный памфлет «Классик», романсы «Но если бы с тобою я встретиться могла», «Ночь», «Желание», фортепианную пьесу «Impromptu passionné» («Страстный экспромт»), переложение для фортепиано бетховенских струн-

- ных квартетов и (совместно с А. П. Опочининым) песню «Стрекотунья-белобока» — 41, 42, 63, 221, 222, 239.
- Опочинины, семья — 12, 76, 221.
- Орфано Александр Герасимович, офицер лейб-гвардии Преображенского полка; певец-любитель; товарищ Мусоргского — 10.
- Островский Александр Николаевич (1823—1886), драматург, театральный деятель — 13, 29, 46, 50, 136, 222.
- Островский Михаил Николаевич (1827—1901), крупный чиновник; в 1881—1893 гг. министр государственных имуществ; брат драматурга; входил в группу, материально поддерживавшую Мусоргского в последний год его жизни — 202, 278.
- Павлов Платон Васильевич (1823—1895), профессор, историк, теоретик искусства; организатор воскресных школ — 213.
- Павлов Сергей, знакомый Д. В. и П. С. Стасовых; сын В. И. Павловой — 108.
- Павлова (урожденная Бунина) Вера Ивановна, знакомая Д. В. и П. С. Стасовых — 108.
- Пазовский Арий Моисеевич (1887—1953), советский дирижер — 271.
- Палестрина (Palestrina) Джованни Пьерлуиджи (1525—1594), итальянский композитор-полифонист — 60.
- Палечек Евгения Алексеевна, певица (меццо-сопрано), преподавательница музыкальных школ Даннемана и Кривошеина, Минтовой-Чиж, музыкальных классов Педагогического музея; исполнительница партии Марфы в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262, 263.
- Палечек (Paleček) Йосеф (Осип Осипович или Иосиф Иосифович; 1842—1915), чешский и русский певец (бас); с 1870 г. артист, педагог, с 1882 г. режиссер Мариинского театра; ставил «Хованщину» в Музыкально-драматическом кружке (1886) — 111, 124, 216, 251, 263.
- Патти (Patti) Аделина (1843—1919), итальянская певица (колоратурное сопрано); в 1869—1877 гг. неоднократно выступала в России — 113.
- Пашино Петр Иванович (1836—1891), путешественник-ориенталист и литератор; от него Мусоргский записал бирманскую, армянскую, киргизскую песни и напев дервиша — 13, 219, 228, 229.
- Перов Василий Георгиевич (1838—1882), живописец — 3, 65.
- Петров Осип Афанасьевич (1807—1878), певец (бас), артист Мариинского театра; первый исполнитель партии Варлаама в «Борисе Годунове»; Мусоргский посвятил ему «Трепак» (№ 3 в цикле «Песни и пляски смерти») — 12, 17, 37, 48, 49, 56, 58, 76, 79, 104, 105, 107, 111, 115, 121, 123, 127,

129—131, 153, 216, 243, 250—252.

Петрова-Воробьева (урожденная Воробьева, по мужу Петрова) Анна Яковлевна (1817—1901), певица (контральто); в 1835—1850 гг. артистка оперной труппы Петербургских императорских театров; жена О. А. Петрова; исполнительница романсов Мусоргского, первая исполнительница песни «Сиротка»; Мусоргский посвятил ей «Колыбельную» (№ 1 из цикла «Песни и пляски смерти») и песню Марфы («Исходила младешенька») из «Хованщины» — 17, 56, 58, 104, 105, 107, 123, 218, 243, 250.

Пивоварова Наталия Федоровна (1855—1918), педагог; троюродная племянница Стасовых; с 1860 г. после смерти родителей воспитывалась у Надежды Васильевны Стасовой — 108.

Писемский Алексей Феофилактович (1821—1888), писатель; был знаком с Мусоргским; на сюжет его повести «Леший» композитор собирался писать оперу — 201, 278.

Платонова Юлия Федоровна (1841—1892), певица (сопрано), артистка Марининского театра; первая исполнительница партии Марины в «Борисе Годунове» — 4, 48, 63, 76, 80, 102, 105, 112, 116, 121, 216, 225, 246—249.

Плещеев Алексей Николаевич (1825—1893), поэт; на его слова написаны романсы Мусоргского «Листья шумели уныло»,

«Ах, зачем твои глазки порою», «Вечерняя песенка» и «Странник» — 225.

Победоносцев Константин Петрович (1827—1907), член Государственного совета, обер-прокурор Синода — 206.

Погуляева (урожденная Труссов) Фанни Ивановна (1830—1902), знакомая Д. В. и П. С. Стасовых — 108, 109.

Полежаев Александр Иванович (1804—1838), поэт; к его стихам Мусоргский обращался при сочинении оперы «Саламбо» — 266.

Полетика Петр Иванович, делопроизводитель Управления казенных железных дорог; член Музыкально-драматического кружка; суфлер в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.

Полина — см. Стасова Полина Степановна.

Полонский Яков Петрович (1819—1898), поэт; был знаком с Мусоргским — 5, 6, 274.

Полтавцев Владимир Яковлевич (?—1904), актер императорских театров; знакомый семьи Валуевых — 174.

Помазанский Иван Александрович (1848—1918), артист, хормейстер, дирижер, композитор; с 1872 г. хормейстер Марининского театра — 117.

Попов Василий Дмитриевич (1819—1868), главный врач 2-го военно-сухопутного госпиталя и Преображенского полка — 86, 87.

Пороховщиков Александр Александрович (1810—1894), строи-

- тель гостиницы «Славянский базар» в Москве; по его заказу Репин написал картину «Славянские композиторы» — 165, 166.
- Прилуков (псевдоним: *Иванов*) Петр Иванович, певец-любитель (бас); исполнитель партии Второго стрелца, а также хормейстер в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262, 263.
- Протопопов Владимир Васильевич (род. в 1908 г.), советский музыковед, профессор Московской консерватории — 5, 215, 221
- Прянишников Ипполит Петрович (1847—1921), певец (баритон); режиссер, педагог, музыкально-общественный деятель; в 1878—1886 гг. артист Мариинского, в 1886—1889 гг. Тифлисского оперного театров — 204.
- Прянишников Илларион Михайлович (1840—1894), живописец — 223.
- Пургольд Александра Николаевна — см. Молас Александра Николаевна.
- Пургольд (урожденная Марцинкевич) Анна Антоновна (1810? — 1870), мать А. Н. Молас и Н. Н. Римской-Корсаковой — 72.
- Пургольд Владимир Федорович (1818—1895), помощник управляющего уделами, любитель музыки; дядя А. Н. Молас и Н. Н. Римской-Корсаковой — 10, 35, 48, 72, 76, 108, 109.
- Пургольд Надежда Николаевна — см. Римская-Корсакова Надежда Николаевна.
- Пургольд С. Н. — см. Ахшарумова Софья Николаевна.
- Пургольд, семья — 72, 75.
- Пусторослев Н. А., певец-любитель (баритон); исполнитель партии Шакловитого в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262, 263.
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), поэт; на его сюжет созданы опера «Борис Годунов» и вокальная фантазия «Ночь» (с измененными словами) — 29, 34, 39, 41—43, 45, 50, 69, 136, 143, 224, 243, 249, 253, 254.
- Рааб (урожденная Билек, во втором браке Плющик-Плющевская) Вильгельмина Ивановна (1848—1917), певица (сопрано) и педагог; в 1871—1885 гг. артистка Мариинского театра, с 1884 г. профессор Петербургской консерватории — 112, 124, 216, 251.
- Равелли, итальянский певец (тенор), выступавший в Петербурге — 155, 156.
- Ратковская (псевдоним: *Саркас*) Ц. О., певица-любительница (сопрано); исполнительница партии Эммы в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.
- Рахманова Марина Павловна (род. в 1947 г.), советский музыковед — 263.
- Репин Илья Ефимович (1844—1930), живописец; автор портрета Мусоргского и титульного листа первого издания его «Детской» — 3, 5, 12, 18, 19, 53, 62, 64, 65, 162, 175, 188, 193, 196, 202, 211, 223, 237, 241, 257,

- 262—264, 266, 267, 275, 276.
- Репина Вера Ильинична (1872—1948), дочь Репина — 170.
- Римская-Корсакова (урожденная Пургольд) Надежда Николаевна (1848—1919), пианистка и композитор; жена Римского-Корсакова; автор воспоминаний о Мусоргском; композитор посвятил ей хор «Иисус Навин» — 5, 10, 35—37, 39, 71—73, 76, 84, 108, 109, 117, 119, 162, 196, 201, 204, 214, 239, 242, 274.
- Римская-Корсакова Софья Васильевна (1802—1890), мать В. А. и Н. А. Римских-Корсаковых — 68.
- Римский-Корсаков Андрей Николаевич (1878—1940), советский музыковед; сын Н. А. Римского-Корсакова; автор исследований о Мусоргском — 4, 5, 240, 244, 245, 267, 268.
- Римский-Корсаков Воин Андреевич (1822—1871), контр-адмирал; брат композитора — 17, 68, 70, 75, 158.
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель; профессор Петербургской консерватории; под его управлением в первый раз прозвучали: «Поражение Сеннахериба» (2-я ред.); песня Марфы, Пробуждение и выход стрельцов (1879), «Пляска персидок» и Заключительная сцена Марфы-раскольницы из «Хованщины»; Мусоргский посвятил ему песню «Гопак» — 4, 5, 10, 12, 15, 17—19, 30, 31, 38, 53, 54, 60, 61, 63, 88, 89, 91, 98, 100—106, 108, 109, 111, 114, 118, 120, 123, 158, 159, 161, 162, 168, 176, 177, 179, 186 — 188, 191, 192, 196, 198—201, 203—205, 208, 214, 216, 217, 220, 222—225, 227—233, 235—242, 244—253, 255—259, 261, 262, 266, 269, 271—277.
- Рождественский Сергей Васильевич (1869—1934), историк, профессор Петербургского университета, член-корреспондент Академии наук СССР (с 1920 г.) — 5.
- Ростислав — см. Толстой Феофил Матвеевич.
- Родичев, знакомый семьи Валуевых — 174, 175.
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), пианист, композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель; основатель Петербургской консерватории (1862); первый исполнитель симфонического Скерцо В-dur Мусоргского — 22, 35, 66, 68, 89, 93, 111, 130, 156, 157, 188, 198, 212, 251, 252, 260, 266, 273.
- Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881), пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель — 89, 111, 166, 193, 198, 201, 252, 266, 275, 278.
- Рубцова Валентина Васильевна (род. в 1945 г.), советский музыковед — 19.
- Русов Александр Александрович, земский статистик и этнограф; от него Мусоргский записал украинскую песню «Ой, на горі» — 12, 228, 229.
- Рябинин Трофим Григорьевич (1791—1885), сказитель русских былин; в его исполнении

- Мусоргский слышал и записал былинку «О Вольге и Микуле», использованную им в опере «Борис Годунов» — 45, 216.
- Савелова Зинаида Филипповна (1862—1943), советский музыковед, библиограф и переводчик — 271.
- Савицкий Константин Аполлонович (1844—1905), живописец — 223.
- Салтыков-Щедрин (настоящая фамилия: Салтыков) Михаил Евграфович (1826—1889), писатель-сатирик и публицист — 90, 165, 172, 216, 217, 236.
- Самарские, знакомые Д. В. и П. С. Стасовых — 108, 109.
- Сариотти (настоящая фамилия: Сироткин) Михаил Иванович (1839—1878), певец (высокий бас) и музыкальный критик; с 1863 г. артист Мариинского театра; в 1870-х гг. заведующий музыкальным отделом журнала «Всемирная иллюстрация»; первый исполнитель «Светской сказочки» («Козел»; 1868) в Александринском театре, Пристава в «Борисе Годунове» (1873) в Мариинском театре; рецензент оперы «Борис Годунов» и некоторых романсов Мусоргского — 63, 121, 216.
- Саркас — см. Ратковская Ц. О.
- Сахновский Юрий Сергеевич (1866—1930), советский музыкальный критик, композитор и дирижер; в его редакции и инструментовке в 1925 г. в Большом театре была поставлена «Сорочинская ярмарка» — 222.
- Саша — см. Молас Александра Николаевна.
- Сенилов Владимир Алексеевич (1875—1918), композитор; инструментовал «Думку Параси» из «Сорочинской ярмарки» — 222.
- Семенов-Тянь-Шанский Петр Петрович (1827—1914), географ, статистик, общественный деятель — 15.
- Сенковский Осип Иванович (1800—1858), ученый-ориенталист, писатель и музыкальный критик — 72.
- Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль (1835—1921), французский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик и общественный деятель — 145, 147.
- Серов Александр Николаевич (1820—1871), музыкальный критик и композитор — 14, 63, 68, 73, 124—127, 132, 176, 177, 207, 216, 225, 252, 260, 266, 269.
- Сетов (настоящая фамилия: Сетгофер) Иосиф Яковлевич (1826—1894), певец (тенор), режиссер и антрепренер — 261.
- Скальковская Ольга Аполлоновна (1850—?), певица (сопрано), артистка Мариинского театра — 197, 276.
- Скарская Надежда Федоровна (1869—1958), драматическая актриса, театральная деятель, педагог; дочь Ф. П. Комиссаржевского — 251.
- Смельские, семья Александра и Сергея Смельских, товарищей Мусоргского по Школе гвар-

- дейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — 94.
- Сметана (Smetana) Бедржих (1824—1884), чешский композитор, дирижер, пианист, музыкально-общественный деятель — 266.
- Соколов Владимир Тимофеевич (1830—1890), композитор-любитель, певец, педагог; в 1870-х гг. помощник инспектора Петербургской консерватории — 6.
- Соловьев Константин Николаевич, участник «Думского хорового кружка», художник, литератор; друг И. Ф. Тюменева — 200, 202, 204, 207, 277.
- Соловьев Николай Феопемптович (1846—1916), композитор, музыкальный критик, педагог; профессор Петербургской консерватории — 204, 215.
- Солодовников Гавриил Гаврилович, московский купец, владелец театрального здания в Москве — 231, 250, 261.
- Софокл (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий драматург; Мусоргский писал музыку к его трагедии «Эдип» — 22, 223.
- Соханская (в замужестве баронесса Сталь фон Гольдштейн) Ольга Георгиевна (1856—1909), певица-любительница, ученица Леоновой и Мусоргского — 183.
- Соханский Георгий Дмитриевич (1826—1892), генерал, знакомый Мусоргского — 184, 275, 277.
- Соханский, сын Г. Д. Соханского — 184.
- Сохор Арнольд Наумович (1924—1977), советский музыковед, критик — 261.
- Стасов Александр Васильевич (1819—1904), брат В. В., Д. В. и Н. В. Стасовых — 108, 278.
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог; автор первой биографии Мусоргского и основатель его фонда в Отделе рукописей ГПБ; им подсказан замысел оперы «Хованщина»; Мусоргский посвятил ему «Женитьбу» и «Хованщину», песни «Жук» (№ 3 из цикла «Детская») и «Озорник», музыкальный памфлет «Раек», хор «Поражение Сенахериба» (2-я ред.) и фортепианное сочинение «Картинки с выставки» — 3—5, 7—11, 13, 15, 17, 19, 63, 66—68, 71—74, 76—80, 84, 90, 91, 94, 97—99, 101, 103—106, 108, 113, 114, 133, 141, 145—147, 149, 152, 158, 164—171, 178, 180, 184, 186—188, 191, 196, 198—200, 201, 203, 204, 206—208, 211—214, 216—222, 225, 227, 228, 232—234, 236, 237, 239, 241—245, 247—249, 252—254, 256—259, 261, 263—269, 274—279.
- Стасов Дмитрий Васильевич (1828—1918), адвокат, общественный деятель; брат А. В., В. В. и Н. В. Стасовых; Мусоргский посвятил ему (совместно с П. С. Стасовой) две песни из цикла «Детская» — 7, 67, 89, 101, 104, 107—109, 111, 170, 178, 180, 196, 204, 212, 213, 222, 234, 241, 242, 244, 245, 252, 257, 264, 267, 278.
- Стасов Николай Васильевич

- (1818—1879), генерал-майор, старший брат А. В., В. В., Д. В. и Н. В. Стасовых — 108.
- Стасова Елена Дмитриевна (1873—1966), советский партийный деятель; дочь Д. В. и П. С. Стасовых. — 107, 245.
- Стасова Зинаида Дмитриевна (1864—1898), дочь Д. В. и П. С. Стасовых — 110, 111.
- Стасова Надежда Васильевна (1822—1895), деятель русского женского движения; сестра А. В., В. В., Д. В. и Н. В. Стасовых — 109, 241, 269, 275.
- Стасова (урожденная Кузнецова) Поликсена Степановна (1839—1918), деятельница в области народного просвещения и высшего женского образования; жена Д. В. Стасова; Мусоргский посвятил ей (совместно с Д. В. Стасовым) две песни из цикла «Детская» — 4, 111, 216, 218—219, 222, 241, 244, 245.
- Стасовы, братья — 10, 169, 178, 186, 188, 204, 232.
- Стахеев Дмитрий Иванович (1840 — ?), писатель — 14.
- Стобеус В. Н., камер-юнкер — 189, 274.
- Стравинский Федор Игнатьевич (1843—1902), певец (бас), в 1876—1902 гг. артист Марининского театра; исполнитель (после смерти О. А. Петрова) роли Варлаама в «Борисе Годунове» — 80, 84, 124, 206.
- Страхов Николай Николаевич (1828—1896), публицист и критик; автор статьи о «Борисе Годунове» — 143, 215, 257.
- Стримович (урожденная Рокотова) Наталия Владимировна, племянница Наумова — 5.
- Султан-Шах, подруга Е. М. Валуевой — 174.
- Сутгоф Александр Николаевич, генерал; в 1843—1863 гг. начальник Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров — 16, 94.
- Тамберлик (Tamberlich) Энрико (1820—1889), итальянский певец (тенор); пел в Итальянской опере в Петербурге и в Москве — 155.
- Татищев Сергей Спиридонович (1846—1906), дипломат, публицист, историк, чиновник особых поручений при Министерстве иностранных дел; автор проекта торжественного представления в форме живых картин с сопровождением музыки «Гений России и История» (в ознаменование 25-летия царствования Александра II) — 81, 82.
- Титова М. С., одна из восьми исполнителей Пляски персидок в первой постановке «Хованщины» (1886) — 263.
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875), поэт и драматург; на его слова написаны песни Мусоргского «Ой, честь ли то молодцу лен прясти», «Рассеивается, расступается» и «Спесь» — 25, 58, 219.
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910), писатель — 3, 174, 216.
- Толстой Федор Петрович (1783—1873), скульптор, медальер, живописец, график; в 1828—

- 1859 г. вице-президент, в 1859—1868 гг. товарищ президента Академии художеств; был знаком с Мусоргским — 94.
- Толстой Феофил Матвеевич (псевдоним: *Ростислав*; 1810—1881), музыкальный критик — 59, 80, 216, 246.
- Третьяков Павел Михайлович (1832—1898), коллекционер, основатель Третьяковской галереи — 65, 163, 265.
- Трусов Александр Александрович, певец-любитель (баритон); исполнитель партии Кузьки и Стрешнева в первой постановке «Хованщины» (1886) — 262.
- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), писатель — 3, 17, 175.
- Турчанинов Петр Иванович (1779—1856), композитор, автор духовных музыкальных сочинений — 266.
- Тушинская Анна Никитична, свояченица Гумбина — 260.
- Тюменев Илья Федорович (1855—1927), композитор (ученик Н. А. Римского-Корсакова), художник, беллетрист и либреттист — 4, 13, 202, 208, 229, 277, 279.
- Унковская (урожденная Захарьина) А. В., дочь знакомого Мусоргского, В. В. Захарьина — 6.
- Усова, подруга Е. М. Валуевой — 174.
- Ухин, полковник лейб-гвардии уланского полка и любитель музыки (скрипач); участник Музыкально-драматического кружка, осуществившего первую постановку «Хованщины» — 157.
- Фаминцын Александр Сергеевич (1841—1896), музыкальный критик, теоретик и композитор; консерватизм его взглядов Мусоргский высмеял в музыкальном памфлете «Классик» — 50, 73, 215, 216.
- Федор Борисович (1589—1605), русский царь в апреле — мае 1605 г.; сын Бориса Годунова — 215.
- Федорова Мария Измайловна, гражданская жена Наумова — 278.
- Ферреро Иван Осипович (Джованни; 1817—1877), контрабасист; с 1845 г. артист оркестра Петербургской итальянской оперы; в 1871—1877 г. инспектор музыки и начальник нотной конторы Оперного комитета при дирекции императорских театров — 74, 116.
- Филиппов Третий Иванович (1825—1899), государственный контролер; любитель русской народной песни; председатель Песенной комиссии при Русском географическом обществе; душеприказчик Мусоргского — 59, 84, 184, 192, 195, 200, 202, 203, 206, 271, 274, 275, 278.
- Финдейзен Николай Федорович (1868—1928), советский музыковед — 4, 221, 249, 269.
- Флобер (Flaubert) Гюстав (1821—1880), французский писатель; его роман «Саламбо» привлек Мусоргского в качестве оперного сюжета (написаны фрагменты музыки) — 28, 233.

Фортуна (урожденная Сербина, в первом браке Медведева) Софья Владимировна (1850—1929), общественная деятельница, дочь В. В. Стасова — 5, 13, 268, 269.

Хвостова (в замужестве Полякова) Алина Александровна (1846—1904), певица (меццо-сопрано) и педагог, преподаватель Петербургской консерватории; была близка к кружку Балакирева — 48, 104.

Хилькевич, домовладелец в Петербурге — 88.

Худяков Иван Александрович (1842—1876), революционер, этнограф, фольклорист — 216.

Цветков, полковник, любитель музыки; в качестве литавриста входил в оркестр Музыкально-драматического кружка, участвовал в первом исполнении «Хованщины» (1886) — 157.

Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор, дирижер, музыкальный критик — 3, 19, 108, 157, 166, 198, 245, 260, 271.

Чебышев-Дмитриев Александр Павлович (1835—1877), юрист, профессор С.-Петербургского университета; выступал в качестве музыкального критика — 215.

Чекалов Николай Николаевич, инженер-технолог и любитель музыки (альтист); участник Музыкально-драматического кружка, осуществившего пер-

вую постановку «Хованщины» (1886) — 157.

Черепнин Николай Николаевич (1873—1945), композитор, дирижер и педагог; создал редакцию «Сорочинской ярмарки» (1923) — 223.

Черкасов, художник — 206.

Черкесов, владелец книжного магазина и библиотеки в Петербурге — 222.

Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889), революционный демократ, философ, писатель, литературный критик — 213.

Чернявский Левкий Иванович (1822—1896), врач и певец-любитель — 213.

Чумачевский Василий Иванович (? — 1897), крупный чиновник Государственного контроля — 206.

Шакеев Евгений Александрович (1839—1899), мировой судья в Петербурге, позднее чиновник Министерства иностранных дел — 111.

Шаляпин Федор Иванович (1873—1938), певец (бас); в его репертуаре партии Бориса Годунова, Пимена, Варлаама и Досифея («Хованщина») — 123, 124, 156, 231, 250, 261.

Шебакин Виссарион Яковлевич (1902—1963), советский композитор, педагог и общественный деятель; ему принадлежит редакция «Сорочинской ярмарки» (1930) — 223.

Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861), украинский поэт, художник, революционный

- демократ; был знаком с Мусоргским, который на его слова написал вокальные сочинения: «Гопак» (отрывок из поэмы «Гайдамаки» в переводе Мея), и «Песнь Яремы» («На Днепре») — 34, 70.
- Шейн Павел Васильевич (1826—1900), этнограф, собиратель русских и белорусских народных песен, исследователь русского народного быта — 44.
- Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт — 31, 42, 127, 213, 224.
- Шестаков Петр Дмитриевич (1826—1891), писатель и переводчик — 22.
- Шестакова Людмила Ивановна (1816—1906), сестра Глинки; автор воспоминаний, в которых значительное место принадлежит Мусоргскому; композитор посвятил ей песни «Семинарист», «Пирушка» и «Серенада» (№ 2 в цикле «Песни и пляски смерти») — 4, 6, 10, 11, 32, 41, 48, 55, 56, 115, 119, 180, 211, 214, 232, 238, 239, 242—245, 247—249, 264, 269, 275.
- Шестакова Ольга (1852—1863), дочь Л. И. Шестаковой — 101, 243, 248.
- Шиловская (урожденная Вердереvская) Мария Васильевна (1830—1879), певица-любительница; Мусоргский посвятил ей романс «Что Вам слова любви» — 63, 222.
- Шिशкин Иван Иванович (1832—1898), живописец и график — 223.
- Шишко Макар Федосеевич (1822—1888), осветитель в Мариинском театре; от него Мусоргский записал песню «Приданные удалые», разработанную в «Хованшине» — 12, 13, 228, 229.
- Шишков Матвей Андреевич (1832—1897), театральный художник; с 1857 г. художник-декоратор Петербургских императорских театров — 216.
- Шлифштейн Семен Исаакович (1903—1975), советский музыковед — 15.
- Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849), польский композитор и пианист — 161, 181, 266, 269.
- Шредер — 206.
- Шпильгаген (Spielhagen). Фридрих (1829—1911), немецкий писатель — 222.
- Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946), советский композитор, дирижер, педагог, музыкальный деятель — 176.
- Шуберт (Schubert) Франц Петер (1797—1828), австрийский композитор — 22, 35, 89, 90, 189, 190, 203, 269.
- Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856), немецкий композитор и автор статей о музыке — 22, 31, 35, 53, 66, 87, 89, 90, 108, 187, 217, 269.
- Щербачев Николай Васильевич (1853 — ?), композитор, пианист; был близок к кружку Балакирева — 98, 107.
- Щербина Николай Федорович (1821—1869), поэт — 207.

Эверарди Камилло (настоящее имя и фамилия: Камилл Франсуа Эврар; Everard; 1825—1899), итальянский певец (бас-баритон) и педагог — 186.

Энгельгардт Василий Павлович (1828—1915), астроном, музыкально-общественный деятель — 248.

Ярошенко Николай Александрович (1846—1898), живописец — 223.

Яковлев Василий Васильевич (1880—1957), советский музыковед — 5, 14, 247, 260, 269, 270, 274.

Ястребцев Василий Васильевич (1866—1934), служащий; автор воспоминаний о Н. А. Римском-Корсакове — 273.

СОДЕРЖАНИЕ*

От составителя	3	
В. В. Стасов		211
Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк	20	212
Письмо А. М. Керзину	60	219
Из книги «Николай Николаевич Ге: Его жизнь. Произ- ведения и переписка»	61	220
Письмо Н. Ф. Финдейзену	63	221
Портрет Мусоргского	64	223
Н. А. Римский - Корсаков		
Из «Летописи моей музыкальной жизни»	66	223
А. П. Бородин		
Воспоминания о М. П. Мусоргском	86	232
М. А. Балакирев		
Из письма В. В. Стасову	88	233
Из писем к М. Кальвокоресси	90	235
Ц. А. Кюи		
Из критического этюда «М. П. Мусоргский»	92	236
Ф. П. Мусоргский		
Заметки, относящиеся к биографии его брата Мо- деста Петровича Мусоргского	94	238
Н. Н. Римская - Корсакова		239
Начало воспоминаний о М. П. Мусоргском	95	240
Из моих воспоминаний о А. С. Даргомыжском	97	240
А. Н. Мюллер		241
Воспоминания	98	241
Письмо А. Н. Римскому-Корсакову	100	242
Л. И. Шестакова		
Из «Моих вечеров»	101	242
П. С. Стасова		
Из «Моих воспоминаний»	107	244
В. Д. Комарова		
Из детских воспоминаний о великих людях: Мусоргский	109	245

* Вторая колонка цифр указывает страницы комментариев.

Ю. Ф. Платонова		246
Письмо В. В. Стасову	115	247
Из «Автобиографии»	118	248
Э. Ф. Направник		
Записки. Воспоминания	123	249
Н. Ф. Скарская		
О Мусоргском	124	251
Н. И. Компанейский		
К новым берегам: Модест Петрович Мусоргский	125	251
А. А. Голенищев - Кутузов		
Воспоминания о М. П. Мусоргском	132	252
В. У.		
Карикатура М. П. Мусоргского	153	260
В. Б. Бертенсон		
Из книги «За 30 лет: Листки из воспоминаний»	154	260
А. П. Молас		
Из «Моиx воспоминаний о „Могучей кучке“»	158	261
И. Е. Репин		263
Из писем В. В. Стасову	163	265
О спектакле «Борис Годунов»	164	266
Из статьи «Славянские композиторы»	165	266
Из «Воспоминаний о В. В. Стасове»	166	267
Письма А. Н. Римскому-Корсакову	169	267
Н. А. Бруни		
Несколько слов о Мусоргском	172	268
А. А. Врубель		
Письмо А. Н. Римскому-Корсакову	175	268
С. В. Фортунато		268
Из «Воспоминаний о встречах с Н. А. Римским-Корсаковым»	176	269
Мои далекие воспоминания о М. П. Мусоргском	177	269
Д. М. Леонова		
Из «Воспоминаний»	182	269
А. Леонтьев		
Воспоминания	185	270
М. М. Ипполитов - Иванов		
Из книги «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях»	186	271
А. А. Демидова		
Из воспоминаний	189	273
М. М. Иванов		
Из некролога	193	274
Л. Б. Бертенсон		
К биографии М. П. Мусоргского	197	276
И. Ф. Тюменев		
Из «Моей автобиографии»	200	277
Комментарии	209	
Список сочинений М. П. Мусоргского	280	
Указатель имен	287	

М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников:
М 11 Сборник / Сост., текстолог. ред., вступит. статья и
коммент. Е. М. Гордеевой. — М.: Музыка, 1989. —
319 с., портр. — (Музыка и музыканты в воспомина-
ниях современников).

ISBN 5—7140—0150—8

В сборник вошли воспоминания выдающихся современников М. Мусоргского — его соратников по «Могучей кучке» М. Балакирева, А. Бородина, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, музыкального критика В. Стасова, художника И. Репина, а также друзей и родных. Собранные вместе, они издаются впервые. Воспоминания, воссоздающие творческий облик и обаятельные душевные черты создателя «Бориса Годунова» и «Хованщины», прокомментированы. Сборник включает список музыкальных сочинений Мусоргского и указатель имен.

Для музыкантов и широкого круга читателей.

4905000000— 124
М ————— 38—88
026(01)—89

ББК 85.313(2)1

Документальное научное издание
М. П. МУСОРГСКИЙ
В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ

Составитель Евгения Михайловна Гордеева

Редактор В. Мудьючина. Художник К. Тьедер.
Худож. редактор Ю. Зеленков. Техн. редактор С. Буданова.
Корректор Г. Мартемьянова.

ИБ № 3871

Подписано в набор 28.10.87. Подписано в печать 27.12.88. Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага кн.-журнальная. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем
печ. л. 10,0625 (вкл. илл.). Усл. п. л. 16,905. Усл. кр.-отт. 10,0625. Уч.-изд. л.
20,47. Тираж 30 000 экз. Изд. № 14058. Зак. № 74. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14.

Отпечатано в Ленинградской типографии № 2 головном предприятии ордена
Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая
книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29. С готовых диапо-
зитивов Тульской типографии.