

ИРИНА СТОГНИЙ

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ. ТВОРЧЕСТВО КАК ИСПОВЕДЬ

М. П. Мусоргский – один из самых загадочных композиторов XIX века. Неисчерпаемо разный, он в то же время един, всегда узнаваем. “Миры” Мусоргского существуют в согласии – в этом мощь его гения.

Будучи автором опер, романсов, хоровых сочинений, то есть преимущественно вокальным композитором, Мусоргский избирает слово в качестве главного носителя смысла. Творческая энергия гениального композитора, объединившего музыку и слово, создала искусство, воплотившее сокровенную правду жизни, высветив в каждом художественном образе наиболее существенные и глубинные черты. Слово в его сочинениях наполнено музыкой, музыка, в свою очередь, обретает “словесные” свойства.

Сочинения Мусоргского – не “вокальные сочинения”, а повествования, написанные сердцем и душой композитора. Глубоко искренние, полные сострадания, они повествуют о жизни народа, отдельных людях и судьбах. Их сила – во взаимодействии музыки и слова, в котором Мусоргский оказался истинным реформатором, что с наибольшей силой проявилось в его оперном творчестве.

Особое отношение к слову, вслушивание в его смыслы и звучание было и до Мусоргского. Это вообще коренное свойство русских композиторов, проявившееся, в частности, в том, что русская классика развивалась, прежде всего, в оперном жанре. Но Мусоргский открыл новые “силы притяжения” слова и музыки, заложил невиданные до того психологически точные смыслы в вокальные партии. Музыкальные интонации, используемые Мусоргским для характеристики своих персонажей, могли бы составить отдельный “словарь”. Столь точной и объёмной работы со словом музыка ещё не знала – и не только русская. Однако подлинное значение Мусоргского можно представить только в историческом контексте.

Русская композиторская школа начала формироваться в 60-х годах XVIII века – до того времени отечественная музыкальная культура жила преимущественно европейскими ценностями. У истоков её становления была триада композиторов-ровесников, родившихся в 1740-х годах, чьи дарования раскрылись в разных сферах: *Максима Березовского* – в хоровой, *Ивана Хандошкина* – в скрипичной, *Василия Пашкевича* – в оперной. Однако русская музыкальная культура, прежде всего, взяла курс на хоровое искусство, которое и стало выразителем подлинно национальной самобытности. В дальней-

шем это проявится и в опере, в которой хор будет играть едва ли не самую значительную роль.

Знаменитый итальянский композитор Галуппи, приехав в Петербург на придворную службу в 1765 году, услышав хоровую музыку в исполнении придворной певческой капеллы, был поражён: подобного хорового пения никогда не слышал в Италии. Хор капеллы, певший духовную музыку, действительно представлял собой выдающееся художественное явление, и здесь особую роль сыграло хоровое творчество Максима Березовского. Красноречиво об этом свидетельствуют «Записки» члена Российской Академии наук, действительного статского советника Якоба фон Штелина, создавшего первую историю российских искусств. Он отмечал, что «среди придворных музыкантов Максим Березовский обладал выдающимся дарованием, сочиняя для придворной капеллы превосходнейшие церковные концерты с таким вкусом и такой выдающейся гармонизацией, что исполнение их вызывало восхищение знатоков и одобрение двора»*.

Хоровой концерт был единственным высоким музыкальным жанром в России XVIII века, взрастившим в следующем веке искусство всех русских композиторов от М. Глинки до С. Рахманинова, и след которого без труда отыскивается и в XX, и XXI веках – в творчестве Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Шедрина и других композиторов. Русская опера постепенно «вызревала» из разных источников: итальянской оперы, оркестровой музыки европейских композиторов, постоянно звучавшей при императорских дворах; французского водевиля, послужившего основой национальной комической оперы; и более всего – из хоровой культуры.

Золотым веком европейской оперы был XVIII, а русской – XIX век. Её временное отставание от западных образцов имеет свои причины. Русская музыкальная культура обладает такими характерными свойствами, как неторопливость становления, долгое впитывание «чужого» для осознания «своего», высокая взыскательность к создаваемым произведениям. Свой художественный статус и высокое положение в мировой культуре она завоевала позже, чем европейская музыка, но в этой неторопливой поступи раскрывается её важнейшее свойство – почвенность, поиск собственных корней и самобытного языка, способного адекватно отразить национальный менталитет, значительность идей. У русской музыкальной культуры, как и у России в целом, «особенная стать».

Главной отличительной чертой русской классической оперы было тяготение к масштабным темам социально-исторического характера, что определяло первостепенную роль хора. Весь опыт, сложившийся в сфере хоровых жанров, трансформировался в опере. Предшествующее развитие хорового концерта оказалось той почвой, на которой впоследствии расцвела русская опера.

Другим её важнейшим «строителем» была народная песня. Известное высказывание В. Ф. Одоевского о том, что Глинка возвысил народный напев до трагедии, имея в виду оперу «Жизнь за царя», применим и по отношению к операм других русских композиторов, в особенности М. Мусоргского.

Итак, три главных источника послужили развитию национальной оперы: хоровое искусство, народная песня, слово. Но применительно к операм Мусоргского особая роль *слова* понимается не только как выразительная его подача музыкой, а прежде всего – как средство создания музыкальной драмы. В этом случае возникает иная «распетость» слова, чем в прекрасной итальянской музыке. Русская опера появилась на авансцене истории тогда, когда смогла определиться как музыкальная драма – в этой точке сошлись её интересы и безграничные возможности.

Музыкальная драма характеризуется способностью к гибкому синтезу слова, сценического действия и музыки. Её отличает значительность идей. Музыкальная драма никогда не идёт по проторённой стезе, она избирает единичное художественное решение. Это доказали М. Глинка в «Жизни за царя», А. Даргомыжский в «Русалке». М. Мусоргский это наглядно продемонстрировал своими историческими операми – «Борисом Годуновым» и «Хованщиной», а также комедийными «Женитьбой» и «Сорочинской ярмаркой», абсолютно

* Записки Якоба Штелина. Об изящных искусствах в России. В 2-х томах. Составление, перевод с немецкого, вступительная статья, предисловие и примечания К. В. Малиновского. М., 1990.

разными по своей стилистике и драматургии. Вместе с тем эти оперы сходны в той вокально-речевой интонации, бесконечно разнообразной, тонко обрисовывающей каждого персонажа, но единой в своей специфике – “интонации Мусоргского”, – в которой воплотилось его стремление, с одной стороны, к театральности, с другой – к правде. Ему принадлежат известные слова: “Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоня, смелая искренняя речь к людям... – вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чём боялся бы промахнуться”*.

Театральность сказалась в сценической яркости образов, а правда – в их многоликости, неоднозначности, сложных и противоречивых стремлениях, сочетаниях несочетаемого. Мусоргский достиг непревзойдённого мастерства в интонационной обрисовке характеров своих персонажей. Мы слышим величественную, “царскую” интонацию (царь Борис), униженную (Юродивый), лествичную (Шуйский), бойкую (корчмарка), тупую (пристав), притворно-благочестивую (“старцы честные” Варлаам и Мисаил), холодно-кокетливую (Марина Мнишек), фанатичную (иезуит Рангони), гневную (голодный люд) – в опере “Борис Годунов”; разудалую (стрельцы), эмоционально-напряжённую (Марфа), настаивательно-проповедническую (Досифей) – в опере “Хованщина”.

Никогда ещё музыка не знала такого портретно-интонационного многообразия, никогда ещё не пыталась выразить столь сложную гамму психологических переживаний, которую испытывают царь Борис в опере “Борис Годунов”, Марфа в “Хованщине” и другие персонажи.

Мусоргский не просто воплощает правду жизни, но устами своих героев словно исповедуется перед нами. Он ведёт своё повествование, ничего не утаивая и не приукрашивая. Специфика его таланта сказалась в способности глубоко погружаться в жизнь, её коллизии, быть драматургом, одновременно сохраняя беспристрастность летописца и искреннюю сострадательность лирика. Музыкальная исповедь его многогранна, как и талант.

Модест Петрович Мусоргский происходил из старинного дворянского рода. Он родился 16 марта 1839 года в селе Карево Торопецкого уезда Псковской губернии. Его мать – Юлия Ивановна Чирикова – была первым педагогом будущего композитора. Успехи в игре на фортепиано не заставили себя долго ждать, так что к 9 годам он был уже профессиональным пианистом. В 10 лет у Мусоргского появился другой учитель – прославленный петербургский педагог А. А. Герке, развивший пианистический талант его до высочайшего уровня.

Отец композитора – Пётр Григорьевич, горячо любивший музыку, – радовался успехам сына, но готовил ему совсем иное поприще. Весь мужской род Мусоргских, за исключением самого Петра Григорьевича, служил по военной части. В 1849 году Модест поступил в Петропавловскую школу в Петербурге, затем его перевели в Школу гвардейских прапорщиков. Спустя семь лет Мусоргский окончил Школу и был зачислен офицером на службу в гвардейский Преображенский полк. Перед ним открывалась перспектива блестящей военной карьеры, но через два года он вышел в отставку, решив посвятить себя творчеству. Этому решению способствовало знакомство с А. С. Даргомыжским, М. А. Балакиревым, Ц. А. Кюи, братьями В. В. и Д. В. Стасовыми и с А. П. Бородиным, ставшим его близким другом. Однако это решение означало, что он фактически оставался без средств к существованию. Но молодость, хорошее здоровье, большие планы на жизнь, дружба с прекрасными людьми окрыляли и внушали уверенность в правильности избранного пути.

Первая мысль об опере появилась у семнадцатилетнего композитора в связи с романом В. Гюго “Ган Исландец”. Его увлёл сюжет, в котором разворачивалась народно-историческая драма, наполненная остросюжетными ситуациями. На их основе можно было создать многоплановое сценическое действие, в котором участвовали злодеи и благородные герои. Параллельно с обдумыванием оперы на сюжет В. Гюго, Мусоргский увлёкся трагедией Софокла “Царь Эдип”. Философско-психологическая основа трагедии, её этический ракурс (возмездие за совершенное преступление) – первые шаги по направлению к будущей музыкальной драме “Борис Годунов”.

* Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971. С. 197.

Опера “Ган Исландец” так и не была написана, а из музыки к трагедии Софокла “Царь Эдип” был написан хор народа. Это происходило в конце 50-х годов, а в 60-е годы XIX столетия начинается новый этап в русской музыкальной культуре, отмеченный появлением творческого союза единомышленников, объединившихся под названием “Новая русская музыкальная школа” или “Балакиревский кружок”, впоследствии (с лёгкой руки В. Стасова) получивший название “Могучей кучки”. Крепкая идейная платформа сплотила композиторов, вошедших в это объединение: М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи, М. Балакирева – организатора и лидера кружка. Были и другие композиторы – А. Гуссаковский, Н. Лодыженский, Н. Щербачёв, – впрочем, отошедшие впоследствии от композиторской деятельности.

Главным для композиторов “Могучей кучки” была опора на национальную специфику, близость к своим корням, к народным основам. В музыкальном отношении это, прежде всего, народно-песенное искусство, эпос, сказки, древние языческие обряды, эпизоды, взятые из народной жизни и исторического прошлого народа. Всё это осмысливалось ими не просто как красивые “картинки”, красочно изображающие национальную экзотику, но как самовыражение духа народа, иногда превращаясь в духовно-мистическое действо (“Хованщина” Мусоргского, “Снегурочка” и “Сказание о невидимом граде Китеже” Римского-Корсакова и другие сочинения композиторов-членов Балакиревского кружка).

В начале 60-х годов Мусоргский предпринял ряд поездок по России, обогативших его яркими впечатлениями. Он впервые посетил Москву, поразившую его своей необычной исторической красотой. В Москве развернётся сценическое действие его опер “Борис Годунов” и “Хованщина”.

Драгоценным материалом для творчества послужили и многочисленные типы людей, которых наблюдал композитор. Он писал: “Подмечаю баб характерных и мужиков типичных – могут пригодиться и те и другие. Сколько свежих, не тронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько! И каких сочных, славных”*. Свои впечатления Мусоргский выразил в ряде романсов: “Калистратушка”, “Колыбельная Ерёмушки”, “Голак”, “Светик Савишна”, “Семинарист” (последние два – на слова М. Мусоргского) и других.

Параллельно с работой над романами Мусоргский в 1863 году приступил к сочинению оперы “Саламбо” на сюжет Флобера (либретто М. Мусоргского), а затем – к сатирической опере “Женитьба” по пьесе Гоголя. Был написан только первый акт, второй значительно позже дописывал М. М. Ипполитов-Иванов.

Несмотря на то, что ни одна из этих опер не была закончена, обе они послужили прекрасной базой для выработки основных принципов оперного языка Мусоргского. Несколько музыкальных отрывков, написанных для “Саламбо”, вошли в оперу “Борис Годунов”. По наблюдению одного из исследователей оперного творчества Мусоргского Р. К. Ширинян, в “Саламбо” таились музыкальные характеристики Бориса, Самозванца, Шуйского, Рангоны, бояр**. В музыке “Женитьбы” много ярких и тонких деталей, которые позднее композитор развил и обогатил в жанрово-бытовых сценах других опер. Ещё один сатирический шедевр того времени – вокальный цикл “Раёк” – музыкальная сатира на врагов искусства Мусоргского, коих в то время было немало. Не менее важны были стилистические находки, запечатлённые в его романах.

Конец 60-х годов (1869) ознаменован появлением “Бориса Годунова”. Над партитурой оперы Мусоргский работал с огромным увлечением, очень быстро. Исключительная новизна оперы бросалась в глаза сразу – этому способствовала психологическая глубина образов, сопоставимая разве что с образами Достоевского и Л. Толстого. Каждый образ – отдельный мир, в котором множество перекрёстных линий. Все вместе они составляют яркое жизнеописание истории и быта, характеров и духовных ценностей, существовавших на Руси. В отличие от романтической традиции, Мусоргский не пытался романтизировать своих персонажей, изображая их такими, какими они были в действительности, стремясь передать их особенности, прежде всего, через извивы речевых интонаций, а через них – характеры и чувства персонажей.

* Из письма М. П. Мусоргского Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года.

** Ширинян Р. К. Эволюция оперного творчества Мусоргского. М., 1978. С. 16.

Разноликая Русь – народная, боярская, царская – показана Мусоргским во всей полноте и множественности, где всё неоднозначно, и наряду с обыденным началом существует возвышенное, с трагическим – комическое, с бытовым – поэтическое. Каждый персонаж многолик. Борис “на людях” – царственная личность, неспешно и с достоинством он произносит свои речи; нежный и любящий отец, мягко и искренне беседующий с дочерью и наставительно – с сыном. Но одновременно он и психически больной человек, обезумевший от мук совести, которому мерещатся “мальчики кровавые в глазах”, и исполненный молитвенного раскаяния грешник... По ёмкости характеристики этот образ не знает себе равных, как и фигура Юродивого.

Жалкий оборванец, осмеянный мальчишками, отнявшими “копеечку”, и в то же время пророк. Образ Юродивого Мусоргский проработал даже более основательно, чем Пушкин. При всем благоговении Мусоргского перед Пушкиным, композитор внёс свои изменения в текст драмы. У Пушкина Юродивый появляется только в сцене у собора Василия Блаженного, где произносит сокровенные слова: “Нельзя молиться за царя Ирода...” У Мусоргского Юродивому отведена самостоятельная сцена со знаменитой его песней “Месяц светит, котёнок плачет...” Опера завершается скорбными словами Юродивого: “Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие”, – в которых сосредоточена главная мысль этой драмы: трагическая судьба, ожидающая Русь, бесконечные страдания народа и неизбежные столкновения его с властью.

Главным стержнем музыкальной драмы “Борис Годунов” являются народные сцены. “Я разумею народ как великую личность, одушевлённую единой идеей”, – писал Мусоргский*. Огромный акцент, сделанный на народных сценах ещё Глинкой в опере “Жизнь за царя”, определил народно-историческую тему как одну из ведущих в русской опере. Это породило определённый подход к драматургии, в которой роль хора была столь же важна, как и партии отдельных персонажей. Однако, если хоры Глинки в опере “Жизнь за царя” несут в себе обобщённую характеристику народа, то хоры Мусоргского в “Борисе Годунове” и “Хованщине” наряду с обобщённой включают и индивидуальные характеристики народных персонажей в виде реплик и хоровых диалогов, в результате чего возникает живая и естественная передача многослойной жизненной картины.

Уже в прологе оперы, в сцене у Новодевичьего монастыря, где народ избирает царя, дана целая галерея разных персонажей и одновременно развёрнутая характеристика всей ситуации в целом: полное непонимание происходящего слышится в вопросе одного из голосов хора: “Митюх, а Митюх, чего орём?” – и полный безразличия ответ Митюхи: “Вона, почём я знаю”. И чей-то разъясняющий голос: “Царя на Руси хотим поставить”. Никогда ещё хор так “не разговаривал” разными голосами. Особенно ярко представлены женщины. Одна причитает: “Ой, лихонько”; другая сердится: “Вишь, боярыня какая”; третья задирается: “Орала пуще всех!” Мусоргский тонко фиксирует реплики каждого персонажа, разное их настроение, даёт картину разноликой толпы, всячески подчёркивая это переливами различных интонаций – от сонно-ленивых до крикливо-сердитых, а порой и благостно-терпеливых. В короткой сцене народного “избрания” царя слышится и сарказм (“Чего орём?”), и сострадание.

Хоровые сцены четвёртого действия – у храма Василия Блаженного – представляют народ, охваченный единым порывом: “Хлеба!” – голосит народ. В сцене под Кромами ненависть к царю выливается в настоящий бунт. Реплики отдельных групп хора сохраняются: “Вали сюда!”, “А чтоб не больно выл!”, “На пень сади!”, но теперь они подчинены единой стихии, единому ритму движения. Кульминацией разгула стихии народного бунта является хор “Расходилась-разгулялась”, звучащий в сцене под Кромами.

Личная трагедия Бориса разворачивается на фоне народной трагедии. Вновь следует заметить, что никогда ещё опера не знала подобной смысловой “полифонии”. Исследователи отмечают, что Мусоргский усиливает идею одиночества царя по сравнению с пушкинской его трактовкой. “Оперный” Борис постоянно погружён в глубокие размышления, вылившиеся в пространственные монологи. Пушкинский Борис более активно взаимодействует с окружающим миром. Борис Мусоргского в основном “монологичен”. “Скорбит душа” – этот

* Автограф Мусоргского к первому изданию оперы “Борис Годунов”.

монолог произносится во время сцены коронования, когда народ занят своими действиями и мыслями (“Митюх, а Митюх, чего орём?”), а царь – своими. Их отчуждённость и безразличие друг к другу отчётливо показаны Мусоргским. Другой известный монолог Бориса – “Достиг я высшей власти...” – вновь высвечивает скорбные мысли царя.

Внутри народной драмы образовалась монодрама, вписанная в широкое историческое полотно. Мусоргский рисует образ царя широкими мазками, без подробных деталей – в интонациях Бориса почти всегда ощущается неторопливый шаг, величественность жестов, собранная сдержанность. Его речь всегда предварена оркестровым вступлением, дающим зримое представление о движениях царя, о склонившихся в поклоне придворных, мимо которых он шествует. Однако внутри монологов есть ещё более углубленные, внутренние монологи (“Тяжка десница грозного судии, ужасен приговор душе преступной”) внутри монолога “Достиг я высшей власти”) и речитативы, представляющие собой непрерываемый ток мысли, порой доводящий царя до галлюцинаций.

Мелодическое содержание каждого монолога или ариозо Бориса наполнено строгими и одновременно распевными интонациями. Им присуща эпическая величественность и царственность, в них преобладает неспешность и особая мерность движения, в которой угадываются мудрость и сила. Они близки к народным песням, былинам и одновременно к церковному знаменному распеву.

Главная же черта монологов Бориса заключается в том, что все они пронизаны молитвенным чувством. Мусоргский использует для этого ряд приёмов. Прежде всего, мелодические интонации, акцентирующие определённые слова и фразы: “скорбит душа”, “слёзы”, “благ и праведен” – все они выделены либо ритмически, либо мелодическим повышением звучания. Главная идея, воплощённая в образе царя, – неизменное наказание за преступление – представлена как самонаказание. От этого скорбит царь, а не от того, как относится к нему народ и приближённые.

Если говорить о музыкальной драматургии оперы, то Мусоргский создаёт её многообразием стилей, к которому прибегает для обрисовки каждого персонажа. “Высокий” стиль царской речи сменяется “низким” говором простых людей.

Другая её особенность проявляется в построении многослойного сценического действия. Мусоргский – мастер сложно выстроенных “пирамидальных” композиций. Он часто прибегает к приёму, называемому “текстом в тексте”. Впервые его применил Глинка в виде знаменитого “польского акта” в своей опере “Жизнь за царя”. Далее все русские оперы стали включать в себя “вставное действие”. Этот драматургический принцип вполне можно назвать “шекспировским”, поскольку он активно использовался в драматургии Шекспира. Одним из наиболее ярких примеров является пьеса, разыгранная бродячими актёрами в “Гамлете”, органично вписанная в основную сюжетную линию.

В опере Мусоргского “Борис Годунов” особый интерес в этом отношении представляет “польский акт” (третье действие), написанный для второй редакции оперы. Польский акт расширяет музыкально-драматическое действие и вносит дополнительные смысловые линии в драматургию оперы. Музыка, характеризующая поляков, как и у Глинки, основана на ритмах мазурки, полонеза, краковяка. Помимо того, что само третье действие представляет собой абсолютно иную картину, чем всё, что ему предшествовало, в нём есть ещё несколько локальных сюжетов. В частности, в самостоятельную сцену превращается мазурка. Это портрет самой Марины Мнишек – непроницаемо-холодной и расчётливой. Однако постепенно психологический объём её образа расширяется. И в любовном дуэте Марины и Лжедмитрия происходит явная смена лексик, соответствующая смене “маски” Марины. Выразительную чувственную лирику не так уж часто можно встретить у Мусоргского. Композитор, скорее всего, стремился передать не искренность её чувств, а искусный соблазн, которому подвергается Самозванец. Марина, как натура артистически одарённая, вполне способна на такой стиль общения, в котором трудно различить, где игра, а где правда.

Совершенно неожиданной оказывается способность Марины быть послушной и даже смиренной. Эти черты раскрываются в сцене с иезуитом Рангони. Он в своей проповеди склоняет её к обольщению Лжедмитрия, призы-

вая статья провозвестницей “правой веры” в Московии. Здесь уже не расчёт, а искреннее убеждение в значимости собственной миссии – таковы мотивы её тщеславия и коварства. Без этого “углубления” в характер Марины, без такой “подробности” мир её ценностей не был бы показан объёмно. Мусоргский прорисовывает очень важную особенность её характера – способность не только повелевать, но и проявлять послушание, требующее от неё своеобразной жертвы. Психологически точные портреты Мусоргского многозначны и потому достоверны и правдивы.

Ещё в 1872 году, когда продолжалась работа над “Борисом Годуновым”, точнее, над второй редакцией оперы, Мусоргский задумал “Хованщину” – народную музыкальную драму. В жизни композитора это было время нужды, болезней, душевного одиночества, депрессии, но творческая интенсивность его работы от этого не уменьшилась. Скорее, наоборот. В этот период созданы такие сочинения, как фортепианный цикл “Картинки с выставки”, вокальные циклы “Детская”, “Без солнца”, “Песни и пляски смерти”. Одновременно с “Хованщиной” писалась комическая опера “Сорочинская ярмарка”, продолжавшая “гоголевскую тему”, открытую композитором в “Женитьбе”.

Как уживались “миры” “Хованщины” и “Сорочинской ярмарки”? Похожую картину мы видим у Моцарта, писавшего одновременно “Волшебную флейту” и “Реквием” – последние свои произведения. Мусоргский работал над “Хованщиной” до самой смерти, но так и не закончил её. “Хованщина” писалась одновременно в разных эпизодах.

Либретто целиком создано самим композитором, что отличает её от других опер Мусоргского. При этом оно столь же талантливо, что и музыка оперы, хотя никакого литературного первоисточника не имеет. В основе текста оперы лежало изучение подлинного исторического материала. Он работал с трудами и документами историков, описывавших эпоху стрелецких бунтов и церковного раскола, и перед ним не было готового литературного сюжета. Все персонажи и сюжетные перипетии собирались из разных источников. Композитор старался максимально точно воссоздать историческую правду. Подобного подхода опера ещё не знала. По словам Асафьева, “сюжет дан, как нанизанные звенья событий, но не как видимой связью скреплённые факты”^{*}.

Создавая либретто “Хованщины”, Мусоргский опирался на материалы по истории восстания стрельцов 1682 года под предводительством князя Хованского. Князь был могущественным и авторитетным вожакom стрельцов и, по различным историческим свидетельствам, стремился занять царский престол. Повсюду за ним следовали преданные ему стрельцы. Мусоргский это подчеркнул многочисленными возгласами стрельцов: “Большой идёт”; славлениями: “Слава лебедю” – хор, звучащий при появлении Хованского; любовным обращением к нему: “Батя”! Они беспрекословно подчиняются ему. Хованский отвечает им взаимностью и зовёт их “детками”. Приверженец старого порядка вещей, он не воспринимал “новых людей”, как и новых идей, принесённых Петром.

Власть и могущество Хованского не давали покоя царевне Софье, и она решила покончить с ним, прибегнув к обману. Зная о тщеславии Хованского, царевна пригласила его посетить государственный совет, послав сообщить ему об этом своего подданного – дьяка Фёдора Шакловитого. По дороге его должны были схватить и казнить без суда и следствия. Мусоргский изменил ход событий: Хованского убивают на пороге его собственного дома, когда он собирается на заседание государственного совета. А перед сценой убийства князь развлекается: русские девушки вместе с персиянками поют и танцуют перед ним. Это чисто драматургический “ход”, излюбленный русскими композиторами: обострить трагическую развязку с помощью “вставного действия”.

В операх Мусоргского особую роль играют музыкальные решения, связанные с воплощением характеров персонажей. На первый взгляд необъяснима трактовка образа Шакловитого – доносчика и главного виновника убийства Хованского. “Злым демоном” называет его Асафьев. И сам Шакловитый в начале первого действия говорит о себе: “Проклятый от века, дьявола ходатай”. Однако известная ария Шакловитого из третьего действия “Спит стрелецкое гнездо” фактически представляет собой молитву о судьбах Руси. Благодаря такой композиторской трактовке образ Шакловитого не выглядит

^{*} Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л., 1985. С. 145.

однозначным: ему не безразлична судьба Отчизны, хотя способ служения ей он выбирает по своему разумению. Музыкальная характеристика Шакловитого как будто несколько “возвышает” его низменные поступки. В мелодических оборотах, поддерживаемых хоральными аккордами партии сопровождения, звучит молитвенное песнопение. Мусоргский приближает его к персонажам, наделённым мирской или духовной властью – Борису Годунову и Досифею, духовному наставнику староверов в “Хованщине”. Это проявилось в использовании одной и той же тональной краски (ми-бемоль-минор) в арии Шакловитого “Спит стрелецкое гнездо” и ариозо Досифея из первого действия “Приспело время”, а также в использовании интонаций, близких к монологам Бориса “Достиг я высшей власти” и “Скорбит душа”.

Подобную же характеристику получает князь Хованский в ариозо из третьего действия. Его обращение к стрельцам “Помните, детки” написано в той же беспешно-распевной манере и тональности (ми-бемоль-минор), что и ария Шакловитого и ариозо Досифея. В этом подспудном “уравновешивании” персонажей проявилась важная идея оперы, сущность которой заключается в том, что при всём различии персонажей каждый из них осмысливается композитором как масштабная личность, ведущая борьбу с врагом своими средствами. Ощущается эпическая, даже летописная “беспристрастность” оценки их поступков и суждений.

Совсем иначе показаны стрельцы. Из всех народных персонажей они получают наиболее развёрнутую характеристику. Большей частью стрельцы представлены интонациями и ритмами, свойственными солдатским песням с характерными восклицаниями и выкриками: “Гой, вы люди ратные”, “Айда! Весело!” – так построены хоры из первого действия.

Совершенно необычной является хоровая сцена в финале четвёртого действия “Хованщины”: стрельцов ведут на казнь, они просят о помиловании, а их жёны, наоборот, требуют поскорее казнить их мужей – “воров и гуляк”. Возможно, жёны стрельцов и не отдадут себе отчёта в том, что на самом деле происходит. Но бунт жён косвенно усиливает характеристику стрельцов, представляя их разгулявшейся жестокой “силой сильной”. Кроме того, этот бунт показывает, что разлад существует не только на социально-историческом, но и на семейном уровне.

В музыкальной характеристике стрельцов композитор вновь прибегает к острому, жизненному и потому ёмкому их изображению, далёкому от стереотипов. В целом же хор стрелецких жен вносит в их характеристику ещё один важный штрих, позволяющий сделать вывод, что стрельцам, озлобленным, лишённым упования на Бога и любви к ближнему, противостоят раскольники, полные любви и смирения.

Одним из персонажей оперы является князь Голицын. Известный западник, Голицын был политическим деятелем, стремившимся приблизить Россию к Европе. Он симпатизировал стрельцам, но противился их выступлению против Петра. Как пишет Р. К. Ширинян, “западничество Голицына сквозит в галантности его музыкальной речи, так резко выделяющей его на фоне чисто русских “интонационных портретов”*.

С особой силой в “Хованщине” проявился мелодический дар Мусоргского. Опера насыщена мелодиями разного характера: протяжными, близкими к народным песням, лирическими романсовыми, церковными псалмодиями. Главное в них – глубокая искренность и человечность, помогающая проникнуться сочувствием даже к отрицательным персонажам (Хованскому, Шакловитому).

XVII век оставил свой след в истории не только стрелецкими бунтами – это было время развития старообрядчества. Духовным наставником староверов в опере Мусоргского является Досифей. Известно, что его прообразом послужил протопоп Аввакум. Кроме того, Мусоргский увлекался трудами о московском старовере Никите Пустосвяте – одном из духовных вождей стрельцов.

Образ Досифея трактуется в опере многопланово. Он противостоит всем политическим силам – и Хованскому, и Голицыну, не приемля позиции ни одного из них. Досифей – проповедник *истинной веры* – по-отечески заботится о людях, понимает их печали. В его музыкальной характеристике преобладают интонации церковного пения. Один из самых известных его монологов –

* Цит. изд. С. 88.

монолог из пятого действия “Приспело время в огне и пламени приять венец славы вечная!” Это яркая проповедь, в которой Досифей ободряет раскольников и призывает их совершить подвиг самосожжения.

Марфа – главный женский персонаж оперы. Её музыкальной характеристике свойственна особенная продуманность, яркость интонаций. Мелодические линии партии Марфы отличаются широтой, распевностью, величественностью. Её томит безответная любовь к княжичу Андрею – сыну Ивана Хованского. Это в полной мере передают нежные, глубоко прочувствованные песенные интонации. Её партия в основном написана в минорных тональностях.

Андрей Хованский гибнет в огне вместе с раскольниками. В раскольничий скит его увлекает с собой Марфа. Это не его выбор, не его вера, не его любовь. Он влюблён в иноверку – “лютерку” Эмму, – девушку из немецкой слободы. Удивительно трагична его участь. Он случайно оказался среди раскольников и вынужден принять их участь. Досифей торопит единоверцев – уже слышны трубы петровского войска, по слухам, идущего расправиться с раскольниками. На этом партитура обрывается.

Оперу завершали трижды. Первым был Н. Римский-Корсаков, в его версии опера заканчивалась грозной темой петровского войска. Вторым был И. Стравинский, у него опера заканчивалась раскольничьими песнопениями. Третьим был Д. Шостакович. В его варианте возвращается мелодия начала – “Рассвет на Москва-реке”. Всё это характерно для творчества самого Мусоргского, постоянно искавшего новые средства выражения.

Последние годы жизни Мусоргского были очень тяжелыми. Плохое здоровье, материальная нужда мешали ему сосредоточиться на творчестве. Приходилось подрабатывать аккомпаниатором в вокальных классах. В 42 года его разбил паралич, и месяц спустя, 16 марта 1881 года он скончался в военном госпитале.

Несмотря на свою короткую жизнь, Мусоргский сумел привести в движение весь музыкальный мир. В прежние времена европейская культура, преимущественно итальянская, была “учителем” русской в прямом и переносном смысле, поскольку учителей из Италии действительно приглашали ко двору либо русские музыканты ездили учиться в Италию. Творчество Мусоргского оказалось столь мощным, что повлияло на отечественную и европейскую культуру вплоть до XX века. Мусоргский оказался неиссякаемым источником вдохновения для композиторов разного типа и разной степени одаренности. Его гений объемлет всех и вся.

Народные истоки творчества Мусоргского в XX веке получили продолжение в сочинениях композиторов “новой фольклорной волны” – Г. Свиридова, В. Гаврилина, Ю. Буцко; психологически-философская тема – в музыке Г. Малера, тема поющей и пляшущей смерти – у Д. Шостаковича, тема любви – у К. Дебюсси, тема детства – в творчестве С. Прокофьева и М. Равеля.

В XXI веке “голос” Мусоргского можно расслышать в творчестве практически всех композиторов, пишущих духовные сочинения. Секрет его – в исповедальном характере творчества Мусоргского, в искреннем стремлении композитора донести до слушателя жизненную правду.