

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий
М., "Искусство", 1952

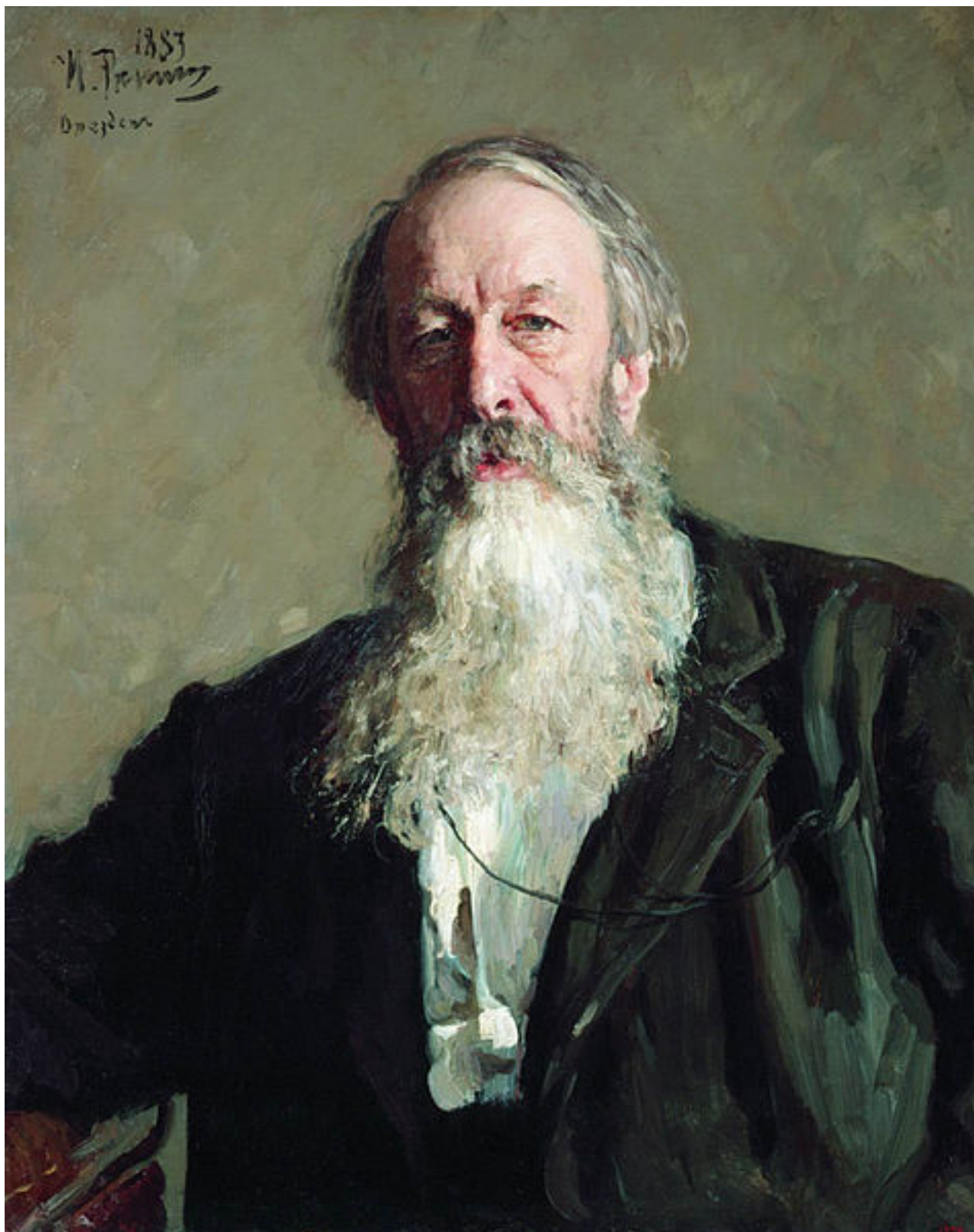
Портрет Владимира Васильевича Стасова, русского музыкального критика и историка искусства.

Холст, масло. 74 × 60 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Автор
Илья Ефимович Репин (1844–1930)

Это произведение находится в общественном достоянии (англ. public domain) в США, так как оно было опубликовано до 1 января 1923 года.

Это произведение находится в общественном достоянии в тех странах, где срок охраны авторского права равен жизни автора плюс 80 лет и менее.



Памяти Мусоргского

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

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

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

Я приведу сначала главные черты из жизни нашего автора.

Модест Петрович Мусоргский родился 16 марта 1839 года в Псковской губернии, в имении своих родителей, селе Кареве (Торопецкого уезда), и прожил там до десятилетнего возраста. Тогда его привезли в Петербург и отдали в Петропавловскую немецкую школу. В 1853 году он поступил в школу гвардейских подпрапорщиков и, по окончании полного учебного курса, выпущен оттуда в 1856 году, офицером, в Преображенский полк. Но в военной службе он пробыл недолго: весной 1859 года он вышел в отставку, чтобы посвятить все свое время музыке и музыкальному сочинению. Но он не в состоянии был жить одними своими средствами, и через четыре года вынужден был снова пойти на службу. С 1863 по 1868 год он прослужил чиновником в инженерном департаменте, потом, с 1868 по 1879 год, чиновником в лесном департаменте министерства государственных имуществ, наконец, с 1879 по 1880 год, чиновником в департаменте государственного контроля. Последний год своей жизни Мусоргский провел вне службы и в великой нужде, так как до сих пор в России музыка (кроме плохой) не составляет еще значительного спроса ни со стороны публики, ни издателей и не может кормить талантливых композиторов. Постоянный недостаток, неудачи, наконец, снятие с театрального репертуара лучшего его создания, оперы "Борис Годунов", -- сломили его силы, потрясли здоровье. Мусоргский тяжело заболел и, недолго прохворав, умер 16 марта 1881 года, в Николаевском военном госпитале.

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

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

Одна из самых горячих поклонниц и ценительниц Мусоргского, талантливая Ю. Ф. Платонова, писала мне: "Когда, осенью 1870 года, Мусоргский представил в театрально-музыкальный комитет своего "Бориса", он получил отказ. Режиссер русской оперы, Г. П. Кондратьев, дал в свой бенефис, в начале 1873 года, три сцены из этой оперы (к тому времени значительно пополненной многими новыми вставками). Эти сцены имели громадный успех в публике, но все-таки дирекция отказывалась ставить оперу. Но я уже давно задалась мыслью поставить "Бориса" во что бы то ни стало и решилась на крайний шаг. Летом 1873 года, когда директор театров Гедеонов был в Париже, я, по случаю возобновления моего контракта, писала ему о моих условиях, из которых первым номером было: я требую себе в бенефис "Бориса Годунова" -- иначе контракта не подписываю и ухожу. Ответа от него не было, но я хорошо знала, что будет по-моему, так как дирекция не могла обойтись без меня. В половине августа Гедеонов приехал, и первое его слово, обращенное к Н. А. Лукашевичу (собственно начальнику костюмной и декораторской части, а на самом деле -- фактотуму директора, хорошему тогда приятелю и моему, и Мусоргского), было: "Платонова требует непременно "Бориса" в бенефис, что мне теперь делать? Она знает, что я не имею права поставить эту оперу, так как она забракована. Что же остается нам? Разве вот что: соберем вторично комитет, пусть опять рассмотрят оперу (в новом ее виде), для формы; может быть, они теперь и согласятся пропустить "Бориса". -- Сказано -- сделано. Комитет, по приказанию директора, вторично собирается и вторично бракует оперу. Получив злополучный этот ответ, Гедеонов посылает за Ферреро (бывшим контрабасистом), председателем комитета. Ферреро является. Гедеонов встречает его в передней, бледным от злости.

-- Почему вы забраковали оперу?

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

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

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

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

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

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

-- Тем больше чести вашему превосходительству, -- отвечала я, -- что, не сочувствуя лично этой опере, вы так

энергично защищаете интересы русских композиторов.

Казалось, теперь все благополучно. Да нет, новое препятствие: г. **, ежась и внутренне злясь, представил директору, что некогда делать репетиции, так как много другой работы. Тогда мы сговорились делать репетиции частные, у меня на дому, под управлением самого Мусоргского. Хоры, по приказанию директора, должен был учить Помазанский. Так и сделали. Ревностно мы принялись за дело, с любовью разучивали восхищавшую нас музыку, и в один месяц были готовы. Явились к капельмейстеру нашему Направнику, требуя оркестровой репетиции. Морщась, он принял и, конечно, с обычной своей добросовестностью, исполнил свое дело на славу. Вот, наконец, и состоялось представление "Бориса" в мой бенефис (24 января 1874 года). Успех был громадный. Но на втором представлении, после "сцены у фонтана", г. **** искренно преданный мне как друг, но по наговору консерватории заклятый противник Мусоргского, подошел ко мне в антракте со словами:

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

-- Нравится, -- отвечала я.

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

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

При таком отношении музыкального начальства и критики "Борис" продержался на сцене недолго. После смерти великого нашего певца, О. А. Петрова, с необычайной талантливостью исполнявшего роль монаха Варлаама, опера просуществовала еще несколько времени, тем более, что место Петрова занял г. Стравинский, достойный наследник Петрова, и очень талантливо и типично выполнял роль знаменитого пушкинского монаха. Ф. П. Комиссаржевский, превосходный в роли Дмитрия Самозванца, И. А. Мельников -- в роли Бориса, тоже оставались на сцене; а Ю. Ф. Платоновой, талантливой незаменимой Марины Мнишек, хотя и не было уже более на нашей сцене, -- ее вытеснили оттуда бог знает по каким нелепым соображениям (которые однажды будут рассказаны в печати), но все-таки опера смело могла держаться. Однако это не случилось. Не взирая на все симпатии к ней публики, особенно молодежи, ее сверзили и запретили, ее забраковали и сняли с репертуара. И вот уже сколько теперь лет о ней нет ни слуху, ни духу! Вот как музыкальное начальство твердо знает, что эта опера -- "позор на всю Россию"! Но, мало того, даже пока опера еще терпима была на сцене, ее уродовали и коверкали с полнейшим произволом. Начальство уничтожило всю последнюю картину пятого акта, сцену народа с боярином Хрущевым, приход двух монахов, Варлаама и Мисаила, а потом двух иезуитов, въезд Самозванца с отрядом войска, славление его народом, пожар города, наконец, "плач юродивого": эти господа считали, что это все нехорошо и неприлично по сюжету, да и плохо по музыке. Иначе думали люди, понимающие новую музыку и новый гениальный почин Мусоргского: они признавали все, что так храбро вычеркивала дирекция, высшими перлами русской музыкальной школы и нашими правами на крупную строку в истории музыки. В то же время историк Костомаров, так талантливо и пристально изучавший смутную эпоху междоусобиц, в восхищении говорил, увидав "Бориса" Мусоргского на сцене: "Да, вот эта опера -- так настоящая страница истории!" Но этого у нас не понимали, да и понимать не хотели власть в опере имущие, и невежественный капельмейстер не только урезывал в опере все, что не имело чести нравиться его рутинному вкусу (например, сцену Пимена, множество вещей в третьем и пятом акте), но искажал самые коренные и характерные намерения автора: он заставлял целый хор или целую группу хора произносить то, что назначено было для одного отдельного, индивидуального действующего лица. Этим он превращал реформаторские нововведения Мусоргского, эти маленькие отдельные сценки в среде массы хора, в обыкновенные рутинные приемы общепринятой оперы. Не больно ли было в то время каждому понимающему истинную музыку быть бессильным свидетелем такого самоуправства? Не омерзительно ли было вспоминать, что ничего подобного не посмел бы сделать в Германии с операми Вагнера ни один самый враждебный этому композитору капельмейстер, потому что с него строго взыскала бы публика и сказала бы: "Вы все там с вашими личными вкусами как хотите, а нам подавайте оперу точь-в-точь так, как ее сочинил автор!" Но у нас было иначе, и ремесленник-капельмейстер уродовал великое недоступное его узкому умишке создание, как хотел, а в заключение всего -- опера и вовсе была выброшена вон из репертуара, чего никогда не случилось ни с одной из несчастных опер Верди, ни с одной из столько же несчастных отечественных опер, каковы "Демон", "Рогнеда" и иные.

Но когда, после смерти Мусоргского, в театральную дирекцию было представлено другое крупное создание Мусоргского, его посмертная опера "Хованщина", музыкальный комитет почти единогласно решил, что эту оперу принимать на сцену не должно. Тот самый капельмейстер, который так безобразно, по-свойски распоряжался с "Борисом Годуновым", громогласно объявлял теперь, что "довольно, дескать, нам и одной радикальной оперы". Члены комитета, товарищи и приятели капельмейстера или подчиненные ему во всем певцы и певицы, придакивали своему запевале и подавали голос против Мусоргского и его недоступного для них создания. Чего же и ожидать было от людей мало сведущих, вовсе не музыкальных и музыкально необразованных, а только практиков и рутинеров! Дело идет о новом роде и стиле музыки, а вопрос о том, чтоб "быть" или "не быть", вручен для решения людям, которые и в старом-то еще ничего не уразумеют, не то что в новом, вновь нарождающемся, еще не утвержденном привычкой и школой! Два члена комитета, настоящие музыканты, Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи, незадолго перед тем приглашенные в этот комитет, тотчас же вышли оттуда вон, говоря, что в таком собрании "им нечего делать". И действительно, это была напрасная и странная попытка. Глубоко понимающих, истинно талантливых художников мудрено привести к одному взгляду, к одному образу мыслей, к одному понятию с низменными рутинерами и ординарными "практиками". Телегу им не свезти вместе: "лебедь рвется в облака, рак пятается назад!" Истинным музыкантам оставалось отряхнуть прах с ног своих -- и уйти. Они так и сделали.

С тех пор прошло целых пять лет. Никто на казенной сцене и не подумал, что есть у нас крупное талантливое создание, против которого мы виноваты, которому надо же когда-нибудь оказать справедливость, которое надо же вывести из позорной тюрьмы, присужденной ему невежеством и неразумием. Где, в каком краю Европы,

опять-таки спрошу я, мыслимо что-нибудь подобное? Везде жаждают, ищут, просят новых созданий, жалуются на их недостаток, а то бы сейчас вывели их с радостью и торжеством на свет божий, -- а у нас они и есть, да их душат и запирают на замок, им не дают выглянуть из позорных цепей и безумного изгнания. Мыслимо ли, например, чтоб в Германии утаивали и упорно запрещали бы давать на сцене которую-нибудь еще неигранную оперу Вагнера? У нас это вполне мыслимо, и никто не возмущен, никто не приходит в негодование. Все в порядке. Капельмейстеры и бессмысленные антихудожественные комитеты могут делать, что хотят.

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

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

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

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

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

Друзья и поклонники Мусоргского тотчас же приняли предложение Репина, сложились между собою и поставили тот памятник, который, вместе с надгробным памятником Глинки (на том же кладбище, в нескольких шагах от могилы Мусоргского), есть, конечно, наш талантливейший и художественнейший надгробный памятник. Между всеми ревностными почитателями Мусоргского, участвовавшими в сооружении ему монумента, талантливые художники приняли самое живое участие.

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

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

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

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

Гинцбург, молодой скульптор (ученик Антокольского), отказался от всякого вознаграждения за вылепленный им, в натуральную величину, портрет-горельеф Мусоргского, высеченный потом из камня, вверху памятника. Так как Гинцбург не знал Мусоргского и работал с фотографии, то недостававшее в сходстве пополнено было, еще на модели, Репиным и Антокольским, друзьями Мусоргского.

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

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

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

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

МУСОРГСКОМУ

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

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

Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу!

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

На задней стороне памятника написано выпуклыми буквами:

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ
МУСОРГСКИЙ

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

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

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

Из железа же ноты выкованы, в первый раз, на решетке памятника Мусоргского, по моему же предложению. Первая тема (налево от зрителя) есть тема хора "Иисус Навин":

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

Вторая тема взята из речитатива Пимена, в "Борисе Годунове":

Помысли, сын, ты о царях великих!

Третья тема есть начало песни монаха Варлаама, там же:

Как во городе было во Казани...

Четвертая тема принадлежит хору "Калик переходящих", там же:

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

При выборе тем требовалось не только выбрать такие, которые были бы значительны в музыкальном отношении, характерны и монументальны по тексту и музыке, но которые, сверх того, удовлетворяли бы особым требованиям железной работы: так, например, чтоб ноты не выходили ни кверху, ни книзу из пределов пяти нотных линейек, чтоб тут не было вовсе, или мало, точек и т. д. Это представило немало затруднений.

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

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

После открытия и освящения памятника произнесено было несколько речей: профессор А. П. Бородин, один из ближайших друзей Мусоргского, говорил о великом значении покойного композитора в новой русской школе и указывал на ту оригинальность, новизну, самостоятельность и глубокую национальность, которыми Мусоргский превзошел всех остальных товарищей своих последнего 25-летия; Пол. Степ. Стасова указала на то, как Мусоргский всю жизнь выполнял, при помощи могучего и своеобразного таланта, свой великий девиз: К новым берегам!"; Над. Ник. Римская-Корсакова возобновила в памяти присутствующих воспоминание о поэтической, неотразимо привлекательной для всех его знавших натуре Мусоргского. Наконец, я роздал присутствующим брошюру мою (отпечатанную в 150 экземплярах), под названием "Памяти Мусоргского": к ней были приложены портрет его и вид памятника, прекрасно награвированные гравером Матэ.

В 1873 году, незадолго перед постановкой "Бориса" на сцене, Мусоргский писал мне: "Скоро на суд! Бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе. И не страшен суд. Нам скажут: "Вы

попрали законы божеские и человеческие!" Мы ответим: "Да!" и подумаем: "То ли еще будет!" Про нас прокаркают: "Вы будете забыты скоро и навсегда!" Мы ответим: "Non, non et non, madame!" Глубоко верую в эти слова Мусоргского. Не век же наши соотечественники все будут не понимать и чуждаться своих лучших талантов! Мусоргский один из тех людей, которым потомство ставит монументы на площади.

Еще раньше Мусоргский писал мне, в 1872 году: "Художественное изображение одной красоты -- грубое ребячество, детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, вызывание их -- вот настоящее призвание художника. К новым берегам! Бесстрашно, сквозь бурю, мели и подводные камни, к новым берегам! В человеческих массах, как и отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, никем не тронутые: подмечать и изучать их, в чтении, наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать их и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, -- вот задача-то, восторг и присно восторг!" Когда могучий, талантливый художник берет себе такие задачи для жизни, он рано или поздно окажется -- одним из бессмертных. {Ниже же идет текст, который в "Собрании сочинений" сопровождался следующим 1885 примечанием редакции: "Приводим из брошюры В. В. Стасова "Памяти Мусоргского" 1885 года (о которой сказано выше) те места, которые не вошли в статью о Мусоргском "Исторического вестника" 1886 года (см. т. III, 1894, стр. 811).}

1886 г.

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

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

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

Но все-таки в первую пору молодости и в первые годы зрелого своего возраста наши талантливые художники успевают сделать многое, значительное, иногда великое, раньше, чем наступают для них потеря бодрости и энергии, горькое убеждение в равнодушии или враждебности массы, понижение творческих сил, замирание или, иногда, и полная остановка создания. Наши талантливые художники, не взирая на все помехи, на все враждебные внешние условия, по крайней мере хоть первую половину своей жизни идут бодро, смело и энергично вперед, прокладывая новые пути и создают произведения, которых красота, сила и поэзия на веки потом остаются драгоценными перлами для людских поколений.

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

Решительную склонность к музыке Мусоргский выказал с детских лет. Но сначала вся музыка ограничивалась для него, как и для большинства людей, игрой на фортепиано. Он сделал в короткое время огромные успехи, развился необыкновенно быстро, и можно было думать, что он будет только пианистом. Но его влекло дальше, глубже. Он чувствовал потребность быть композитором -- и сделался им.

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

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

законами, Мусоргский смотрит на задачу музыкального искусства, как на воспроизведение, в музыкальных звуках, не одного только настроения чувства, но и, главным образом, настроения речи человеческой. Он признает, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусству, но не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующие и видоизменяющиеся, как весь духовный мир". Эта краткая биография назначалась для одного иностранного издания (по просьбе заграничного издателя), и потому Мусоргский пропустил Глинку и Даргомыжского, мало знакомых иностранцам и потому таких, в громадное "реформаторское" значение которых иностранный читатель наверное мало поверил бы. Но Мусоргский (мы это знаем достоверно), конечно, признавал их не только великими музыкантами, но и одними из могущественнейших "реформаторов". Он и сам сделался таковым же. Вся его роль состоит в том, что он внес в музыку такие новые элементы, такое новое содержание, такие новые способы выражения, которые до него были неизвестны в музыке. Во многом он пошел еще дальше своего "великого учителя по музыкальной правде", Даргомыжского, и развернул новые горизонты перед русским, а значит, и перед всем европейским искусством. "К новым берегам!" восклицал он в одном из писем к другу своему, -- и мощно осуществлял во всех созданиях своих эту глубоко лежавшую в натуре его задачу.

Мусоргский создал такие две оперы "Борис Годунов" и "Хованщина", которые, конечно, не превосходят колоссальных созданий Глинки и Даргомыжского, "Руслана" и "Каменного гостя", но которые прокладывают свою особенную, самостоятельную дорогу в музыке, и по национальному элементу, выраженному с небывалой реальностью, и по музыкальной декламации, никогда еще не бывшей до такой невообразимой степени правдиво русской. Разнообразные типы и характеры действующих лиц, разнообразные сцены и положения в жизни, то обыденные, то комические, то трагические, разнообразные изменения духа и настроения -- все это Мусоргский живописал с необычайною правдой и мастерством, с изумительною реальностью, с такою близостью интонаций голоса к человеческой речи, каких до него почти никто еще не достигал, даже из числа самых гениальных музыкантов. Бояре и придворные, мужики и бабы, попы и монахи, солдаты и полицейские, дети и няньки, православные и раскольники, сытые и голодные, богачи и бедные, наконец, множество других еще характернейших типов из русской жизни старого и нового времени нашли себе в Мусоргском необычайного живописца-музыканта, и все это в формах, совершенно вновь им созданных. Множество романсов, своеобразных в высшей степени и по содержанию, и по музыкальному выражению, стоят достойными товарищами оперных его созданий: это все точно отдельные сцены из несочиненных во всем их полном объеме опер. Одни из этих романсов глубоко трагические, как, напр., "Трепак" в его "Песнях и плясках смерти", как и его "Сиротка", как и его "Савишна", как и его "Спи, усни, крестьянский сын", и т. д.;-- другие комические, как, напр., "Козел", "Семинарист", "Озорник", "Раек", и т. д.; третьи, наконец, -- взяли себе задачей детский мир и нарисовали его с небывалой еще в музыке грацией, со всей его капризностью, шаловливостью, светлым и теплым чувством, со всею его свежестью ("Детская").

Но именно вся эта новизна, поэтичность, сила и правда выражения, которыми все русские, от одного конца нашего отечества и до другого, должны были бы гордиться, как высшим и несравненным проявлением оригинальнейшего и талантливейшего творчества, всего более отталкивали от Мусоргского толпы людей, до макушки головы утонувших в старинных музыкальных преданиях, в закоснелых привычках и, главное, лишенных истинной музыкальности и правдивого художественного понимания. У него оказывалось повсюду много врагов. Одни высокомерно смотрели на него с вышины школьного своего педанства и закорюзлых предрассудков; другие прямо насмехались над ним, как над недоучившимся невеждой и неучем (что мудреного, когда и Берлиоз, и Глюк, и сам даже Бетховен в свое время величались "невеждами" и "неучами" из уст высокомерных и надутых шульмейстеров); наконец, еще иные преследовали Мусоргского практическим оружием ненависти и художественной оупелости. "Борису Годунову" сразу оказано было все нужное препятствие, чтоб он не мог попасть на сцену, и понадобились необычайные усилия для того, чтоб эта архиталантливая опера могла быть принята на театр и там являться перед публикой. Впрочем, дело истинной музыки и великой талантливости недолго торжествовало: скоро опера была снята с репертуара и брошена в темный угол, вероятно, на много лет. Вслед за тем, другая опера, "Хованщина", была забракована целым музыкально-театральным комитетом, как негодная -- не взирая на то, что постоянно проникали на наш театр и парадировали там во всей славе создания тех убогих композиторов, которые со всеми своими великими талантами не стоят одного мизинца на ноге у Мусоргского. И, по всей вероятности, на долго-долго, бог знает, на сколько лет бедные оперы Мусоргского будут тщательно скрыты от глаз и ушей русской публики. Романсов Мусоргского, этих истинных оперных осколков, масса нашей публики не знает, потому что и музыканты, и певцы наши их глубоко презирают или ненавидят, и, значит, никогда не дают их узнать остальной массе. Музыкальная критика, стоящая у нас, в большинстве случаев, еще на более низменном уровне, еще более невежественная и безвкусная, чем темная, серая толпа, не только никогда не стала на сторону Мусоргского, не только никогда не выяснила его великого истинного значения, но глумилась над ним наравне с цеховыми музыкантами и виртуозами.

Единственное сочувствие находил Мусоргский, в продолжение жизни своей, в кружке товарищей-музыкантов новой русской школы. В их талантливой среде он был один из талантливейших и оригинальнейших, он занимал между ними большое место, он брал сильную и значительную ноту в их общем хоре, и потому был окружен глубоким сочувствием и уважением этих товарищей. Они видели в нем оригинальную и могучую силу. Но он разделял с ними нелюбовь и равнодушие массы. К этим товарищам присоединялся иногда небольшой кружок образованных людей из разных слоев общества, искренно любивших сочинения Мусоргского и понимавших всю их правду и глубокую жизненность. Только среди этих людей Мусоргский находил утешение и отраду.

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

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

"ПАМЯТИ МУСОРГСКОГО".

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

Написана в ознаменование пятилетия со дня смерти М. П. Мусоргского. К вопросам о творчестве Мусоргского, к анализу его произведений и разъяснению значения деятельности великого композитора Стасов возвращается во многих своих статьях. При жизни Мусоргского Стасов, являясь подлинным идейным вдохновителем и помощником, оказал своему гениальному соратнику по искусству неоценимые услуги, значение которых даже наиболее приближенным к Стасову и к Мусоргскому деятелям русского искусства раскрывалось постепенно. Так, например, Репин, кажется, прекрасно знавший о заботах Стасова о Мусоргском, прочитав опубликованные после смерти В. В. Стасова письма Мусоргского ("Русская музыкальная газета", 1911, No 10), писал Д. В. Стасову: "С каким упоением я читаю письма Мусоргского в Музыкальной газете. Какое Вам спасибо за их обнаружение! И опять Владимир Васильевич растет и растет!" ("И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка", т. III, "Искусство", 1950, стр. 154 {В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением -- "IV".}) "Так живо воскресло все время начала 70-х годов, -- пишет Репин. -- Ах, какое поэтическое, творческое время! И Владимир Стасов -- какая это созидательная, любвеобильная сила! Как он обожал и жил только художественным миром! Ночей не спал, работал, искал, опекал, помогал, направлял всех и радовался больше всех за все и вся... О, этот вождь хорошо знал своих сподвижников и имел огромные нравственные средства обеспечивать их в трудные минуты. И никто, кажется, из всей плеяды не нуждался так в Стасове, как "наш бедный Мусоргский", как частенько говорил о нем Владимир Васильевич с потрясенным сердцем... Да, любил он его больше всех нас и ценил его гениальный талант, как никто тогда... А сам Модестиче!.. Я только догадывался тогда об этой его гениальности..." (IV, 274).

После смерти Мусоргского Стасов отдал много сил и творческой энергии на то, чтобы всячески пропагандировать наследие великого композитора. Для него борьба за укрепление и развитие традиций русской национальной музыки была борьбой за наследие Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, за торжество творческих принципов "могучей кучки" (см. работу "Александр Порфирьевич Бородин", т. 3). Развернутое описание жизни и творческой деятельности Мусоргского Стасов дал в 1881 году в работе "Модест Петрович Мусоргский" (см. т. 2). После этого имя Мусоргского не сходит со страниц его статей о музыке и о задачах композиторов. Очень значительное место уделяет Стасов творчеству Мусоргского в своих больших обобщающих очерках по истории русского и мирового искусства (см. "Двадцать пять лет русского искусства", т. 2; "Искусство XIX века", т. 3). В комментируемой статье Стасов сосредоточивает внимание общественности на трагической судьбе "Бориса Годунова" и "Хованщины" в условиях господства рутинерских, консервативных взглядов, стремясь мобилизовать мнение прогрессивной части общества и пробить произведениям Мусоргского дорогу на сцену. Несмотря на заявления реакционной клики, что "Борис Годунов" -- "позор на всю Россию", Стасов говорит о величии и силе созданий Мусоргского, "которыми, конечно, будет гордиться будущая Россия". Вместе с тем, статья Стасова направлена против теории "искусство для искусства" в области музыки, которой по самой своей сути, по глубоко народному характеру произведений, по кровной связи с народным творчеством противостоит творчество Мусоргского. "Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель" -- такова "формула его художественного символа веры". Стасов разделяет и утверждает этот творческий принцип Мусоргского, получивший свое бессмертное воплощение в "Борисе Годунове" и "Хованщине".

Композиторские позиции Мусоргского тесно связаны с искусствоведческими воззрениями Стасова и по своему характеру совпадали с устремлениями передвижников в области изобразительного искусства. Если Мусоргский в 1872 году писал Стасову: "Не потому вы мне дороги, что нужны мне, а потому, что много требуете, а я еще больше требую, так "заманчиво, увлекательно", то Стасов, передвижник, в свою очередь, получал огромное эстетическое наслаждение от произведений великого композитора и воодушевлялся его музыкой. "Восхитительный экстаз души маститого критика так искренно и громко лился через край, -- вспоминал Репин о переживаниях Стасова, -- с таким торжеством смаковал он каждую нотку и каждую строчку этого самородка-гиганта..." (IV, 274). Но и сам Репин с неменьшим восхищением воспринимал произведения "Мусоргского". -- "Быть может, теперь Вы уже наслаждаетесь оперой Модеста Петровича, -- писал он Стасову из-за границы в 1873 году, -- счастливее! А мне теперь так хотелось бы послушать русской музыки и особенно музыку М. П. Мусоргского, как экстракт русской музыки..." ("И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка", т. 1, "Искусство", 1948, стр. 81 {В дальнейшем ссылка на это издание дается условным обозначением -- "II".}). Таким для Стасова и Репина остается творчество Мусоргского до конца их жизни.

Убедительную картину содружества и взаимного воодушевления художников в "стасовской" среде последних лет жизни критика (1903--1906) дал в своих воспоминаниях Игорь Глебов (Б. Асафьев): "Помню, в "Пенатах" Репин рисовал на террасе сидевшего перед ним Владимира Васильевича в яркой малиновой рубашке, синих блестящих шелковых пышных шароварах и высоких сапогах. Могучий старик сиял молодостью, явно гордился этим и радовался прекрасному дню, удачно проходившему сеансу и присутствию Горького, на которого он в ту пору едва не молился. Горький стоял на пороге у открытой двери, ведшей в сад, и, улыбаясь, слушал обращенные к нему оды Стасова. Репин бросил кисть. "Не могу рисовать больше. Вы, Владимир Васильевич, в этом окружении так прекрасны и фигурой, и речью, и богатырски красочным нарядом, что я могу лишь созерцать, а действовать не в состоянии". Стасов захохотал и крикнул мне в репинскую большую комнату... где я стоял у рояля и наблюдал за всем, что происходило на террасе. "Я знаю, чем вас заставить вновь взяться за работу, Илья Ефимович! Возьмите-ка как следует звон из "Бориса", -- крикнул он мне в салон, -- или, еще лучше, хор, боевой гимн раскольников из "Хованщины", когда они двинулись на прю..." Горький, в свою очередь, закричал: "Нет уж, и то и другое", а Репин с еще более расцветшим обликом добавил: "Непременно играйте, тотчас рисую, и ансамбль будет полный"... (Игорь Глебов. "Из моих записок о Стасове -- слушателе русской музыки". "В. В. Стасов. К 125-летию со дня рождения". "Искусство", 1949, стр. 49). Эта картина, хотя и в более поздних условиях,

но все же прекрасно передает ту творческую дружескую атмосферу, которую создавал Стасов и в которой великие произведения отдельных, уже умерших соратников в борьбе за национальное реалистическое искусство жили полнокровной, воодушевляющей на творческие труды жизнью. Народным достоянием, в полном смысле слова, наследие Мусоргского стало только после Великой Октябрьской социалистической революции.

В. В. Стасов.

Урезки в "Борисе Годунове" Мусоргского

(Письмо в редакцию)

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах
Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка
Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков,
М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев
Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
OCR Ловецкая Т. Ю.

Урезки в "Борисе Годунове" Мусоргского

Скажите, не все ли равно роман, драма или опера? Если нельзя уродовать драму или роман, то нельзя уродовать и оперу. И когда дело идет о творчестве и созидательстве, нельзя чувствовать меньше негодования и злобы, видя, как у нас до сих пор еще расправляются с лучшими созданиями нашего музыкального таланта. Наши оперы нечто вроде беззащитных цыплят перед всемогущим поваром. Какой-нибудь Терентий или Пахом имеет все право, в любой день или час, словить талантливейшую русскую оперу за крыло, отхватить ей лапы или хвост, перерезать горло и потом стряпать из нее какое только ему взбредет на ум фрикассе. Я помню, когда еще речь шла о постановке "Бориса" Мусоргского, разные глубокие доки с очень важным видом и приличным апломбом толковали о том, что весь пятый акт оперы -- лишний, ненужный, что его следует просто-напросто урезать прочь, а в крайнем случае перестановить, поставить раньше четвертого. О боже, точь-в-точь на кухне! Там точно так же надо спрятать пупок под крыло, нос птичий под ногу, ногу под хвост, что-нибудь да "перестановить", как следует, как прилично, как учит их "опытность". Да пусть нелегкая побрала бы всю эту "опытность", которой мы и верим-то плохо, потому что в ней ни складу, ни ладу нет, и которой нам вовсе не надо! Бедный Глинка горько платился всю свою жизнь за знаменитую "опытность" лиц, его окружавших. "Граф Виельгорский, -- говорит он в своих "Записках", -- нещадно выкраивал "Руслана" (после первых представлений) и часто лучшие места, приговаривая с самодовольным видом: "Не правда ли, что я мастер делать купюры". И самодовольный вид, и безжалостное варварство продолжают до сих пор; еще и до сих пор самые гениальные места этой великой оперы спрятаны под спудом, никто их никогда не слышит -- так велел целых 35 лет назад сам великий знаток и мастер какой-то, еще бы не исполнять его безумные капризы, -- но эта самая система продолжается еще и теперь. На днях весь Петербург мог видеть, с изумлением, как у оперы "Борис" взяли да выбросили целый пятый акт, никого не спросивши, никого не предваривши. Да ведь каждый идет слушать оперу, как ее задумал и создал автор, а не так, как это вздумается каким-то распорядителям! Мне, пожалуй, возразят: "Да у нас есть согласие самого автора, он сам апробовал урезку". Ах, не говорите мне про "согласие"! Что нам в согласии автора! Всякий автор у вас в тисках, во власти, он, пожалуй, на что хотите согласится, у него нет ни защиты, ни протеста, и поневоле согласишься, когда могут просто вычеркнуть вон всю твою оперу, со всеми ее представлениями. Не всякий способен быть мужествен, как Бетховен, как Франц Шуберт, и скорее взять свое создание назад, чем согласиться на изуродование своего произведения. Но подумайте только, что это за варварство, что это за непозволительное своеволие, вдруг выкинуть вон, ни с того ни с сего, целый акт из пяти!! После этого редактор журнала возьмет да выкинет глав 6--7 из проданного ему романа в 30 глав, если они не заслужат его благоволения, не удостоятся апробации его высокого вкуса? После этого Академия художеств возьмет да отрежет аршина два из картины, которая, по ее премудрости и "опытности", покажется ей не вся хороша от низу и до верху? И заметьте себе, урезывание почти никогда не распускает свою безобразную лапу над вещами плохими, посредственными. О нет! Урезывателю подавай все только самые крупные, самые талантливые, самые оригинальные куски -- только над ними ему любо насытить свою кастраторскую ярость. Ему надо здоровое, чудесное, животрепещущее мясо, полное силы и бьющей крови! В "Руслане", например, урезали первую картину, интродукцию с баяном, лезгинку, квартет, хор "Погибнет", финал -- т. е. все, что только есть самого гениального не то что уже у Глинки, но в целой музыке. Что же касается до частей слабых, бледных, неудачных -- о, те застрахованы против урезок, до них никто не дотронется, они навеки свободны гулять по сцене и в наших ушах, наравне со всем, что только создала итальянская бездарность или антимузыкальность. "Лучия", "Сила судьбы", "Сомнамбула" и прочая дребедень -- тех никто никогда не думал урезывать. Так вот и нынче: у Мусоргского был пятый акт в его опере венец всего создания, выше и глубже всего по концепции, по национальности, по оригинальному творчеству, по силе мысли -- так поскорее долой его, этот ненавистный акт, которого мы, дескать, не понимаем по нашим кухонным привычкам, который до того выходит, по своей самобытности и новизне, из театральных привычек! Что за дело, что тут выражена с изумительным талантом вся "Русь пододонная", поднявшаяся на ноги со своею мощью, со своим, суровым, диким, но великолепным порывом в минуту навалившегося на нее всяческого гнета; что за дело, что тут с чудным вдохновением и мастерством представлены разнородные исторические элементы тогдашней Руси, взрытой до самого сердца и издавшей стон ужаса и просыпающейся силы; что за дело до всего, что Мусоргскому удалось тут представить,-- вон его, вон его, этот пятый акт, он слишком талантлив!

В своих расправах над художественными произведениями г. Катков, бывало, не только урезывает, но еще много и своего прибавляет: так, дескать, будет лучше! Ну, вот, теперь мы должны кланяться и благодарить, что гг. музыкальные доки ничего своего не прибавляют при "мастерских своих купюрах", перещеголявших даже самого графа Виельгорского. И то -- выигрыш, слава богу!

1876 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному "Собранию сочинений" (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинником, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного "Собрания сочинений" 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании "Собрания сочинений" Стасова с пометкой "В. С." ("Владимир Стасов"), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в "Собрании сочинений" с пометкой "Ред." ("Редакция") и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак "В. С." те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подписью "В. С." расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой "В. С.", т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства "Искусство") в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том "Собрания сочинений" Стасова 1894 года даются обозначением -- "Собр. соч.", с указанием тома римской цифрой (по типу: "Собр. соч.", т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: "см. т. 1")

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие условные обозначения:
И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 -- "I"

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, "Искусство", 1948 -- "II"

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, "Искусство", 1949 -- "III"

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, "Искусство", 1950 -- "IV"

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: "I, 14".

ССЫЛКИ:

В. В. Стасов

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/

Памяти Мусоргского

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1886_pamyati_musorgskogo.shtml

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий
М., "Искусство", 1952

Урезки в "Борисе Годунове" Мусоргского

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1876_urezki-v-godunove.shtml

[На главную](#) (Юный скрипач в дополнительном образовании)

[об искусстве](#)

Опубликовано впервые в 1876 году ("Новое время", 27 октября, № 239).

"Урезки в "Борисе Годунове" Мусоргского" -- одна из самых смелых статей Стасова, имеющая значение не только протеста художественного, но и политического.

Выступая против изъятия V акта "Бориса Годунова" (точнее: второй картины IV акта -- сцены под Кромами), Стасов тем самым отстаивал возможность существования той части оперы, в которой наиболее сильно обнаруживался ее острый политический характер.

Известно, что еще Пушкин, в своей трагедии "Борис Годунов" (1825) поднявший проблему взаимоотношений власти и народа, показал, что правитель потерпит крах, если его не поддержит "мнение народа". Поэтому в атмосфере последекабрьских настроений это произведение считалось в официальных сферах весьма опасным. Первоначальный запрет издания пушкинского "Бориса", исходивший лично от Николая I ("Бориса" опубликовали лишь в 1831 году), еще в те годы predetermined сценическую судьбу не только трагедии, но и оперы.

Борьба за постановку "Бориса" Мусоргского на сцене имп. театров оказалась с самого начала крайне напряженной. Первую редакцию оперы отвергла театральная дирекция. Мусоргский вынужден был пойти на уступки, изъяз сцену народного протеста у собора Василия Блаженного и сделав, кроме того, ряд других существенных изменений. Однако и в таком виде опера была нежелательна. Потребовался дальнейший нажим со стороны ряда лиц, в том числе ведущей артистки театра Ю. Ф. Платоновой, соглашавшейся подписать свой контракт лишь при условии постановки "Бориса" в ее бенефис, чтобы опера увидела, наконец, свет рампы (см. об этом статью "Памяти Мусоргского", т. 3).

Но и после постановки "Бориса Годунова", восторженно приветствуемого радикально настроенной молодежью, гонения на "Бориса" не прекратились. Ходили слухи, что опера не нравилась царской фамилии, что к ней крайне настороженно относилась цензура. Вследствие этого театральная дирекция, не имея возможности снять сразу "Бориса" с репертуара из-за его исключительного успеха, пошла по линии "охранных" мероприятий, выразившихся в изъятии наиболее политически острых мест оперы, которые в то же время были и наиболее совершенными. Под предлогом якобы несвязанности сцены под Кромами с предшествующими действиями оперы и тем, что будто бы после сцены смерти Бориса опера логически завершена, вторая картина IV акта была изъята.

Что касается Мусоргского, то измученный театральными цензурными преследованиями, он не протестовал, боясь окончательного снятия "Бориса" с репертуара. Но не мог не протестовать Стасов. Он не побоялся того, что в условиях политически напряженной ситуации протест против купюр в "Борисе" будет рассматриваться как защита революционного произведения, к тому же забракованного двором, а смело выступил в защиту его в печати. Он защищал "Бориса" не только потому, что исключительно высоко оценивал эту оперу, в которой с предельной образностью и силой была дана вся "Русь пододонная"; он вступался и за авторские права русских композиторов, постоянно ущемляемые театральной дирекцией. Считая недопустимыми любые изменения и купюры, вносимые посторонней рукой в чьи-либо произведения, он неоднократно выступал с горячим протестом против существующих безобразий. Еще в статье "Мученица нашего времени", 1859 года (Собр. соч., т. III), говоря о "Руслане и Людмиле" Глинки, Стасов писал: "В построении музыкального сочинения царствуют свои законы, точно так же, как в построении всякого вообще художественного произведения; отрывать или обрезать части этого организма, то же самое, что, например, у живого человека отрезать руку или от руки пальцы".

Защита Стасовым "Бориса Годунова" Мусоргского не достигла, однако, желаемых результатов. В Мариинском театре оперу продолжали ставить без сцены под Кромами, сохранив в то же время и ранее внесенные купюры: изымалась сцена в келье, запрещенная духовной цензурой, фрагмент "с курантами", сцена с попугаем и др. Лишь в постановке 1904 года сцена под Кромами была восстановлена.

ССЫЛКИ:

В. В. Стасов

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/

Памяти Мусоргского

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1886_pamyati_musorgskogo.shtml

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Том третий
М., "Искусство", 1952

Урезки в "Борисе Годунове" Мусоргского

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1876_urezki-v-godunove.shtml

[На главную](#) (Юный скрипач в дополнительном образовании)

[об искусстве](#)



главная			полезные ссылки
об авторе сайта	Впечатления о новом театре оперы и балета Владивостока	об искусстве	разное
фотографии	календарно-тематический план и другие требования	Владимир Самойлович Горовиц биография	политика конфиденциальности
педагогическая деятельность	компьютер для музыкальных занятий		новости сайта
слайдшоу и презентации для работы	как работать в MuseScore	Иосиф Бродский	обратная связь
http://nina-teleckaya.narod.ru/index/moi_muzykalnye_slajdfilmy/0-4#p1			
Моя презентация об Органе - короле музыкальных инструментов.			
35 летию ЦРТДиЮ посвящается			
" А что у нас "			
"Трудами вашими здесь — Россия "			
"Иллюстрации о детских годах Моцарта "			
"Я люблю тебя, Россия"			
Фотопортфолио - кратко			
фотографии и видео с занятий	в Anvil Studio	Лавринайтис Татьяна Андреевна	каталог файлов
аранжировки	редактор аудио Audacity	Диана Вишнёва	Скачать презентацию о Бетховене « О силе духа — с любовью
дополнительные материалы	видеуроки и мастерклассы	Юрий Михайлович Лотман	наглядное пособие "соответствие клавиш компьютерной клавиатуры клавишам

			фортепиано синтезатора "в Anvil Studio" файл для распечатки.7z скачать
о звуке и его воздействии	Звукоизвлечение на скрипке	Письмо дирижёра Евгения Шестакова	Скачать презентацию «Орган»
струнные смычковые инструменты	Программа" 45 шедевров классической музыки"	в мультфильмах - хорошая классическая музыка	
Развитие мелкой моторики рук у детей в занимательной форме	Вопросы и ответы по возможному обучению музыке на компьютере.	Bartok Violin Solo Sonata: Fuga Gidon Kremer vl.	
Пальчиковая сказка	Вопрос: как (1) и когда (2) можно использовать компьютер для музыкальных занятий?	Бартók Соната скрипки соло: Fuga Гидон Кремер	
Пальчиковые игры. Музыка с мамой. Железновы	Вопрос: какие задачи по обучению музыке поможет решить компьютер, а какие - нет?	Gidon Kremer plays Eugène Ysaÿe - Solo Sonata No.1 in G minor I. Гидон Кремер играет Эжена Изаи - Соло Соната No.1 соль минор I. Grave	
Развивающие занятия. Развитие мелкой моторики	Вопрос: для каких музыкальных занятий можно использовать компьютер?	О художниках	
Гимнастика для рук - для музыкантов, актёров, жонглёров, для компьютерщиков.	Авторское описание программы" 45 шедевров классической музыки"	Театр	
http://nina-teleckaya.narod.ru/index/dopolnitelnye_materialy/0-18#p7	Скриншоты программы и видеопрезентация программы " 45 шедевров классической музыки"		
Предисловие	Виртуальное пианино - играть на сайте на пианино		
Мастер-класс с Иегуди Менухиным	прием игры, называемый col legno		
Штрих смычковых струнных инструментов	Место ведения смычка по струне		

<u>Способы извлечения звука</u>	<u>sul ponti-cello</u>		
<u>Движение струны</u>	<u>такой прием называется sul tasto</u>		
<u>arco</u>	<u>В скрипичной музыке часто встречаются сочетания штрихов</u>		
<u>pizzicato</u>	<u>Генрик Венявский Бела Бартók Румынские танцы</u>		

