

А. М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИСТОРИЗМ МУСОРГСКОГО

Когда в 1874 году на сцене Мариинского театра состоялась премьера «Бориса Годунова» Мусоргского, сама опера и её постановка стали предметом бурных дискуссий. Мнения критиков полярно разошлись, и это вполне объяснимо. Примечательней было то, что в спорах приняли участие крупные литературные критики, представители различных, более того, враждебно настроенных по отношению друг к другу направлений общественной мысли того времени, такие как идеолог народничества Н. Михайловский и лидер почвенничества (иначе, позднего славянофильства) Н. Страхов. Оба они были достаточно далеки от того, что происходило в среде современного им композиторского творчества. Во всяком случае, ни до, ни после «Бориса» к музыке в своих публикациях они не обращались. Опера Мусоргского вызвала их неподдельный и, конечно же, далеко не чисто музыкальный интерес, вдохновив одного на опубликование заметок в журнале «Отечественные записки», а второго на написание трех писем-статей, напечатанных в газете «Гражданин», редактором которой в то время был Ф. Достоевский. «Борис Годунов» попал, таким образом, в орбиту острейшей литературной полемики, а она, как известно, была в те годы одной из основных форм борьбы различных социальных тенденций и течений.

Для Мусоргского этот факт обладал особой значимостью. Композитор всегда мечтал, чтобы музыка в отражении жизни, достигала остроты и актуальности литературы, изобразительных искусств. «Отчего, скажите, когда я слышу беседу юных художников-живописцев или скульпторов...» – писал он В. Стасову, – я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике – разве в случае необходимости. Отчего, не говорите, когда я слушаю нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью – технику и музыкальные вокабулы? Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недорос-

ли?...Отчего наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических» [6, с. 136]. Похоже, Мусоргскому удалось поднять вопросы жизни и истории, выходящие далеко за рамки собственно музыкальной проблематики, если его опера так взволновала столь крупных публицистов.

Естественно, в своих оценках они диаметрально разошлись. Михайловский восторженно приветствовал новую оперу: «Какое, однако, удивительное явление пропустил я, прикованный к литературе...» – писал он. – Я слышал о новой “реальной” русской музыкальной школе и почитывал критические статьи о ней,... не подозревая что один из представителей новой школы сделал такой, действительно, важный шаг» (Цит. по: [7, с. 377]). Искреннее удивление вызвала опера и у Страхова («я до сих пор еще не пришел в себя от изумления»), но удивление, смешанное с полным неприятием и возмущением по поводу искажения композитором крестьянской жизни и даже глумления над русским народом: «Фон оперы составляет народ, – писал он, – этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным... вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным, ни к чему не способным» (Цит. по: [7, с. 386]).

Если исключить резко негативный по отношению к опере и ее автору тон рецензии, а воспринять высказанное суждение как констатацию замысла композитора показать народную массу именно в таком ключе, в словах критика обнаружится немалая доля истины (к этому я еще вернусь), а главное, станет понятно, что вызвало такой неподдельный интерес. Композитор в «Борисе» впервые в музыкальной практике поднял проблему «народ и история» во всей её социально-нравственной сложности, а она во второй половине XIX столетия была краеугольным камнем русской общественной мысли: историков, философов, публицистов, художников. Вне её решения невозможно было ставить никакие иные вопросы, в том числе и главный: о путях будущего развития России.

О том, что думами о народе «полна теперь вся Россия», что они «отодвинули далеко назад все остальные вопросы», – писал Н. Добролюбов [1, с. 225]. Та же мысль звучала и у его идейного оппонента Ф. Достоевского: «Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже, так сказать, самый практический вопрос наш теперь» [2, с. 48].

Народ показан в «Борисе» во всей его реальной противоречивости. Он – главное действующее лицо не только оперы, но и самой истории, он вершит судьбы страны, в нём живет мятежный дух, стихийный и разрушительный, способный потрясти основы власти, от его мнения зависит успех или поражение царствующих особ. В то же время он то и дело мечется из одной крайности в другую. С равным воодушевлением он бунтует и молится, проявляет безошибочное нравственное чутье и жестоко ошибается, наивная доверчивость и покорная беспомощность оборачиваются грозной, непредсказуемой силой.

По-видимому, для своего времени подобная концепция была слишком радикальна. Смелым было уже само обращение в качестве её основы к пушкинской трагедии, на которую при жизни поэта был наложен жесточайший запрет, действовавший официально вплоть до 1866 года, а фактически гораздо дольше. Во всяком случае, когда в 1870 году была осуществлена первая постановка трагедии Пушкина на сцене Мариинского театра, из неё были изъяты три центральные массовые сцены, включая «Лобное место» – картину народного мятежа¹. В том же 1870 году в тот же Мариинский театр была представлена на рассмотрение партитура оперы Мусоргского «Борис Годунов» и, как известно, дирекцией императорских театров была отвергнута. Среди официальных мотивов отказа одним из главных значилось слишком большое количество хоров (читай, народных сцен). Правда, Мусоргский весьма своеобразно отреагировал на это замечание оперного комитета, заменив Сцену у собора Василия Блаженного еще более масштабной и противоречивой Сценой под Кромами. Именно в ней он с беспощадной откровенностью показал народ в его бесконечных метаниях. В поступках людской массы нет ни осознанности, ни последовательности, ни ясности цели. Слепая, взбунтовавшаяся, стихийная сила, выше которой, казалось бы, ничего быть не может, сама, добровольно, без какого-либо принуждения склоняет голову перед ничтожным авантюристом Самозванцем.

Здесь есть еще один поворот, обнажающий мотив народного заблуждения и самообмана. В самой коллизии «народ – Лжедмитрий» имеет место явное противоречие. Вера в живого царевича плохо вяжется с обвинением Бориса в убийстве невинного младенца, которое от лица народа бросает ему Юродивый в Сцене у Василия Блаженного, называя того царем Иродом. Но либо царевич жив, и тогда страшное обвинение снимается с Бориса, либо он мёртв, но тогда народ приветствует и поддерживает обманщика и проходимца. Это противоречие придумал не Мусоргский, и не Пушкин – оно было подсказано самой историей. Композитор увидел в нём одно из проявлений народной психологии. Ненависть к Годунову и идеал высшей моральной чистоты, воплощённой в массовом сознании в образе младенца-мученика, развязали в народе невиданную в своей мощи силу. Но эта сила лишена разума, а потому она страшна. Великий мыслитель и гуманист XX века Томас Манн высказал в свое время мысль о том, что есть силы огромней, чем знание и разум – это невежество и безумие. Мусоргский пришёл к этому выводу намного раньше.

Такое воплощение образа народа как сложного социального организма на конкретно-историческом материале не имело аналогов в музыкальном, да и не только в музыкальном искусстве. Мусоргский был величайшим мыслителем, наделённым незаурядным социально-аналитическим даром. Этот дар составлял душу, сердцевину его творческого метода. Он писал: «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизвестных странах и завоевание их – вот настоящее призвание художника» [6, с. 141]. Показательно, что Мусоргский, тонкий и чуткий психолог, по глубине проникновения в тайники человеческой души равный в русской музыке разве что Чайковскому, ставит рядом личность индивидуума, с его внутренними конфликтами, скрытыми борющимися началами, и народную массу. Чуть ниже в цитированном письме композитор прямо об этом пишет: «В человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого ещё не пробовали. – Вот задача-то! восторг и присно восторг!» [6, с. 141]

Исходя из собственного анализа жизни русского общества, его различных слоев, из размышлений над историческим прошлым страны, над её духовными основами и традициями,

вслушиваясь в сложнейшую «партитуру» философских, религиозных, социально-политических настроений эпохи, композитор формировал собственную, достаточно целостную, и при этом постоянно развивающуюся систему взглядов. И, думается, если бы был создан многолетний труд по русской историографии, в нем непременно должна была бы быть отдельная глава, названная «Мусоргский». В ней следовало бы изложить по-своему цельную и своеобразную историческую концепцию автора «Бориса» и «Хованщины», которую можно было бы воссоздать частично на основе высказываний композитора, но прежде всего на основе его творений.

В формировании указанной концепции немалую роль играло, конечно, и интеллектуальное окружение Мусоргского, круг его общения и чтения, а он был необычайно широк. Об этом свидетельствуют письма композитора, его Автобиографическая записка, в которой автор писал: «Сближение ... с талантливым кружком музыкантов, постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских учёных и литераторов... особенно возбудило мозговую деятельность молодого композитора и дало ей серьёзное, строго научное направление» [6, с. 268]. В рукописи Записки есть вариант продолжения этой фразы: «Результатом этого сближения было обширное философское, естественно-историческое самообразование композитора» [6, с. 268]. Мусоргский был в курсе того, что думали, писали, говорили о народе, о его прошлом и настоящем многие мыслители, писатели, публицисты, и, конечно, ученые-историки. Известно, что композитора связывали прочные личные отношения с лучшими представителями исторической мысли того времени: К. Кавелиным и Н. Костомаровым, он изучал Н. Карамзина, «зачитывался» С. Соловьевым. Всё это было для него богатейшим источником сведений и фактов о прошедших эпохах. Поражает, с какой достоверностью, в каких деталях и подробностях воплощает Мусоргский в своих операх конкретные исторические события.

Яркий пример – первая картина Пролога «Бориса Годунова», воссоздающая грандиозную «инсценировку» просьб Бориса на царство. Позже в «Курсе русской истории» В. Ключевский так опишет этот шитый белыми нитками исторический «спектакль»: «По всем частям Москвы и по всем городам разосланы были агенты, даже монахи из разных монастырей, подбивавшие народ просить Бориса на царство “всем миром”... Под угрозой тяжелого штрафа за сопротивление полиция сгоняла народ к Новодевичьему монастырю

челом бить и просить у постригшейся царицы её брата на царство. Многочисленные пристава наблюдали, чтобы это народное челобитие приносилось с великим воплем и слезами, и многие, не имея слёз наготове, мазали себе глаза слюнами, чтобы отклонить от себя палки пристава» [4, с. 25].

Понятно, что выдающийся историк пользовался многочисленными источниками и материалами, но при чтении этих строк возникает ощущение, будто они «списаны» с оперы Мусоргского. У композитора в Прологе есть все указанные участники инспирированного избрания: и пристав с дубинкой, и божьи люди-агитаторы, и народное челобитие с воем и плачем (хор «На кого ты нас покидаешь»). Причем, трудно сказать, чего больше в этом плаче: притворства или искренности – ведь он, будучи воем из-под палки, отражает изначальный трагизм отношений народа и власти. Завершает картину гениально придуманная Мусоргским фраза, доносящаяся из толпы: «Вона, за делом собирали! А нам то что? Велят завить, завоем и в Кремле» (что затем и происходит в следующей картине).

Не следует, однако, думать, что историзм Мусоргского ограничивался только воскрешением событий и фактов прошлого. Композитор создавал не хроники, а социальные, философские, религиозные, психологические трагедии, и его интересовали сложные внутренние мотивы, глубинный смысл исторических коллизий. Поэтому его интерпретация тех или иных событий подчас разительно отличалась от их видения учеными-историками. Приведу в качестве примера вторую картину Пролога «Бориса» – сцену венчания на царство (замечу, у Пушкина в трагедии нет такой сцены, её придумал сам Мусоргский). В описании этой церемонии Карамзин рисует совершенно идиллическую картину отношений народа и Бориса в момент его восшествия на престол: «Народ благоговел в безмолвии; но когда Царь, осенённый десницею Первосвященителя, в порыве живого чувства как бы забыв устав церковный, среди Литургии воззвал громко: “Отче, великий патриарх Иов! Бог мне свидетель, что в моем Царстве не будет ни сирого, ни бедного” – и, тряся верх своей рубашки, примолвил: “отдам и сию последнюю народу” – тогда единодушный восторг прервал священнодействие: слышны были только клики умиления и благодарности в храме; Бояре славословили Монарха, народ плакал... Одним словом, никакое Царское венчание в России не действовало сильнее Борисова на воображение и чувство людей» [3, с. 333].

У Мусоргского же вся величественная помпезность сцены венчания – это лишь внешняя оболочка, за которой ощущается атмосфера «насильственного праздника». Даже в знаменитом колокольном звоне сквозь его парадное звучание, возвещающее о торжестве, проступает сумрачность и тревожность, особенно ощущаемая в авторской оркестровке. Замечательно образно написал об этом А. Парин: «Мусоргский своей “неумелой” оркестровкой вчитывает даже в парадные перезвоны психологический нюанс тревоги с оттенком неврастеничности; так и кажется, что сквозь коронационную истерику, показной экстаз прорываются звоны того набата, который рыдал по убиенному царевичу, ныне язвящему угрызениями совести сердце Царя» [8, с. 60].

В те же тона окрашен и следующий за звонном хор славления Бориса – подневольный гимн царю. Народ, который только что (в первой картине) был полон жизни, динамики, замер здесь в зловещей статуарности, с фальшивым ликованием голосит казённую «Славу», а в сознании звучит «Велят завывать, завоем и в Кремле». Скорбь и враждебность даны здесь, конечно же, по-мусоргски, как сокрытое от глаз противоречие видимого и сущного. Но это противоречие, эту стущённую атмосферу улавливает сам Борис и озвучивает во внутреннем, неслышимом для окружающей его толпы монологе «Скорбит душа, какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце». В итоге, карамзинское всеобщее единодушие оборачивается у Мусоргского в сцене коронации глубочайшей пропастью, разверзшейся между народом и властью, их чудовищным, непримиримым отчуждением.

Еще одним важнейшим качеством исторического мышления Мусоргского является принцип, который сам композитор определил как «прошедшее в настоящем». Под этим композитор понимал не систему аллюзий или аллегорий, не исторический «маскарад», часто встречавшийся в романтической опере, когда современные герои рядились в одежды персонажей прошедших веков. Чужда была Мусоргскому и модернизация далекого прошлого, подстановка под события «давно минувших дней» современных образов и проблем. Данный принцип означал художественное отображение тех исторических явлений и процессов, которые содержали в себе предпосылки будущего общественного развития, в которых обнаруживались корни социальных конфликтов современной России. Факты истории были важны своими далеко идущими последствиями, в них лежали объяснения многих коллизий насто-

ящего и даже будущего. Аналитический дар приводил композитора к таким прозрениям, к такому проникновению в глубины устройства человеческого общества, которые и поныне не потеряли своей не только художественной, но и социальной актуальности.

Вот только один характерный пример. Вспомним известное письмо Мусоргского Стасову от 16–22 июня 1872 года, которое не без основания называют манифестом «Хованщины». Позволим себе определённую вольность и попытаемся, отвлекшись от специфичности литературного стиля композитора, представить себе это письмо в виде публицистической статьи, написанной уже в XX столетии: «Чернозёмная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозём можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII-го [заменим, для полноты впечатления, XVII век на 17-й год. – А. Ц.] Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозём, *раздалась и дышать* стала. Вот и восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников [по иному, властную бюрократическую машину. – А. Ц.] и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать «*куда прёт?*». Сказнили неведущих и смятенных: *сила!* А приказная изба все живёт и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозёму *дышать*. Прошедшее в настоящем – вот моя задача. «*Ушли вперёд!*» – врётся, «*там же!*» Бумага, книга ушли – мы *там же*. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось* – *там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же!*» [6, с. 132].

Поразительно, но каждая фраза этого письма буквально кричит о совсем других, куда более близких и знакомых нам временах. Конечно, подобный приём кому-то может показаться недопустимой вульгаризацией, но, смею заверить, она не слишком велика. Ведь сам Мусоргский, написав «прошедшее в настоящем – вот моя задача», стремился обнаружить в прошлом корни социальных проблем, содержавших в себе *истоки будущего общественного развития*. В статье известного публициста периода горбачевской «перестройки» В. Селюнина (она так и называлась – «Истоки»), исследовавшего исторические предпосылки советской административно-бюрократической системы, института «действительно

и тайно статских советников» XX столетия, одной из таких далёких предтеч называется эпоха Петра I, та самая, к которой обращался и Мусоргский в поисках ответов на мучившие его вопросы современной ему жизни, и о которых он писал в цитированном выше письме. Симптоматично, что стремление публициста нашего времени развеять легенду, «будто Петр преобразовал Россию по европейским образцам», а не создал вполне отечественную бюрократическую машину, достигнув «высшей точки огосударствления» [9, с. 182], удивительно резонирует с концепцией «Хованщины».

Следует иметь в виду еще одно очевидное отличие исторических музыкальных драм композитора от любых трудов, материалов, исследований ученых-историков. Мусоргский был гениальным художником-психологом, и он с присущим ему аналитическим талантом пристально исследовал тончайшие движения души воплощаемых им исторических персонажей, внутреннюю мотивацию их речей и поступков, богатый, наполненный борениями мир их чувств. Думается, если бы композитор, например, принял фигуру Годунова такой, какой она предстала в читаемых им трудах по истории, он, скорее всего, вообще не написал бы свою оперу, или, во всяком случае, не сделал бы царя Бориса её главным героем. По мнению Н. Карамзина одно имя Годунова – «лицемера, каждую минуту лгавшего... – в течение столетий было и будет произносимо с омерзением, во славу нравственного неуклонного правосудия» [3, с. 106]. Не сильно отличились в этом смысле от карамзинской и характеристики других историков. Н. Костомаров писал о Борисе: «Всему хорошему, на что был бы способен его ум, мешали его узкое себялюбие и чрезвычайная лживость, проникавшая всё его существо, отражавшаяся во всех его поступках» [5, с. 8]. У С. Соловьева читаем: «Годунов... явился на престоле боярином, и боярином времён Грозного, неуверенным в самом себе, подозрительным, пугливым, неспособным к действиям прямым, открытым, привыкшим к мелкой игре в крамолы и доносы, не умевшим владеть собою, ненаходчивым в случаях важных, решительных» [10, с. 348].

У Мусоргского Борис – воплощение величия и подлинного трагизма, сильная индивидуальность, наделённая незаурядным умом, греховностью и жаждой искупления, личность, без сомнения, самая крупная, романтически приподнятая над окружающим миром, возносящаяся своей интеллектуальной и духовной мощью над всеми другими героями оперы. Обычно трагедию Бориса в опере опре-

деляют как трагедию совести. Такое её понимание в целом верно, но не полно. Это еще и *трагедия тотального одиночества*. Он окружён со всех сторон врагами-антагонистами, страшным кольцом враждебности и неприятия: это и бушующая народная толпа, и её зачинщики Варлаам и Мисаил, и ходячая мирская совесть – Юродивый, и Пимен, пищущий в тиши монастырской кельи на него «донос ужасный», и крамольные бояре во главе с Шуйским, и рвущийся на царство Самозванец. Во второй редакции оперы к ним добавляется еще воинственная и агрессивная польская шляхта, направляемая политическим интриганом Рангони². И в этом кольце Борис находится наедине с собой, один, как перст, со своими душевными терзаниями, страхами и отчаянием, в жутком, удушающем одиночестве: «*Окрест лишь тьма и мрак непроглядный! Хотя мелькнула бы луч отрады*».

Если мысленно вычленим из оперы все монологи Бориса (в прологе, втором и четвёртом действиях) и свести их воедино, они образуют некое самодостаточное целое, сложившись в единую *монодраму*. Гипотетически она могла бы исполняться отдельно, и при этом не были бы потеряны основные сюжетные и концептуальные повороты «большой» оперы. Все они получили свое отражение в монологах Бориса, естественно, сквозь призму его восприятия.

Так, ариозо «Скорбит душа» (я уже писал об этом) оборотная сторона того насильственного ликования, того праздника из-под палки, который разворачивается вокруг. Но Борис ещё надеется, что ему удастся праведным правлением завоевать доверие народа, о чём он смиренно молит Всевышнего («*Да буду благ и праведен, как ты; да в славе правлю свой народ*»). И с «царственным величием» (ремарка Мусоргского) сзывая народ на пир, «*всех, от бояр до нищего слепца*», он ещё питает иллюзию на преодоление отчуждения, на всеобщее единение.

Ко второму действию, то есть следующему появлению Бориса на сцене, все иллюзии развеиваются. Между Годуновым и народом устанавливается непроходимая пропасть взаимного непонимания. В центральном монологе героя (в первой редакции оперы) разворачивается целая панорама народных бедствий. Они настолько живо описываются Борисом, что буквально оживают в нашем воображении. Мы слышим, «*как народ завыл в мученьях изнывая*», видим, как «*пожарный огонь их дома истребил и ветр разнес их жалкие лачужки*». Борис всеми силами пытается облегчить страдания народа («*Я велел открыть им житницы, я злато рассы-*

пал им... Я выстроил им новые жилища»), и это соответствует исторической правде.

Даже нещадно критиковавший Годунова Карамзин писал: «В сие время общей нелюбви к Борису он имел случай доказать свою чувствительность к народному бедствию, заботливость, щедрость необыкновенную... Борис велел отворить Царские житницы в Москве и в других городах; убедил Духовенство и Вельмож продавать хлебные свои запасы также низкою ценою; отворил и казну...» [3]. Борис совершенно искренен в своем желании помочь людям. Ведь в монологе герой наедине с собой, ему не перед кем лукавить. Но на все его стремления народ отвечает глухой злобой, обвиняя во всех бедствиях именно его, Бориса, и, более того, приписывая ему те преступления, которых он вовсе не совершал, даже дочернее вдовство. Сколько горечи звучит в его словах: «Кто ни умрёт, я всех убийца тайный», «Вот черни суд!».

И даже последний монолог героя, в котором, казалось, столь естественной была бы полная отрешённость от всего мирского, раскрывающий страшные муки, предсмертную агонию Бориса, тем не менее, не погружает его полностью в субъективные ощущения. Годунов и здесь остается царём («Я царь ещё!»), которого не менее собственных страданий, физических и душевных, волнуют дела государства, «злой Самозванец», «бояр крамола, измена войска». В прощальном напутствии сыну Федору он, преодолевая боль, не забывает дать жизненно

важные для будущего правителя Руси советы, и главный из них: «строго вникать в суд народный, суд нелицемерный».

Но вот что ещё примечательно: воскрешая судьбу главного персонажа разворачивающейся драмы, композитор словно пропускает её через своё сердце, невольно вносит частицу себя, своей души, своего трагического мироощущения. Мы находим в таком воплощении образа Бориса приметы личности автора с его рефлексией и тотальным чувством одиночества, которое часто и болезненно переживал композитор (вспомним его, наверное, самое автобиографическое произведение – цикл «Без солнца», написанный вскоре после «Бориса Годунова»). Но черты автобиографичности присутствуют и в других отображаемых им образах: и в Пимене с его безграничной честностью, повышенным чувством нравственности; и в Варлааме, в широте и мощи его художественно одарённой природы, уступающей лишь власти Бахуса; и в Юродивом, причём, не только потому, что в его предсказаниях слышится голос автора, но ещё и потому, что Мусоргский в реальной жизни любил рядиться в образ блаженного, и его не раз награждали прозвищем «Юродивый». В этой редкой способности совмещать слышание и отображение истории во всей её объективной конкретике со своим глубоко лично звучащим «автопортретом» состоит ещё одно удивительное свойство историзма Мусоргского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С. Дурылин в книге «Пушкин на сцене» (М., 1951) приводит сведения о том, что даже в 1899 году для постановок «Бориса» к 100-летнему юбилею поэта был подготовлен цензурированный вариант, в котором ряд сцен были полностью исключены или сильно сокращены.

² В списке действующих лиц Рангони обозначен как тайный иезуит, но из «Истории» Карамзина композитору было известно, что он не простой иезуит, а нунций Папы Римского, влиятельнейшая фигура Ватикана, стоящая во главе его дипломатической миссии в Польше. Это придавало еще большую остроту противостоянию, возникающему на этом «фланге».

ЛИТЕРАТУРА

1. Добролюбов Н. Собр. соч. в 9 томах. Т. 2. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 562 с.

2. Достоевский Ф. Дневник писателя. СПб.: Издательский Дом «Азбука-Классика», 2008. 464 с.

3. Карамзин Н. История государства Российского: в 12 т. Т. 11. URL: http://digtehr.ru/history/Karamzin/11_02/.

4. Ключевский В. Сочинения. В 9-ти т. Т. 3. Курс русской истории. Ч. 3. М.: Мысль, 1988. 414, [1] с.

5. *Костомаров Н.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. В 3-х книгах. Кн. 2. М.: ОЛМА ПРЕСС; ОАО ПФ «Красный пролетарий», 2004. 640 с., илл.

6. *Мусоргский М.* Литературное наследие. Кн. 1: Письма, биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971. 400 с.

7. *Орлова А.* Труды и дни М. П. Мусоргского: летопись жизни творчества. М.: Гос. музыкаль-

ное изд-во, 1963. 701 с.

8. *Парин А.* Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы М.: Аграф, 1999. 462 с., илл.

9. *Селюнин В.* Истоки // Новый мир. 1988. № 5. С. 162–189.

10. *Соловьев С.* Сочинения. В 18 кн. Кн. IV. История России с древнейших времен, т. 7–8. М.: Мысль, 1989. 752 с.

REFERENCES

1. *Dobrolyubov N.* Sobr. soch. v 9 tomakh. T. 2. [Collected works. In 9 vol. Vol. 2] Moscow-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1962. 562 p.

2. *Dostoevskij F.* Dnevnik pisatelya [Writer's diary]. St.-Petersburg: Publishing House "Azбука-Klassika", 2008. 464 p.

3. *Karamzin N.* Istoriya gosudarstva Rossijskogo: v 12 t. T. 11 [History of the Russian State. 12 vol. Vol. 11]. URL: http://digteh.ru/history/Karamzin/11_02/.

4. *Klyuchevskij V.* Sochineniya. V 9-ti t. T. 3. Kurs russkoj istorii. CH. 3 [Writings. In 9 vol. Vol. 3. The course of Russian history. Part 3]. Moscow: Mysl, 1988. 414, [1] p.

5. *Kostomarov N.* Russkaya istoriya v zhizneopisaniyakh ee glavnejshikh deyatelej. V 3-kh knigakh. Kn. 2 [Russian history in the biographies of its main figures. In 3 Books. Book 2]. Moscow: OLMA PRESS; ОАО ПФ «Krasnyj

proletarij», 2004. 640 p., ill.

6. *Musorgskij M.* Literaturnoe nasledie. Kn. 1 [Literary heritage. Book 1]. Moscow: Muzyka, 1971. 632 p.

7. *Orlova A.* Trudy i dni M. P. Musorgskogo: letopis' zhizni tvorchestva [Works and days of M. P. Mussorgsky: the chronicle of the life of creativity]. Moscow: Gos. muzykal'noe izd-vo, 1963. 701 p.

8. *Parin A.* Khozhdenie v nevidimyj grad: paradigmy russkoj klassicheskoj opery [Walking into an invisible hail: paradigms of Russian classical opera]. Moscow: Agraf, 1999. 462 p., ill.

9. *Selyunin V.* Istoki [Origins] // Novyj mir. 1988. № 5. P. 162–189.

10. *Solov'ev S.* Sochineniya. V 18 kn. Kn. IV. Istoriya Rossii s drevnejshikh vremen, t. 7–8 [Writings. In 18 Books. Book 4. History of Russia since ancient times. V. 7–8]. Moscow: Mysl, 1989. 752 p.

ИСТОРИЗМ МУСОРГСКОГО

Статья посвящена особенностям исторического мышления Мусоргского – явления уникального в истории музыкального искусства. В ней рассматриваются оперные концепции композитора, впервые в музыкальной практике поднявшие проблему «народ и история» во всей её социально-нравственной сложности, бывшую во второй половине XIX столетия краеугольным камнем русской общественной мысли, волновавшую историков, философов, публицистов, художников. Мусоргский, по мысли автора статьи, был наделён незаурядным социально-аналитическим даром, который составлял душу, сердцевину его творческого метода. Исходя из собственного анализа

жизни русского общества, его различных слоёв, из размышлений над историческим прошлым страны, над её духовными основами и традициями, вслушиваясь в сложнейшую «партитуру» философских, религиозных, социально-политических настроений эпохи, композитор формировал оригинальную, целостную и при этом постоянно развивающуюся систему взглядов.

В статье сопоставляются оперные творения Мусоргского с трудами выдающихся ученых историков – Н. Карамзина, Н. Костомарова, С. Соловьева, и делается вывод о высочайшей степени достоверности в воплощении конкретных исторических персонажей, событий,

фактов. В то же время, только воскрешением прошлого историзм Мусоргского не ограничивался. Автор статьи анализирует сложные внутренние мотивы, глубинный смысл исторических коллизий композитора, действие в его концепциях принципа «прошедшее в настоящем». Данный принцип означал художественное отображение явлений и процессов прошлого, которые содержали в себе предпо-

сылки будущего общественного развития, и в которых обнаруживались корни социальных конфликтов современной композитору России.

Ключевые слова: историзм, социально-аналитический метод, «прошедшее в настоящем», психологизм, монодрама, автобиографичность.

THE HISTORICISM OF MUSSORGSKY

The article is devoted to the peculiarities of Mussorgsky's historical thinking – a unique phenomenon in the history of musical art. It examines the composer's operatic concepts, which raised for the first time in musical practice the problem of "people and history" in all its social and moral complexity. The problem was the cornerstone of Russian social thought in the second half of the 19th century and worried historians, philosophers, publicists, and artists. In the author's opinion Mussorgsky, , was endowed with an extraordinary social-analytical gift that made up the soul, the core of his creative method. Based on his own analysis of the life of Russian society, its various strata, on reflections on the country's historical past, on its spiritual foundations and traditions, listening to the most complicated «score» of the philosophical, religious, social and political sentiments of the era, the composer formed an original, integral

and at the same time a constantly evolving frame of reference. The article compares Mussorgsky's operas with the works of eminent historians – N. Karamzin, N. Kostomarov, S. Solovyov, and concludes that the implementation of specific historical characters, events, facts is of the highest degree of accuracy. Musorgsky's historicism was not limited to the resurrection of the past. The author of the article analyzes the complex internal motives, the deep meaning of the historical collisions of the composer, the action in his concepts of the principle "past in the present". This principle meant an artistic reflection of the phenomena and processes of the past, which contained the prerequisites for future social development, and which revealed the roots of social conflicts in Russia of that historical period.

Keywords: historicism, social-analytical method, "past in the present", psychologism, monodrama, autobiography.

Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: amzucker@rambler.ru

Anatoly M. Zucker

Doctor of Sciences (Musicology)

Professor at the Music History Department

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: amzucker@rambler.ru

