

Е. БРАУД и А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

„БОРИС ГОДУНОВ“

МУСОРГСКОГО

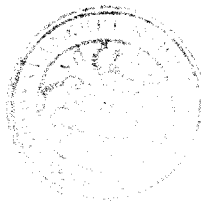


ИЗД-ВО „КИНО-ПЕЧАТЬ“

в. де - Робертис
21

Е. М. Б Р А У Д О Н
А. П. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

«БОРИС ГОДУНОВ»
МУСОРГСКОГО



МОСКВА



ЛЕНИНГРАД

1927

[Handwritten signature]



Главлит № 78683

Клнопечать

Тираж 5.000

Типография „Красный Пролетарий“ Москва, Пименовская, 1/16.

ГОСИЗДАТ * КУЛОЖНИК ЮРИИ ЛОКТИН * ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПРОЛЕТАРИЙ * ПЕТЕРБУРГ *

РЕЗЛИМОВА

№ 27548

Е. М. БРАУДО

«БОРИС ГОДУНОВ»

МУСОРГСКОГО

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО МУСОРГСКОГО. ЧЕТЫРЕ РЕДАКЦИИ «БОРИСА ГОДУНОВА». МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ «БОРИСА».

Имя Мусоргского в настоящее время окружено мировой славой. Ни один из русских композиторов не произвел такого сильного впечатления на человечество, как он. Десятки западных театров разных культурных стран Европы и Америки ставят в настоящее время на разных языках «Бориса Годунова». Влияние Мусоргского на русскую и западную музыку растет и еще далеко не исчерпано и, повидному, долго еще будет держаться в искусстве звуков. Скорбная жизнь этого человека будет еще долго привлекать к себе внимание исследователей и любителей музыки и образ Мусоргского—единственно неповторяемый ни в каких странах—еще долго будет служить символом безудержного стремления к «новым берегам».

Жизненный путь Мусоргского—путь глубочайших страданий—определил собой выстраданную им, бесконечно увлекающую своим человеческим содержанием, музыку. Крайний «натуралист», «пародник» в представлении современников Мусоргский при всей сочности и внутренней оригинальности своих художественных образов отразил многое, что может быть вполне понятно лишь в связи с эпохой, когда он жил. Модест Петрович Мусоргский родился 28 марта (нов. стиль) 1839 года в селе Кареве Торопецкого уезда Псковской губернии в помещичьей семье. Усадьба Карево, в которой композитор провел свое детство, расположена среди необъятной шири средне-русской равнины, создающей такую близость между человеком и природой. Десятилетним мальчиком он отравлен был

в Петербург для поступления в среднюю школу. Дело музыкального воспитания мальчика было поручено его отцом, большим любителем музыки, известному тогда пианисту Герке. В музыке мальчик был не совсем новичком, так как еще в деревне он научился бегло играть на фортепиано под руководством учительницы-немки. В 1852 году Мусоргский поступил в 4-й класс школы гвардейских подпрапорщиков, военному кастовому духу которого он оказался ничуть не чуждым. К этому же времени относится его первая композиция «Портупейная полька», посвященная товарищам-юнкерам, изданная учителем Мусоргского Герке у Бернгарда и, к сожалению, для нашего времени, утерянная. По окончании школы, в 1856 году, юный композитор зачислен был в Преображенский полк, и черты его внешнего облика принимают еще более легкомысленный аристократический характер офицера из «хорошего» дома. Ничто не предвещало в нем будущего величайшего художника звуков и глубокого сердцеведа. Еще офицером-гвардейцем Мусоргский заинтересовался произведениями Даргомыжского и Глинки, смешивая этот серьезный интерес к русской музыке с модной тогда «итальянщиной». С членами так называемой «могучей кучки» — содружества композиторов, ставивших себе целью коренное обновление русской музыки — Кюи, Римским-Корсаковым, Мусоргский познакомился во второй половине 50 годов, войдя сам в сформировавшийся вокруг главы кучки, Балакирева, кружок (с Бородиным и Даргомыжским он познакомился несколько раньше). Балакиреву, как утверждает в своей автобиографической записке сам Мусоргский, он обязан был основами систематического музыкального образования. «С ним юный композитор, 19 лет, прошел всю историю — развития музыкального искусства на примерах при строгом систематическом анализе всех капитальных творений музыкантов европейского искусства, в их исторической последовательности. Это изучение шло при постоянном совместном исполнении на двух роялях». Балакирев же сблизил Мусоргского с пламенным поборником «новой русской музыкальной школы» Стасовым. К началу 60 годов весь круг будущих друзей и соратников Мусоргского был уже замкнут. В 1859 году он бросил военную службу, поступив ради заработка на гражданскую.

К концу 50 годов Мусоргский был уже автором ряда фортепианных произведений и романсов и музыки к тра-

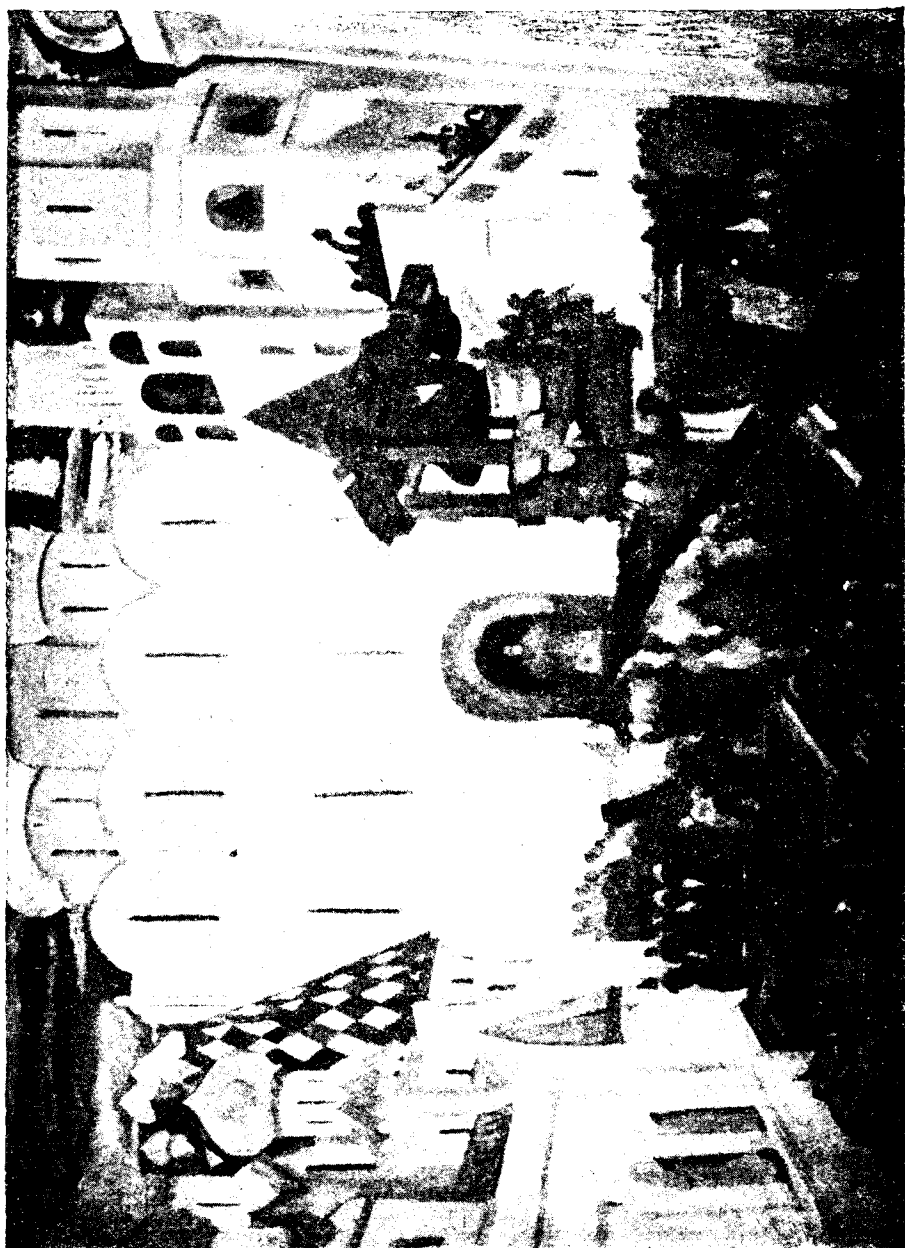
гедии Софокла «Эдип», от которой до нас дошел только один хор. В первой половине 60 годов, в Мусоргском начинает обнаруживаться влияние социалистической идеологии его времени. В 1866 году он поселяется коммуной в обществе братьев Логиновых, Лобковского и Левашова, осуществляя программу совместной жизни, набросанную в романе «Что делать» Чернышевского. К концу этого десятилетия после ряда гениальных драматических миниатюр в форме романса относится создание оперы (народной музыкальной драмы) «Борис Годунов» (по Пушкину и Карамзину), законченной в первой редакции в 1870 году. Судьба не была милостива к Мусоргскому. Только после значительных усилий и существенных редакционных работ «Бориса» удалось «продвинуть» гениальную народную драму на единственно серьезную тогда оперную сцену (Мариинскую), где первое представление «Бориса Годунова» в авторской редакции состоялось 24 января 1874 года. Еще до этой памятной в истории русской музыки премьеры Мусоргский начал другую народную драму в пяти действиях на собственные слова, оставшуюся незаконченной, «Хованщину». В 1875 году было начато третье крупное музыкально-драматическое произведение Мусоргского—комическая опера по Гоголю «Сорочинская ярмарка», которую также постигла судьба «Хованщины»: она осталась далеко не законченной. Еще задолго до этого в 1868 году Мусоргским был сделан чрезвычайно смелый по тогдашнему времени опыт драматической музыки в прозе на текст Гоголевской «Женитьбы», тоже доведенный до пятой сцены. Таковы основные вехи музыкальной драматургии Мусоргского. Характернейшие по стилю письма, маленькие драмы-романсы, охватывающие все периоды творчества Мусоргского, глубже всего, наряду с ними, раскрывают творчески их автора.

Поколения шестидесятых и семидесятых годов, разночинец-интеллигент, припадавший к источникам народного творчества и создавший подъем художественного реализма этого периода, нашли в Мусоргском своего гениальнейшего представителя. Свободолюбивый Мусоргский, презиравший все установленные традиции музыкального искусства, видевший в нем не самодовлеющую силу, а лишь могучее средство для беседы с людьми и искавший вполне понятного массе языка звуков, начинает расходиться со своими друзьями по Балакиревскому кружку. Чрезвычайно чуткий

ко всякой фальши, последовательный до конца художник массы, Мусоргский в стремлении своих друзей изучать музыкальное мастерство, ради него самого, видел вредный для настоящего искусства уклон. Одаренный, как, может быть, никто из музыкантов, чисто инстинктивным умением выражать себя в звуках, Мусоргский полагал, что сама природа дала человеку все необходимое для того, чтобы говорить правду в звуках с такой же ясностью и непреложностью, как это доступно стихии слова. Еще в 1871 году он поселяется на одной квартире «коммуной» с Римским-Корсаковым. Однако, уже через год у Мусоргского начинается появляться недоверие к систематически и научно мыслящему другу.

Попытки Балакирева наставить его на «путь истины» также вызывают у стремительно рвавшегося вперед Мусоргского враждебную реакцию. Постепенно Мусоргский замыкается в себя. Всегда в нем жившее острое сочувствие и тяготение ко всем униженным и оскорбленным в жизни, ненависть ко всякой уравниловке и благополучию—совершенно отчуждают его от прежнего кружка друзей, занявших теперь солидное положение в музыкальном мире. Мусоргский мечтает о том, чтобы разделить судьбу революционеров-народников—слиться безымянно с народной массой. Духовное одиночество, ряд физических недугов, осложняемых его неумеренной склонностью к вину, резко ухудшают его состояние и заставляют его отказаться от всякого постоянного заработка в надежде на жалкие крохи, какие могла дать ему деятельность концертного аккомпаниатора. 28 августа (н. ст.) 1881 года этот мятежник в жизни и искусстве скончался в Николаевском военном госпитале, куда его, под видом своего деньщика, поместил доктор Л. Бертенсон.

Работы над оперой «Борис Годунов» были начаты Мусоргским в один из светлых проблесков его жизни, в сентябре 1868 года. В этот период талант его начинал входить в творческую зрелость. Друзья, члены Балакиревского кружка, ждали от него больших подвигов в области им казавшейся особенно важной—национальной оперы. Самая идея создания музыкальной драмы на текст Пушкина была дана Мусоргскому историком В. Никольским на вечере у сестры Глинки, Л. Шестаковой. Пылкая фантазия Мусоргского, столь восприимчивая ко всем большим идеям, быстро зажглась этим планом и через год слышим, 15 де-



кабря 1869 года, Мусоргский поставил последний потный знак в авторской партитуре «Бориса». Работа буквально «кипела» под руками композитора. «Я жил «Борисом», в «Борисе» и в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено дорогими метками неизгладимыми», так вспоминал об этом времени впоследствии сам Мусоргский.

Главным советчиком его при выработке либретто был В. В. Стасов, поставивший ему разный сырой материал для оперы, в виде текстов народных песен, исторических справок и т. д. Первая редакция оперы значительно отличалась от того «Бориса», который знаком теперь всем любителям искусства. Она содержала семь картин. В ней совершенно отсутствовал так называемый «польский акт» и ряд изменений, внесенных впоследствии в первое печатное издание авторского клавираусдуга Мусоргским, ввиду сценических требований его времени. В таком неискаженном виде «Борис» представлен был Мусоргским в Петербургскую дирекцию быв. императорских театров, но театральный комитет, в составе Направника, дирижера французских и немецких театров Монтана и Беца и контрабасиста Фереро, ошарашенные разными новшествами Мусоргского, единогласно забраковал представленную рукопись. Для Мусоргского отказ от приема оперы на сцену был неожиданным тяжелым ударом. «Борис» был забракован главным образом потому, что в опере преобладающее значение уделено было хору, и что в ней не было почти ни одной женской роли. В таком виде «Борис» не имел бы шансов на успех у тогдашней публики: уж слишком Мусоргский опередил свой век. Мусоргский обиделся. Одно время он совсем было отказался от мысли увидеть на сцене свое произведение. Однако, уговоры В. В. Стасова повлияли на Мусоргского, и он решил подвергнуть свою оперу основательной переделке. В 1871 году Мусоргский принялся за сочинение двух «польских сцен», отсутствовавших в первой редакции и имевших целью внести в оперу недостававший женский персонал. Затем был сделан ряд вставок в сцену в келье, корчме, царских палатах и заново сочинены текст и музыка картины «под Кромами», причем из нее перенесена была часть музыки упраздненной картины на площади перед собором Василия Блаженного. Все эти переделки и дополнения привели к значительному расширению партитуры. Тем не менее комитет вновь забраковал «Бориса», и лишь под давлением друзей Мусоргского

удалось добиться ее постановки. Последняя состоялась 24 января 1874 года. Опера дана была с варварскими купюрами, объясняемыми тем, что музыка ее вершителями императорской сцены казалась уродливой, а текст частично был признан неприемлемым с цензурной точки зрения. Встречен был «Борис» молодежью с восхищением, но крайне враждебно—представителями правого лагеря. В результате происков противников оперы она была снята с репертуара. Царская фамилия и театральное начальство с облегчением вздохнули свободно, когда с образцовой сцены исчез этот «позор на всю Россию», по выражению тогдашнего директора императорских театров.

Дальнейшая судьба «Бориса» такова: в 1875 году вышел клавирауссуг оперы в издании Бесселя, где опера впервые получила свое название «народной музыкальной драмы». Этот клавирауссуг является «вторым Борисом»—результатом приспособления первого замысла к сцене. Основная же редакция «Бориса Годунова» сейчас готовится к печати П. А. Ламмом по подлинной партитуре, с дополнениями из недостающих в оригинале партитуры страниц, сохраняющихся в Ленинградской Публичной Библиотеке. После смерти Мусоргского его друг Римский-Корсаков дважды проредактировал «Бориса Годунова» в 1896 и 1906 году, сделав в нем целый ряд подстановок, сокращений, смягчив многие «варварские жесткие» обороты, казавшиеся ему следствием некультурности и технической неподготовленности Мусоргского. Вторая редакция 1908 года значительно полнее первой. В таком виде опера обошла все русские и западные сцены.

«Дикий и невежественный», по определению русской критики, Мусоргский вытеснил из современной сцены плеяды композиторов культурных и технически более мощных, чем он. Демократия того времени, мелкая интеллигенция, студенты, восторженно отнеслась к «Борису», когда он появился в середине 70 годов на русской сцене. Для своего времени «Борис» был крупнейшим явлением не только музыкального, но и общественного порядка, ввиду крайне смелой его музыки и демократизма некоторых его сцен, особенно сцены народного восстания—«Сцены под Кромами». Немного композиторов 19 века так дерзко шагнули вперед своего времени, так грубо опровергли все привычные понятия об оперной форме, изяществе письма, музыкальной красоте. Мусоргский терпеть не мог какой бы то ни было

абстракции в искусстве. Он был ожесточенным врагом всякой красоты ради искусства, как отвлеченного начала, мешающего «живой беседе с людьми». Обладая совершенно исключительным музыкальным слухом, невероятной чуткостью ко всяким речевым интонациям, Мусоргский в каждый данный момент исходил от непосредственных наблюдений над человеческой речью, над постоянным волнением чувств, над всем тем характерным, глубоким, сильным, что несла с собой жизнь. Такой способ сочинения был диаметрально противоположен академизму, мертвящему непосредственный творческий порыв. Когда в конце 19 столетия усилиями многочисленных новаторов установлены были с одной стороны принципы художественного реализма в опере, а с другой — «импрессионистами» — главенство первого остро схваченного порыва, наступил момент для полного и всестороннего раскрытия художественного содержания «Бориса». Отсюда непрерывный рост постановок этой оперы на западе, отсюда — решительная победа «антиакадемической» линии Мусоргского, вплоть до заимствований западными музыкантами целиком гармонических и мелодических оборотов, ему свойственных. Для современной музыкальной Европы Мусоргский непревзойденный мастер сочного, жизненного изображения массового переживания (хоры «Бориса») и глубочайшего проникновения в человеческую душу вне всяких условностей и ограничений.

«БОРИС ГОДУНОВ» ПУШКИНА И НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА МУСОРГСКОГО. СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ МУСОРГСКОГО.

«Борис Годунов» Мусоргского в отношении текста представляет собой вольную обработку пушкинской «комедии о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», как хотел назвать свою трагедию Пушкин. (Кстати, первые отрывки пушкинского «Бориса Годунова» были напечатаны в «Московском Вестнике» ровно сто лет тому назад. Самое же произведение относится к 1824—25 году). Из 25 сцен этой удивительной трагедии, достойной гения Шекспира, как известно, сильно повлиявшего на Пушкина, Мусоргским использовано всего лишь 14, отброшен целый ряд персонажей, но зато введено и несколько новых. Сделаны также и вставки в пушкинский текст, что в свое время с негодованием было отмечено литературной критикой в лице Н. Стрхова. Но, по существу, Мусоргский все-таки неслишком отходит от Пушкина, стараясь оправдать все свои отступления неизбежными требованиями оперного представления. В одном отношении он несомненно совпадает с Пушкиным — в том «вольном и широком изображении характеров», которое усвоил себе Пушкин на основании изучения Шекспира. Мусоргский глубоко оценил жизненность пушкинских героев, разнообразие и многосложность их характеров.

То основное, новое, что внес в свою трактовку пушкинского текста Мусоргский, это музыкальное изображение народных масс. У Пушкина народ является только сценическим фоном, трагически безмолвствующим. У Мусоргского его коллективная психология изображена с такой

яркостью, какая нигде и никогда не встречалась в истории оперы. Как никто из русских композиторов, он умел гибко следить и раскрывать переживания несчастной, забитой, но такой богатой революционными возможностями русской массы начала 17 века. «Борис Годунов» в конечном счете — не трагедия царя, а, в толковании Мусоргского, трагедия русского народа, русских «жилицких» людей, участвовавших в смуте, надеясь сбросить с себя режим, веками сковывавший их деятельность. В связи с этим, Мусоргский несколько сократил роли самого Бориса, путем урезки его монологов и Григория Отрепьева, намеченного у него гораздо бледнее, чем у Пушкина. Ведь, впрочем, и сам Пушкин говорил, что самозванцем мог быть всякий, случайно поставленный судьбой на его место. Его Борис — жертва народного гнева, народной совести. Масса дает себя знать повсюду своим сильным самобытным языком. Это отношение к народной массе, как единственному двигателю трагедии, подтверждается опубликованным в 1911 году письмом Мусоргского к И. Е. Репину: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью, мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколовратили чугулки. Какая неистощимая (пока опять-таки) руда для хватки всего настоящего из жизни русского народа. Только ковырни, пацлянешься, если ты истинный художник».

Содержание народной музыкальной драмы Мусоргского следующее:

ПРОЛОГ.

КАРТИНА 1. Действие происходит во дворе Новодевичьего монастыря под Москвой. Ближе к зрителям выходящие ворота с башнями. Содержание сцены — комедия избрания Бориса на царство. Народ толчется на месте. Входит пристав и, грозя дубинкой, заставляет народ стать на колени. Народ жалобно причитает: «На кого ты нас оставляешь отец наш». Двое крестьян (отдельные голоса) перебрасываются следующими вопросами: «Митюха, а Митюха! Чего орем?» Митюха — «Почем я знаю?». Постепенно масса застывает в безучастном молчании. Пристав новыми угрозами заставляет народ опять продолжать свои причитания.



На крыльце появляется дьяк Шелкалов, сообщающий о том, что боярин Годунов неумолим и ничего слышать не хочет о царском троне. Сцена освещается отблеском заходящего солнца. Проходит группа калек переходящих. Под их заунывное пение занавес медленно опускается.

КАРТИНА 2. Кремль, перед Успенским собором. Колокольный звон (замечательно переданы здесь гудящие колокольные гармонии). Народ ожидает выход царя Бориса из Успенского собора. На паперти Успенского собора появляется князь Василий Иванович Шуйский, провозглашающий здравие царя Бориса Федоровича. Хор народа на известную тему «славления». Торжественное царское шествие из Успенского собора в Архангельский. Пристава ставят народ шпалерами. У паперти Архангельского собора Борис останавливается. Его томят скорбные предчувствия о грядущем. «Скорбит душа, какой-то страх невольный в злобещем предчувствии сковал мне сердце». После короткого ариозо шествие к Архангельскому собору продолжается. Под колокольный звон народ ломится к Архангельскому собору, продолжая славление Бориса. Пристава тщетно стараются установить порядок. Под звуки «славления» занавес опускается.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

распадается на две картины. Первая — келья в Чудовом монастыре. Вторая — корчма на литовской границе.

КАРТИНА 1. Келья в Чудовом монастыре. Пимен пишет перед лампадой. Григорий стоит в глубине сцены. Спокойно и бесстрастно заносит Пимен в летопись «еще одно последнее сказание». Его душевная ясность запечатлена необычайно характерной короткой темой, положенной в основу монолога. Пимен вспоминает минувшее, проходящее перед ним, как «волнующее море-океан». За сценой раздаются хор монахов. Григорий просыпается в беспокойстве. Его тревожит неотвязный сон, который он видит уже в третий раз. Спокойный, величавый образ Пимена, склоненного над летописью, его успокаивает. Он просит благословения у старца. Григорий рассказывает Пимену о своем сновидении. Ему приснилось: «лестница крутая вела меня на башню. С высоты мне виделась Москва. Что муравейник — внизу на площади кипел и на меня указывал

со смехом. И стыдно мне, и страшно становилось и, падая стремглав, я пробуждался». Пимен советует ему смирять себя молитвою и постом и говорит, что и ему доньше чужды то буйные пиры, то схватки боевые, безумные потехи юных лет. Между стариком и юношей завязывается беседа, из которой выясняется, что Григория тяготит монашеская жизнь. Пимен его утешает и в назидание ему говорит о призрачности светских радостей. Григорий спрашивает Пимена об одном событии, которое давно уж занимает его мысли, — убийстве царевича Димитрия в Угличе. «Давно, честной отец, хотелось мне спросить: каких был лет царевич убиенный?» Пимен. — «Он был бы твой ровесник и царствовал, но бог судил иное. Бориса преступлением вопиющим заключу я летопись свою»... За сценой раздается звон к заутрене и хор иноков. Григорий подает костьль Пимену, провожает его к дверям и остается в глубокой задумчивости. Заключительный короткий монолог Григория (где в оркестре проводится его тема) рисует его роль, как будущего мстителя за погубленного царевича. Григорий: «Борис, Борис, все пред тобой трепещет; никто тебе не смеет и напомнить о жребии несчастного младенца; а между тем отшельник в темной келье здесь на тебя донос ужасный пишет: и не уйдешь ты от суда мирского, как не уйдешь от божьего суда».

КАРТИНА 2. Отважный чудовский чернец пробирается к литовской границе, рассчитывая найти убежище и поддержку своим замыслам в Польше. Мы застаем его в корчме на литовской границе в обществе двух бродяг из беглых монахов. Сцена эта не имеет органической связи с предыдущими, но дает много новых черт для характеристики исторической обстановки, в которой разворачивается борьба между Борисом и самозванцем. Проникнутая ярчайшим юмором, она занимает по гениальному реализму своих характеристик совершенно исключительное место в русской оперной литературе. Сжатое оркестровое вступление изображает комическую посылку двух спившихся монахов и их гнусавое пение. Во второй части его появляется тема Григория. Хозяйка корчмы поет на народный мотив песнь про селезня, очень вольного содержания. Материалы для этой песни даны были Мусоргскому Стасовым — в пушкинском тексте она отсутствует. Под конец песни хозяйки раздаётся припевом жалобное пение «старцев честных», выпрашивающих милостыню. Входят Мисаил и Варлаам,

два беглых монаха, и с ними Григорий. Хозяйка спрашивает, чем потчевать дорогих гостей. Варлаам просит вина. Пока хозяйка идет за вином, Варлаам внимательно следит за Григорием, стараясь узнать от него, чем он так обеспокоен. Григорий отвечает, что он не успокоится, пока не будет в Литве. Варлаам затягивает песню «Как во городе было во Казани», записанную Мусоргским в Псковской губернии, все время потягивая вино. Самый процесс его постепенного опьянения изображен Мусоргским с гениальным правдоподобием. Варлаам, видя, что Григорий «не потягивает, да и не подтягивает», начинает проинкиваться недоверием к трезвому мирянину. К тому же он вообще не любит трезвых, когда сам пьет. Но вино делает свое дело, и бойкая песня про взятие Казани заменяется бесконечно медленной и ленивой:—«Как едет ён». Пока Варлаам поет, прерывая свое пение пьяной икотой, Григорий расспрашивает хозяйку о дороге в Литву и узнает, что повсюду расставлены заставы для поимки кого-то, бежавшего из Москвы. Хозяйка горько жалуется на приставов, обижающих бедный народ. Раздается стук, и в корчму входят пристава. В надежде поживиться за счет «старцев», один из них, всматриваясь в Варлаама, вынимает указ о некоем еретике, Гришке Отрепьеве, бежавшем из Москвы, коего приказано изловить. Из всех присутствующих один только Григорий оказывается грамотным и ему поручается прочесть вслух этот указ. Быстро сообразив, что делать, Григорий читает текст таким образом, что приметы оказываются сходными с внешностью Варлаама. Пристава бросается на Варлаама. Последний сразу протрезвляется и по складам (удивительно забавно это чтение по складам передано в музыке) начинает читать указ. Все приметы совершенно подходят к Григорию. Последний замахивается ножом и при общем переполохе прыгает в окно. Таким образом ему благополучно удается ускользнуть от преследования.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

целиком протекает в московском Кремле. Здесь Мусоргским соединены воедино две пушкинские сцены. Внутренность царского терема. Пышная обстановка. Ксения (дочь Годунова) плачет над портретом умершего жениха. Царевич Федор занят книгой большого чертежа, склонившись над

географической картой. За рукоделнем мамка Ксении. Ксения целует портрет королевича: «Где жених мой, где мой желанный? Во сырой могилке, во чужой сторонке. Лежишь одиноко под камнем тяжелым, не видишь ты скорби, не слышишь ты плача голубки, как ты, одинокой». Мамка, чтобы утешить Ксению и навести ее на более радостные мысли, запекает веселую песнь про комара. Песнь начинается весело, но кончается грустно,—смертью комара. Тогда Федор затевает с мамкой игру «в хлест», во время которой в терем входит Борис. Он ласково здоровается с детьми, нежно утешает дочь «в невестах уж печальную вдовицу», вступает в дружескую беседу с сыном, с интересом рассматривая чертеж земли московской, и произносит похвалу учению. Борис исполнен темных предчувствий и горьких раздумий, которые изливает в центральном для него речитативе и арии.

«Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей измученной душе.
Напрасно мне кудесники сулят
Дни долги и дни власти безмятежной.
Ни жизнь, ни власть, ни слава обольщения
Ни клики толп меня не веселят».

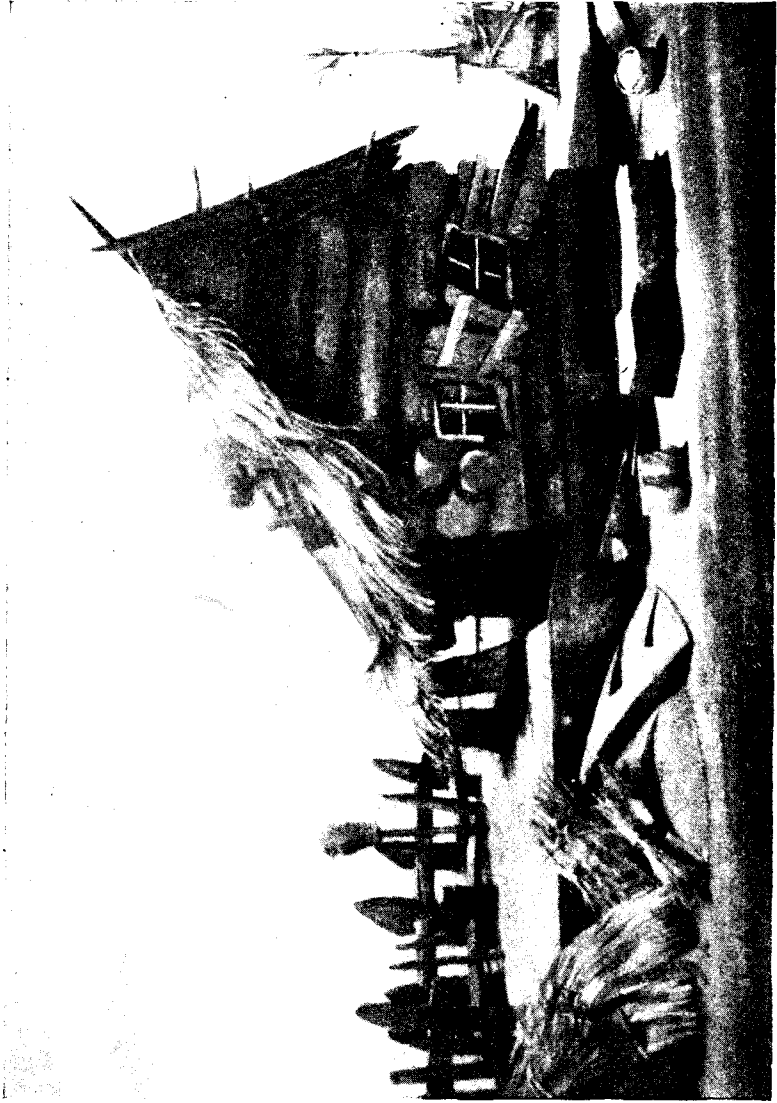
Борис терзаем сознанием, что он принес несчастье своей семье и навлек на нее гнев судьбы за содеянное им преступление. От глота и мора стонет страна, и народ проклинает на площади имя Бориса, а царь постоянно видит перед глазами образ невинно замученного младенца и слышит его предсмертный крик... В терем входит ближний боярин и докладывает, что Василий Шуйский бьет царю челом. Он сообщает вместе с тем Борису, что и Шуйский в числе других бояр вступил в тайные переговоры с гонцом из Кракова. Борис приказывает схватить гонца. Входит князь Шуйский: «Царь, есть вести, и вести, важные для царствия твоего». Борис, осведомленный о переговорах Шуйского с краковским послом, спрашивает, не те ли это вести, что привез посол потайный. Шуйский сообщает, что в Литве появился самозванец. Король, паны и папа за него. Он назвался именем убитого младенца, отрока Димитрия, и есть опасение, что если он «с Литвы границу нашу перейдет, к нему толпу, быть может, при-

включает Димитрия воскреснувшее имя». Борис немедленно удаляет из терема своего сына Феодора, запирает за ним дверь и растерянный и подавленный страшной вестью отдает торопливые распоряжения: «Взять меры сейчас же. Чтобы от Литвы Русь отделилась заставами, чтобы ни одна душа не перешла за эту грань. Ступай». Словно чувствуя бессилие этих мер, он возвращает Шуйского назад и старается в беседе с ним восстановить нарушенное душевное равновесие. Шуйский был послан в Углич для расследования дела об убийстве Димитрия. Годунов заставляет Шуйского под угрозой страшной казни еще раз подтвердить, что убитый младенец был действительно царевич Димитрий, и, только получив подтверждение, дает знак Шуйскому удалиться. Однако, слова Шуйского его несколько не успокаивают. Раненная совесть вновь рисует перед ним образ убитого. Мучительные воспоминания исторгают у него крики, заглушающие мерное шипение заморских курантов, раздающихся в комнате. В смертельном ужасе он обращается с мольбою пощадить, «помиловать душу преступного царя Бориса».

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Польский акт, отсутствовавший в первоначальной редакции «Бориса» и введенный в него по сценическим требованиям семидесятых годов, распадается на две картины.

КАРТИНА 1. — Действие происходит в Польше, где самозванец занят подготовкой похода на Москву. Уборная Марины Мнишек в Сандомире. Марина за туалетом. Хор девушек занимает ее песнями. Вступительный хор так же, как и речи Марины, выдержан в национально-польской ритмической окраске. Марина одевается к предстоящему празднику, на котором предстоит пленить царевича-самозванца. Ее мало трогают песни девушек, сравнивающих ее «с цветочком чудным, что белее снега» (текст сцены совершенно отходит от подлинного Пушкина). Марине хочется услышать не похвалу своей красе, а «тех песенок чудесных, что мне няня напевала о величиях, о победах и о славе войн польских, о всемогущих польских девах, о побитых иноземцах...» Марина отпускает девушек и остается одна. В своей арии (ритм мазурки) Марина рас-



сказывает свои честолюбивые замыслы. Холодная и равнодушная она готова отдать все свои чувства «московскому проходимцу», если ему удастся овладеть престолом под видом царевича Димитрия. Честолюбивая красавица гораздо более заинтересована московским престолом, чем личностью влюбленного в нее «царевича». Ей важно, чтобы он действовал быстро и решительно, не теряя понапрасну времени. «Панна Мишек славы хочет, панна Мишек власти жаждет. На престол царей московских я царицей сяду и в порфире златотканной солнцем заблстаю, и сразу красой чудесной я москалей тупоумных и стада бояр кичливых бить челом себе заставлю, и прославят в сказках-былях небылицах гордую свою царицу тупоумные москаля...». Размышления Марии прерываются приходом тайного иезуита Рангони. Он убеждает Марину Мишек во имя интереса церкви речью любовною, пылкой и нежной страсть заронить в сердце Димитрия, оболстать его и привлечь и, благодаря ему, обратиться на путь спасения еретиков-москалей. Он требует от нее, чтобы она преодолела страх суеверный и нелепый, предрассудок пустой и ничтожной скромности ложной и вздорной девичьей... «Если за благо признано будет, должна ты жертвовать будешь без страха и сожаления честью своею». Марина сначала пытается гневно отвергнуть домогательства Рангони, но под угрозой адских мук она покорно склоняется перед представителем церкви.

КАРТИНА 2. Сад при замке Мишек. Фонтан. Лунная ночь. (Очень вольная переработка пушкинской сцены у фонтана с заменой пушкинских стихов плохим текстом самого Мусоргского). Самозванец с сердечным замиранием ждет свидания с Мариной, припявшеюся за дело и желающей окончательно подвинуть его на решительные действия для завоевания московского престола. Из замка, под звуки очень пышного польского, выходит группа гостей. Самозванец скрывается за деревьями. Под руку с старым паном проходит и Марина. Хор полон воинственного задора и веры в победу Речи Посполитой над Борисом. Постепенно звуки полонеза замолкают, и вновь появляется Марина. Самозванец бросается к ней со словами любви и нежности, но красавица сразу дает ему понять истинную цель назначенного свидания: «Нет, не для речей любви, не для бесед пустых и вздорных я припала к тебе... Меня не удивят ни жертвы, ни даже смерть

твоя из-за любви ко мне». Ее интересует лишь вопрос о шансах на московский престол. Напрасно наивный самозванец умоляет ее не отвергать его любви и не ранить жестоко его сердце. Марина остается непреклонной и искусной игрой старается разжечь гордость мнимого царевича. Последний, оскорбленный ее холодностью и упреками, заявляет, что он действительно царевич (у Мусоргского психология Григория значительно упрощена по сравнению с более сложной мотивацией этой сцены у Пушкина). Он готов стать во главе храбрых дружин и привести прямо их в московский Кремль, «но когда царем я сяду величьем неприступным, о, с каким восторгом я насмеюсь над тобой, о, как охотно я посмотрю на тебя, как ты, потерянным царством терзаясь, рабой послушной будешь ползти к подножью престола моего». Заключительная часть картины составляет горячо написанный любовный дуэт между Мариной и самозванцем. Его гордая вешышка примирила Марину, и расчетливая красавица сдается, уступая яркому, сильному порыву его страсти.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

КАРТИНА 1. (Эта картина, центральная в смысле использования хора народной массы в «Борисе», в первой редакции включает собой народную музыкальную драму; при современных ее постановках картина эта открывает обычно собой 4-е действие). Лесная прогалина под Кромами. Справа спуск, а за ним стена города. От спуска через сцену дорога. Прямо—лесная чаща. У самого спуска большой пень. С неподражаемой смелостью и гениальным размахом Мусоргский дает картину народного бунта, и при первых постановках эта сцена пользовалась успехом у радикального петербургского студенчества. Крестьянская масса взбунтовалась против бояр-приспешников нелюбимого царя и, изловив одного из них, кромского воеводу, учиняет над ним расправу. Хор прощически величает, вспоминая про его обиды и притеснения народа. Величание прерывается появлением юродивого, окруженного мальчишками. Последние издеваются над юродивым, отнимают у него копеечку. Вслед за этим со сцены раздаются голоса Мисаила и Варлаама. Оба произносят зажигательные речи против Бориса и готовят массы к принятию «законного» царя—

Димитрия. Народ прислушивается к провокаторским речам обоих беглых монахов, являющихся теперь политическими агентами Самозванца. Их слова падают на подходящую почву. В народной массе пробуждается грозная «подонная» сила вольницы, жаждущей разгуляться. Варлаам и Мисаил (на сцене) хитро поддельваются под народное настроение и продолжают агитировать за царя Димитрия Иоанновича. Раздаются грозные проклятия по адресу Бориса. В это время в лесу появляются два патера—иезуита, поющие по-латыни славу Самозванцу. Народ, не понимая их, хватается за обоих и хочет их повесить. На сцену выезжает Самозванец, окруженный своим войском. Народ поет ему «славу». К этому славлению присоединяется и пойманный народом кремский воевода. Самозванец обещает всяческие милости народу и зовет его в поход на Москву. Раздаются тяжелые удары набатного колокола. Сцена пустеет. На ней остается только юродивый, садиющийся на камень. Справа за сценой зарево сильного пожара. Юродивый затягивает шемещетоскливую мелодию. Юродивый: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие, плачь, плачь, душа православная, скоро враг придет и настанет тьма, темень темная, непроглядная. Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд голодный». Этим жалостливым причитанием юродивого заканчивается картина стихийного взрыва народного негодования.

КАРТИНА 2. Грановитая палата в московском Кремле. По бокам скамьи. Направо выход на красное крыльцо. На лево—в терем. Справа—стол с письменными принадлежностями. Левее—царское место. Чрезвычайное заседание боярской думы. Картина открывается хором бояр. Решают вопрос о том, как быть с самозванцем в случае его поимки. Входит Шуйский. Он рассказывает о том, как недавно «уходя от государя, скорбя всем сердцем, радея о душе царевой»... в щелочку случайно поглядел и увидел, как бледный, терзаемый муками совести, Борис взывал к призраку убитого царевича. Во время его рассказа в палату входит терзаемый галлюцинациями Борис. «Кто говорит убийца—убийцы нет. Жив, жив малютка, а Шуйского за лживую присягу—четвертовать». Несколько овладев собой, он восходит на царское место и, обращаясь к боярам, просит их помощи «в годину бед и тяжких испытаний». Шуйский сообщает, что у красного крыльца ждет старец, «муж правды и совета, муж жизни безупречной», который желает поведать ему великую тайну. Вводят

Пимена. Последний спокойно и величественно рассказывает историю прозрения пастуха, прозревшего под влиянием чудотворной силы Дмитрия. (Этот рассказ заменяет собой другой эпизод пушкинского текста, а именно—рассказ патриарха в сцене царской думы. Там патриарх предлагает на основании этого чуда перевести из Углича в Москву труп Дмитрия для изобличения самозванства «окаянного расстриги»). Во время рассказа Пимена Борису делается дурно, он падает без чувств. Придя в себя он требует к себе царевича. Вбегает Феодор. Борис просит оставить его наедине с сыном. Предчувствуя свою близкую кончину, он дает последнее наставление своему сыну, быстро переходя от торжественных спокойных слов, с которыми он вручает ему правление царством, к деловым указаниям, ласковой заботе о семье и мольбам об охране родного дитяти от бед и зол. Раздается протяжный удар колокола и погребальный звон. Певчие за сценой: «Плачьте, плачьте, люди, несть бо жизни в нем и немы его уста». На сцену входят бояре и шествие монахов для свершения обряда пострижения над Борисом. В нем вспыхивает последняя искра жизни: «Повремените, я царь еще». Борис хватается за сердце и падает в кресло. Последние слова, указывая на сцену боярам, он произносит шепотом: «Вот царь, вот царь ваш. Простите»...

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ «БОРИСА»

Известное пожелание Римского-Корсакова о том, чтобы слушатель оперы всегда помнил, что опера есть произведение, в первую очередь, музыкальное, вполне применимо и к Мусоргскому, несмотря на весь художественный радикализм его приемов звукового оформления. Правда, Мусоргский видел своих действующих лиц не сквозь призму музыкальных представлений, не как «оперных героев» в плане развивающегося оперного действия, а как людей, выхваченных из самой гущи жизни, зарисованных музыкально, в момент их максимального волевого напряжения. Такой контрастности типов, такой новизны музыкальной выразительности, какие показал в своем «Борисе Годунове» Мусоргский, русская музыка до него не знала. Чтобы передать в своей музыке все градации трагического пафоса, весь широкий разлив народной стихии,— он, конечно, должен был владеть какой-то особой остротой музыкальной фиксации. Действительно, в «Борисе Годунове» Мусоргский одновременно и груб, и нежен, мягок и безгранично жесток (сцена под Кромами). Он одинаково избретателен в обрисовке жуткой тишины монашеской кельи мудрого старца Пимена и разухабистого пьяного циника Варлаама. От пьяной икоты, реально изображенной форшлагами, до пышного полонеза или сладкой «миньонистой» (как выражался сам Мусоргский), любовной лирики Лжедмитрия, Мусоргский, выражаясь современным термином, повсюду одинаково «экспрессивен», увлекателен, заразителен. Раз «нет оперы без любви»,— он способен пустить в ход сладкозвучную мелодику, которой могли бы позавидовать все итальянские композиторы вместе взятые (дурт Самозванца и Марины). Мировое, загадочное, страшное—ря-

дом с танцевальными ритмами, превосходно характеризующими неустойчивую психику и представительную нарядность польской шляхты! Таков Мусоргский, соединяющий в своем творчестве черты Шекспира, Пушкина, Гоголя и Достоевского!

Собственно говоря, «Бориса Годунова» нельзя отнести ни к одному из существовавших до Мусоргского оперных типов. С внешней стороны бросается в глаза сохранение старой условной формы арии. Современники же Мусоргского усматривали в «Борисе Годунове» черты лейтмотивной символики. Ц. Кюн, строгий критик того времени, упрекал Мусоргского в склонности к дешевым приемам, заимствованным у Вагнера. Между тем трудно себе представить больший контраст, чем Мусоргский и Вагнер! Вагнеровское творчество — насквозь проникнуто логической выдержкой и силой, обаяние же музыки Мусоргского — в сплошной текучести ее художественного содержания, в сплошной смене звуковых образов, стремительном их беге. Замедленный вагнеровский жест был бы ему совершенно чужд и непонятен, как некогда он не мог бы согласиться с теорией «мистической бездны» — оркестра у Вагнера. Свою музыку Мусоргский целиком без остатков переживает вне всякой звуковой символики или выдуманной логической связи.

Основная стихия Мусоргского — музыкально-психологическая. Моменты внешней изобразительности у него очень редки, и в этом отношении он принципиально непохож на импрессионистов звука, провозгласивших его, как мы уже видели, своим учителем. Как совершенно справедливо заметил один из лучших знатоков Мусоргского, «легенду о натурализме Мусоргского, созданную уже в 70-х годах, давно пора отбросить». Музыка «Бориса» льется, как один гигантский поток народного мелоса. Мусоргский — раньше всего художник жизни. Глубокое, убежденное народничество, тончайшее чувство народной ритмики, умение до конца овладеть эмоциональными возможностями народного говора придают именно такой характер народной напевности его музыке. Не забудем, что Мусоргский творил на почве, где народная песнь в течение многих столетий дала особо роскошнейшие плоды!

В своих музыкальных характеристиках Мусоргский никогда не прибегает к упрощениям, в чем иногда можно было упрекнуть Вагнера. Главное действующее лицо — Борис Годунов охарактеризован всесторонне. Мусоргский на-

ходит подходящее выражение как для любящего отца, так для жестокого, хитрого тирана и терзаемого сознанием своей преступности царя. У Мусоргского он обрисован, пожалуй, более симпатичными чертами, чем у Пушкина. Но мы знаем, что этот образ с трудом давался композитору, и ему несколько раз приходилось переделывать эту сравнительно небольшую партию. С точки зрения психологических контрастов, она содержит необычайное в оперной литературе богатство смен, особенно в сцене разговора с детьми, расспросов Шуйского и бредового заключительного монолога (сцена в царских палатах). Его противник—самозванец, охарактеризован проще, с явственным применением героического лейтмотива, символизирующего его мечтания о царском престоле. Этот лейтмотив впервые появляется после разговора Григория с Пименом. Последний взят Мусоргским, как олицетворение «народа» в древней трагедии. Бесстрастно и спокойно он вносит в свою летопись повесть о царях и событиях, о делах праведных и неправедных. Музыкально этот образ обозначился очень четко у Мусоргского применением лейтмотива на тонком прозрачном фоне оркестрового аккомпанемента. Как в этом образе, так и во многих других у Мусоргского замечается склонность к пользованию приемами музыкально-иконописного письма, объясняемого усилением церковности и косностью русского бытия XVI столетия. Все эти пережитки старины, этот музыкальный аромат старой Руси, надолго задержавший развитие нашей светской художественной культуры, наложили большой неизгладимый след на музыку «Бориса». В противоположность этому неподвижно консервативному музыкальному укладу, Мусоргский, как мы уже говорили, щедро пользуется возможностями народной песни, «непогодой», по словам поэта, «повитой», и гениально построенными юмористическими бытовыми сценами. Другой контрастирующий элемент в опере — это польский национальный мотив, как характеристика иного лагеря, иной среды, подготавливающей также гибель Бориса. Вся гениальность Мусоргского в том и заключается, что смелым воображением, не отягощенным никакими традициями, он пользуется всеми этими средствами, чтобы нарисовать картину исторического распада целой системы под напором бунтующей народной стихии, пусть еще не достаточно прозревшей и несознавшей своей окончательной цели.

А. Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

«БОРИС ГОДУНОВ»

МУСОРГСКОГО

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ В КАЧЕСТВЕ РЕДАКТОРА «БОРИСА ГОДУНОВА» МУСОРГСКОГО

Вопрос о редакции «Бориса Годунова», выполненной Н. А. Римским-Корсаковым в промежуток от 1896 по 1908 г., приобрел в настоящее время особую актуальность. Между тем, у широкой публики нет ясного представления ни о том, что было сделано Римским-Корсаковым, как редактором «Бориса Годунова», ни о том, как он сам смотрел на свою задачу и работу. Думается, что, поэтому, будет, быть может, своевременным остановиться на относящихся к этому вопросу исторических фактах.

В своем предисловии к изданию «Бориса» 1896 г. Римский-Корсаков говорит: «Опера, или народная музыкальная драма «Борис Годунов», написанная 25 лет тому назад, при первом своем появлении на сцене и в печати вызвала два противоположных мнения в публике. Высокая талантливость сочинителя, проникновение народным духом и духом исторической эпохи, живость сцен и очертания характеров, жизненная правда в драматизме и комизме и ярко схваченная бытовая сторона, при своеобразности музыкальных замыслов и приемов, вызывали восхищение и удивление одной части; непрактичные трудности и модуляции, погрешности голосоведения, слабая инструментовка и слабая вообще техническая сторона произведения, напротив, вызывали бурю насмешек и порицаний — у другой части... Высоко ценя талант Мусоргского и его произведение и почитая его память, я решился приняться за обработку «Бориса Годунова» в техническом отношении и его переинструментовку...» (Предисловие к «Борису Годунову», изд. 1896 г.).

В своей автобиографии («Летопись моей музыкальной жизни») Римский-Корсаков по поводу той же своей работы писал: ... «Дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре» («Летопись», 2 изд., СПб., 1910, стр. 330).

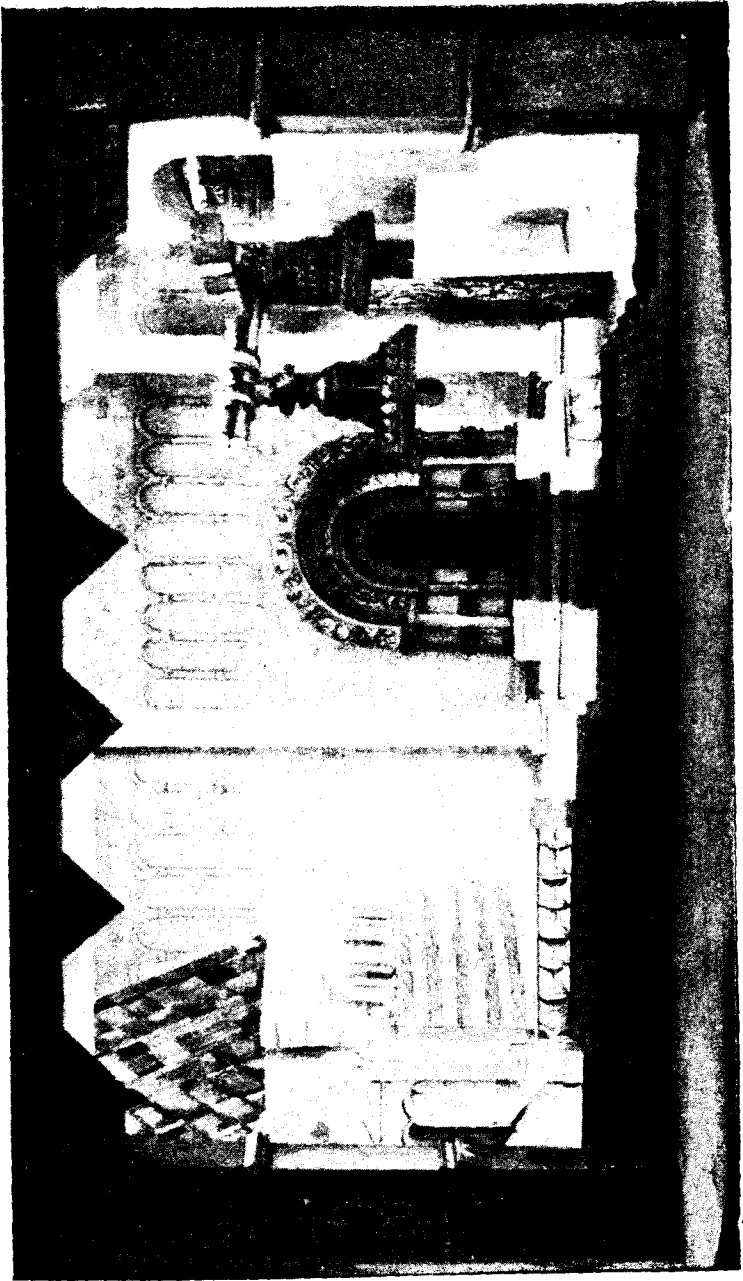
В другом месте «Летописи», говоря о работе над целым рядом посмертных произведений Мусоргского, подготовлявшихся к печати, Римский-Корсаков писал: «Если сочинениям Мусоргского суждено прожить непоблекнувшими 50 лет со смерти автора, когда все сочинения его станут достоянием любого издателя, то такое археологически точное издание всегда может быть сделано, так как рукописи после меня поступили в Публичную Библиотеку. В настоящее же время необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей, для ознакомления с его громадным художественным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов». (Там же, стр. 205, курсив везде мой).

В редакции или обработке «Бориса», выполненной Римским-Корсаковым, следует различать две стороны: во-первых, техническое редактирование, т.-е. обработку деталей, и техническое упорядочение, и, во-вторых, изменения в самом содержании сцен, т.-е. сокращения кусков самой музыки.

Детальная и мелкая работа по техническому упорядочению партитуры вызывалась отчасти необходимостью внести известные поправки в авторское голосоведение, в связи с переинструментовкою; отчасти желанием устранить то, что Римский-Корсаков называл бессвязными гармониями и нелогичными модуляциями; наконец, в таком упорядочении сказывалось и практическое задание — облегчить, по мере возможности, исполнение «Бориса» (изменение в делениях такта ради упрощения работы дирижера и певцов).

О сокращениях в «Борисе» можно говорить, имея лишь в виду авторское издание 1875 г. ¹⁾, но отнюдь не те чер-

¹⁾ Причем нельзя забывать знаменательной надписи на титульном листе этого издания: «Полное переложение со включением сцен, не предполагаемых к постановке на сцене».



новики, которые сейчас вытаскиваются из архивной пыли. Общая задача Римского-Корсакова была ему продиктована желанием создать не «академическую» или «сводную» редакцию «Бориса» (об этом в 1896 г. не могло быть и речи), а такую редакцию, которая в условиях того времени была бы, по возможности, заманчивой и удобной для исполнения этой оперы на сцене. Именно этими целями и объясняются многие сокращения в издании 1896 г. (рассказ о дарах, сцена у Пимена, большие куранты, рассказ про Поеньку в сцене у Бориса и т. д.). Римский-Корсаков очень трезво оценивал в вопросе об исполнении «Бориса» в 90 годах сложившееся к тому времени «реальное соотношение сил». Мусоргский вообще, а в частности «Борис» не только были основательно забыты («Хованщина» была забракована Комитетом при быв. императорских театрах, «Борис» — нигде не ставился), но в петербургских музыкальных кругах замечалась и прямая реакция по его адресу (влияние Лароша, увлечение техническим совершенством музыкального письма и т. д.). Привожу выдержку из характерного в этом отношении письма Римского-Корсакова к его другу, С. Н. Кругликову от 3 января 1895 г. Сообщая сведения о петербургских музыкантах, Римский-Корсаков писал: «Я только что сказал, что он (Ларош) бранит новую русскую школу. У нас теперь эта в моде. Другие делают то же. Все плюют в колодезь, из которого пили. Вот вам влияние Лароша. Особенно меня мутит, когда нещадно попадает Бородину и Мусоргскому... Ларош их всю жизнь преследовал, а теперь сделав то, что лучшие люди от них отвернулись. Прочитайте его статью в Приложении к «Театральному Ежегоднику». Какая живая галиматья!..»

При таких условиях оживление «Бориса» путем его обработки и переиздания было в сущности делом прямо несвоевременным, — своего рода донкихотством, объяснимым лишь непоколебимой любовью Римского-Корсакова к творчеству Мусоргского. Считаюсь с почти враждебным отношением к памяти Мусоргского в среде своих музыкальных друзей, Римский-Корсаков естественно должен был серьезно подумать о том, чтобы дать, по возможности, облегченную, разгруженную от всего мало-мальски лишнего, технически упорядоченную редакцию «Бориса». В письме к тому же С. Н. Кругликову от 9 января 1897 г. Р.-Корсаков писал:

«У Вас, я знаю, занятий не меньше, чем у меня, а, вероятно, и более. Но у меня бывают занятия увлекающие и притом спешные, так, напр., переработка и оркестровка «Бориса», которой я был занят с прошлого декабря (1895 г.) и до мая; оркестровка вместе с переложением для фортепиано, которая тогда же печаталась, потому что с апреля надо было разучивать хор, а потом разослать солистам партии». Обработка «Бориса» совпадает по времени с сочинением оперы «Садко» и хлопотами по постановке «Ночи перед Рождеством». Римский-Корсаков рассказывает в «Летописи», что оркестровка и работа над «Борисом» настолько утомили его, что он однажды чуть было не сделал вторично переложения последней картины «Бориса Годунова» для рояля, совершенно забыв о том, что эту работу однажды он уже выполнил. В переписке с С. Н. Кругликовым встречаются еще и другие любопытные места, разъясняющие взгляд Римского-Корсакова на его работу по «Борису Годунову» в эту эпоху. Отвечая на укоры Кругликова за сделанные сокращения в опере, Римский-Корсаков писал: «Я приспособил «Бориса» к сцене так, чтобы в нем не делали глупых купюр, и, сохранив все необходимое, выпустил затягивающее или несообразное». К числу таких затягивающих или несообразных кусков Римский-Корсаков относит рассказ о царях, делающий, по его мнению, и без того монотонную сцену в кельи непомерно длинною; эпизод с Попенькой, сцену самозванца с иезуитом у фонтана. «Самозванцу следовало бы его давно прогнать, — пишет Римский-Корсаков. — Вы жалеете и укоряете меня вместо того, чтобы похвалить («И ты, Брут!»). Разве я сжег старого «Бориса» и отнял возможность у кого-либо наслаждаться пропущенными и непропущенными местами в оригинальном и неисправленном виде? Все, и в том числе Вы, это забывают».

Так возникла редакция 1896 г.

В начале 900 годов, когда обстоятельства стали существенно меняться (в связи с постановкой «Бориса» у Мамонтова в Москве, и с появлением Шаляпина, гениального исполнителя этой главной роли), Римский-Корсаков восстанавливает все сокращения, сделанные им для издания 1896 г., и к 1908 г. «Борис» выходит в новом издании, по полноте, за ничтожными исключениями, соответствующем изданию 1875 г.

Кстати сказать, в истории оживления «Бориса» в общественном сознании существенную роль сыграла постановка этой оперы в Большом зале Консерватории, осуществленная от имени Общества Музыкальных Собраний под управлением Римского-Корсакова в ноябре 1896 г. «Еще весной 1896 г. после постановки «Геновевы», Общество Музыкальных Собраний, покинутое, по неизвестным мне причинам, И. А. Давидовым, просило меня принять место председателя Общества. Я согласился. Вместе с тем, в Обществе появилась мысль поставить на сцене «Бориса Годунова» в моей переработке. Спевки начались с весны под моим руководством. С осени 1896 г. они возобновились и велись с величайшим усердием. Гольденблюм и А. А. Давидов усердно помогали мне. Солисты были приглашены и учили партии. В Придворном Оркестре состоялась однажды проба оркестровки и корректурная репетиция под управлением Гольденблюма. Для спектаклей предполагался сборный оркестр, так как Шереметевский в это лето был внезапно распушен графом и уже не существовал. Спектакли были назначены в Большом Зале Консерватории. Не помню, кто написал декорации, но на постановку «Бориса» был сделан довольно значительный денежный сбор с некоторых любителей музыки. (Между прочим, пожертвовал и Т. И. Филиппов). Оркестровые репетиции делал я; Давидов и Гольденблюм дирижировали и помогали за кулисами. Опера была дана под моим управлением в четверг 28 ноября. Пели: Бориса — Луначарский, Шуйского — Сафонов, Пимена — Жданов, Самозванца — Морской, Варлаама — Стравинский, Марину — Ильина, Рангони — Кедров. Опера прошла хорошо и с успехом». («Летопись», 2 изд. стр. 295).

В оценке мелких редакторских отступлений от оригинала нельзя упускать из виду трех обстоятельств. Во-первых, общего взгляда на характер дарования Мусоргского, который выражен Римским-Корсаковым в «Летописи» (в связи с упоминанием о романсах Мусоргского, писавшихся в 60-х годах). Романс «Калистрат» был предтечей того реального направления, которое позднее принял Мусоргский; романс же «Ночь» был представителем той идеальной стороны его таланта, которую впоследствии он сам втоптал в грязь, но запасом которой при случае пользовался. Запас этот был заготовлен им в «Саламбо» и еврейских хорах, когда он еще мало думал о сером мужике. Замечу, что большая часть его идеаль-

ного стиля, напр., ариозо царя Бориса, фраза Самозванца у фонтана, хор в Боярской Думе, смерть Бориса и т. д. взяты им из «Саламбо». Его идеальному стилю недоставало подходящей кристаллически-прозрачной отделки и изящной формы; недоставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта. Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом объявила их недоступными для Мусоргского. Так он без них и прожил, возводя для собственного утешения свое незнание в доблесть, а технику других — в рутину и консерватизм. Но когда красивая и плавная последовательность удавалась ему наперекор предвзятым взглядам, — как он был счастлив. Я был свидетелем этого не один раз» *). Несомненно, что Римский-Корсаков в своей редакции «Бориса Годунова» исходил из представления о таланте Мусоргского, выраженного в приведенных словах.

Во-вторых, в своей обработке Римский-Корсаков явился не только выразителем своего личного отношения к музыке Мусоргского, но и представителем определенной школы, уходящей, с одной стороны, своими корнями в Глинку, с другой — в творческую деятельность и воззрения всего Балакиревского кружка, а, в частности, и самого Римского-Корсакова, как одного из главных выразителей этого течения.

В-третьих, как крупная художественная индивидуальность, Римский-Корсаков не мог снискать до роли реставратора или педагога, выправляющего ошибки ученика (требовать от него этого было бы смешно), и, разумеется, должен был во многое — вольно и невольно — внести отпечаток своего личного вкуса и требования своей индивидуальности.

Близкая дружба Римского-Корсакова с Мусоргским в юные годы и житье с ним в эпоху сочинения «Бориса» в одной комнате (1871 г.) могли создать в Римском-Корсакове вполне понятную субъективную уверенность в том, что ему, как никому другому, не могут не быть известны намерения, заложенные в произведения Мусоргского. В осень и зиму 1871 г. друзья много поработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Неудивительно, что для таких зорких и доброжелательных наблю-

*) Курсив мой.

дателей, как, напр., общий друг Мусоргского и Римского-Корсакова, А. П. Бородин, не могло ускользнуть и прямое влияние двух композиторов друг на друга. Бородин писал к своей жене в октябре 1871 г.: «Остальные члены кружка теперь живут более согласно, чем когда-либо. Особенно Модинька (Мусоргский) с Корсинькой с тех пор, как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную часть у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладив все шереховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее».

Уверенность Римского-Корсакова в том, что он в своей обработке «Бориса» оставался по существу верен основным стремлениям Мусоргского, могла поддерживаться в нем еще и некоторыми прямыми доказательствами отношения самого Мусоргского к работе Римского-Корсакова над его произведениями. Дело в том, что Мусоргскому самому случилось иной раз пользоваться услугами Римского-Корсакова, как инструментатора, — так это было с сочиненным им в 70-х годах новым трио для хора «Поражение Сенахериба». Подобный же случай произошел с инструментровкой «Пляски персидок» из «Хованщины». Мусоргский, пообещав этот номер для концерта, медлил, и Римский-Корсаков предложил ему наоркестровать его. «Он согласился с первого слова и при исполнении остался очень доволен моей работой, хотя я многое исправил в его гармониях и голосоведении» («Летопись», 2-е изд. стр. 183—4).

Даже в ту пору, когда Мусоргский косился, а то и прямо негодовал на предпринятое Римским-Корсаковым (в 70-х годах) техническое перевооружение своего таланта, он не стеснялся говорить (в письме к Стасову), что собирается при сочинении предполагавшегося ансамбля в «Хованщине» воспользоваться техническими указаниями Римского-Корсакова.

Когда в начале 80-х годов Римский-Корсаков предпринял огромную работу по подготовке к печати неизданных со-



чинений Мусоргского, в том числе и «Хованщины», то он настолько проникся этой работой и втянулся в нее, что ему казалось, что он — не он, Николай Андреевич Римский-Корсаков, а — Модест Петрович Мусоргский.

Ведущиеся ныне работы по восстановлению на русской сцене «Бориса Годунова» в оригинальной авторской редакции несомненно высоко интересны, независимо от общего конечного художественного результата этой попытки. К сожалению, при том безмерном «углублении» основного задания, с которым встречаешься на стороне безоговорочных энтузиастов подлинной редакции, не только не приходится ожидать вполне справедливого и объективного отношения к делу, совершенному в свое время Римским-Корсаковым, как редактором «Бориса», но иной раз и становится прямо страшно и за самого Мусоргского: под сомнение ставится и сама авторская редакция 1875 г., как художественное целое *). Черновики Мусоргского мобилизуются против его же чистовиков. Сводная редакция «Бориса», высокоценная, как собрание исторических материалов, из которых выросло это гениальное произведение, в устах иных мало сведущих информаторов превращается, как таковая, в самодовлеющую художественную ценность. Между тем, всякому сколько-нибудь знакомому с делом ясно, что сводить в одно целое разные варианты одних и тех же сцен — задача невозможная без насилия над авторской волей. Черновики могут обогатить оперу только теми страницами, которые почему-либо не вошли в авторскую редакцию и по смыслу и содержанию своему совместимы с основным музыкальным и литературным текстом произведения. В противном случае мы неминуемо окажемся в области произвольных вторжений личного вкуса, легко могущих затмить собою и редакторские вольности Римского-Корсакова. (Не подчеркиваем уже того, что вольности последнего были все же вольностями не рядового музыканта или досужего умника, а делом видного художника). Нет никаких оснований думать, что Мусоргский отказался от первоначальной

*) Печатаю статью А. Н. Римского-Корсакова без всяких изменений, издательство считает необходимым отметить разницу во взглядах Е. М. Браудо, автора предыдущего очерка, и А. Н. Римского-Корсакова на значение оригинальной авторской редакции «Бориса»

чальной редакции своего «Бориса» и пришел к редакции 1875 г., подчиняясь соображениям внешним или навязанным ему со стороны. Пропущенные сцены с точки зрения цензурной, но сравнению с такою революционно-боевою сценою, как народная сцена «Под Кромами», ничего более одиозного в себе не заключают. Сцена «Под Кромами» написана совершенно заново после забракования «Бориса» Комитетом. Нарастание народнически-революционной волны шло у Мусоргского после первой редакции *crescendo*. Известно, как Мусоргский утешался этой народной сценой и, в частности, ее окончанием на пророчестве юродивого о многострадальном будущем Руси. Между тем, первоначально сцена с юродивым была приурочена к пропущенной позднее сцене на площади у Василия Блаженного. Вот один из случаев, который показывает, как трудно, даже с самыми лучшими намерениями, заниматься исправлением авторской воли, в особенности, когда за исходную точку принято возвращение к первоначальной редакции «Бориса». Мне думается, что подлинное уважение к памяти гениального автора «Бориса Годунова» должно было бы подсказывать более бережное отношение к авторской редакции, не скомпрометированной никакими ни внешними, ни внутренними данными. Результаты же раскопок новых (первоначальных) сцен могли бы дать материал для отдельных, в высокой степени любопытных, студийных постановок.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Первые партии

Борис Годунов		<i>баритон</i>
Феодор } дети Бориса {		<i>меццо-сопрано</i>
Ксения }		<i>сопрано</i>
Мамка Ксении		<i>низкое меццо-сопрано</i>
Князь Василий Иванович Шуйский		<i>тенор</i>
Андрей Щелкалов, думский дьяк		<i>баритон</i>
Пимен, летописец, отшельник		<i>бас</i>
Самозванец под именем Григория		<i>тенор</i>
Марина Мишук, дочь сандомирского воеводы,		<i>меццо-сопрано или драматическое сопрано</i>
Рангони, тайный иезуит		<i>бас</i>
Варлаам } бродяги {		<i>бас</i>
Мисаил }		<i>тенор</i>
Хозяйка корчмы		<i>меццо-сопрано</i>
Юродивый		<i>тенор</i>
Никитич, пристав		<i>бас</i>

Вторые партии

Ближний боярин		<i>тенор</i>
Боярин Хрушев		<i>тенор</i>
Довицкий } иезуиты {		<i>бас</i>
Черняковский }		<i>бас</i>
Голоса из народа (крестьяне и крестьянки)— <i>тенор, меццо-сопрано и сопрано, Митюха—бас.</i>		
Бояре, боярские дети, стрельцы, рынды, пристава, паны, паны, сандомирские девушки, калики перехожие, народ (хор и статисты)		

Действие происходит в 1598—1695 гг.

«БОРИС ГОДУНОВ» НА СЦЕНЕ ГАБТ

В новой постановке «Бориса Годунова» на сцене ГАБТа 18 января 1927 года введена новая картина из первоначальной редакции оперы,—сцена у Василия Блаженного. Музыка этой сцены инструментована М. М. Ипполитовым-Ивановым и содержание ее (в изложении М. М. Ипполитова-Иванова). следующее: площадь перед собором полна народом, измученным голодом. Многие в изнеможении падают на землю. Обедня окончилась. Из собора выходит толпа с Митюхой, который на вопрос народа — «Что, окончилась обедня?», рассказывает о том, как предали анафеме Гришку Отрепьева, а царевичу Димитрию пропели вечную славу. Все начинают толковать, что Димитрий жив и идет на Москву. Вбегает юродивый, преследуемый толпой мальчишек, которые огничают у него копеечку. В это время из собора выходит Борис. Народ просит у него хлеба. Юродивый жалуется ему на мальчишек и просит их зарезать, как велел он зарезать царевича. Шуйский приказывает схватить его, но Борис останавливает боярина и просит юродивого молиться за него. Юродивый отвечает, что он не может молиться за царя-прода. Борис уходит. Юродивый заканчивает картину печальным причитанием о судьбе народа.

Сцена у Василия Блаженного открывает собой в постановке ГАБТа четвертый акт. Затем идет сцена смерти Бориса и, наконец, картина под Кромами без заключительных причитаний юродивого. Народная музыкальная драма заканчивается в этой постановке эпилогом появления Самозванца. Кроме того, сделаны незначительные сокращения текста: во втором действии (терем в московском Кремле) пропускается «игра в хлест» но раскрывается обычная купюра в партии Феодора, «рассказ о попугае», вносящий интересные бытовые подробности в это действие.

**В КНИГЕ ПОМЕЩЕНЫ
РЕПРОДУКЦИИ**
эскизов декораций художника **Ф. ФЕДОРОВСКОГО**

	<i>Стр.</i>
1. Первый акт (первый вариант)	9
2. Дума (первый вариант)	15
3. Корчма на литовской границе	21
4. Коронация	33
5. Костюмы	39
6. На обложке — мотив для грима Бориса	

ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>Стр.</i>
<u>Е. М. Браудо</u>	
«Борис Годунов» Мусоргского.	
1. Личность и творчество Мусоргского.— Четыре редакции „Бориса Годунова“.—Мировое значение «Бориса» . . .	5
2. „Борис Годунов“ Пушкина и народная музыкальная драма Мусоргского.—Содержание текста оперы Мусоргского .	13
3. Музыкальное оформление „Бориса“	26
<u>А. Н. Римский-Корсаков</u>	
«Борис Годунов» Мусоргского	
Н. А. Римский-Корсаков в качестве редактора „Бориса Году- нова“ Мусоргского	34
Действующие лица	43
„Борис Годунов“ на сцене ГАБТ	45

КИНОПЕЧАТЬ

МОСКВА. СТРАСТНАЯ ПЛ. Д. 2/42. ТЕЛ. 1-77-83

КАТАЛОГ ВЫСЫЛАЕТСЯ БЕСПЛАТНО

Цена 50 коп. 25к

