



MUS

4225

9.17

В. С. БАСКИНЪ.

РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ.

II.

М. П. Мусоргскій.

(Очеркъ музыкальной дѣятельности.)

Издание П. Юргенсона.

МОСКВА.

Паровая типографія вѣдъ П. Юргенсона.

1887.

Цѣна 75 коп.

Дозволено цензурою Москвы, 27 Июня 1887 г.

(coll. 1011)

В. С. БАСКИНЪ.

4Р.

РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ.

2001 1.1AL

П.

УЧЕБНИКЪ СЪВѢДѢНІЙ

М. П. Мусоргскій.

1048

(Очеркъ музыкальной дѣятельности)

Изданіе П. Юргенсона.

МОСКВА,

Паровая скоропечатня ноть П. Юргенсона.

1886.

ЦѢНА 75 к.



Mus 4225.9.17

~~Mus 4225.110~~
✓

JAN 6 1969

**HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38. MASS.**

2/28/80
Мам

М. П. Мусоргскій *).

Очеркъ музыкальной дѣятельности.

Не безъ нѣкотораго опасенія приступаемъ мы къ предлагаемому біографическому очерку: намъ предстоитъ говорить о томъ композиторѣ, который является яркимъ послѣдователемъ новѣйшихъ теорій въ музыкѣ, имѣющихъ хотя весьма немногочисленныхъ, но за то горячихъ защитниковъ; намъ придется коснуться хотя вкратцѣ основныхъ положеній этихъ теорій и, притомъ, съ болѣе объективной точки зрѣнія, чѣмъ это дѣлаютъ сторонники вышесказанныхъ положеній; такое отношеніе съ нашей стороны къ „святой святыхъ“ гг. новаторовъ, вѣроятно, въ свою очередь, вызоветъ недовольство заинтересованныхъ лицъ; но *amicus Plato, sed magis amica veritas!*... Какъ глубоко мы ни уважаемъ пламенный энтузіазмъ и юношеское увлеченіе защитниковъ новѣйшаго направленія въ музыкѣ, какъ высоко мы ни цѣнимъ искренность и теплоту, которыми дышатъ строки поборниковъ новыхъ ученій, мы должны, прежде всего, помнить, что имѣемъ дѣло съ людьми пристрастными, съ людьми партій, кото-

*) Статья эта была напечатана въ журналѣ „Русская мысль“ (1884 г. Сентябрь и Октябрь).

рымъ на слово вѣрить нельзя, такъ какъ они смотрятъ на дѣло съ предвзятой точки зрѣнія, выставляя все, принадлежащее къ ихъ партіи, съ самой лучшей стороны и все „не свое“ умаляя въ достоинствѣ.

О жизни и дѣятельности М. П. Мусоргскаго у насъ имѣется одинъ только болѣе или менѣе подробный біографическій очеркъ, принадлежащій перу В. В. Стасова; но г. Стасовъ болѣе чѣмъ кто-либо увлекается идеалами „новой школы“ и поэтому къ его словамъ слѣдуетъ относиться весьма осторожно и болѣе или менѣе критически. Мы воспользуемся изъ его статьи, помѣщенной въ *Вѣстникъ Европы* (май и іюнь 1881 г.), только фактической стороною, ибо освѣщеніе музыкальной дѣятельности Мусоргскаго носить на себѣ всѣ признаки партійности и требуетъ объективной и безпристрастной провѣрки.

М. П. Мусоргскій принадлежитъ къ такъ называемой „школѣ новаторовъ“, о которой публика имѣетъ весьма смутное (чтобы не сказать никакого) понятіе, такъ какъ произведенія представителей этой школы очень мало даются на столичныхъ сценахъ, а провинція ихъ почти и не пробовала. Приступая къ біографическому очерку М. П. Мусоргскаго, необходимо предпослать нѣсколько словъ объ этой школѣ, высоко несущей свое знамя съ девизомъ: „реализмъ“, объ ея теоріяхъ, имѣющихъ однако скорѣе *идеальный* характеръ, чѣмъ реальный, о томъ пристрастіи, съ которымъ гг. новаторы относятся къ себѣ и къ „своимъ“ и, наконецъ, о пренебреженіи, играющемъ не послѣднюю роль въ отношеніи представителей новой школы къ не-своимъ, т.-е. къ остальнымъ композиторамъ, пользующимся всеобщей извѣстностью и любовью публики; мы разумѣемъ Сѣрова и гг. Чайковского и

Рубинштейна, не подпавшихъ подъ гнетущее вліяніе „новой школы“ и ея требованій. Безъ такого предварительнаго предисловія едва ли вполне ясно будетъ значеніе М. П. Мусоргскаго въ средѣ нашихъ композиторовъ. Тѣмъ болѣе находимъ мы умѣстнымъ сдѣлать такое вступленіе, что Мусоргскій—единственный изъ „новаторовъ“, сопедшій (къ сожалѣнію, такъ рано) со сцены дѣятельности и, слѣдовательно, сказавшій свое „слово“.

I.

Новая музыкальная школа называетъ себя *реальной*; это названіе можетъ, однако, ввести въ заблужденіе непосвященныхъ въ таинства новаторовъ; реализмъ въ искусствѣ въ томъ смыслѣ, какъ всѣ обыкновенно понимаютъ слово „реализмъ“, не новостъ; онъ такъ же старъ, какъ міръ. Всѣ величайшіе писатели и поэты развѣ не были реалистами? Развѣ они не обращались къ живому источнику,—къ жизни и къ природѣ,—для воспроизведенія своихъ безсмертныхъ типовъ и твореній? Развѣ Гёте не говорилъ, что „природа есть единственная книга, въ которой каждая страница имѣетъ великое содержаніе“? Развѣ Лессингъ, этотъ величайшій эстетикъ, не высказалъ ту мысль, что „истинно-художественное произведеніе до такой степени овладѣваетъ нами, что мы забываемъ объ его творцѣ, считая пьесу произведеніемъ не отдѣльной личности, а самой природы“? Для кого, спрашивается, новостъ, что писатели и художники черпали матеріалъ для своихъ твореній изъ жизни, изъ этой вѣчной книги бытія? Да никогда ихъ произведенія не были бы такъ долговѣчны и не сдѣлались бы достояніемъ такой

массы людей, безъ различія національностей, если бы они не выводили образовъ, взятыхъ прямо изъ жизни, если бы они ихъ не сдѣлали живыми и похожими на насъ. Не о такомъ реализмѣ ведетъ рѣчь новая школа, имѣющая своихъ прозелитовъ и въ литературѣ, и въ живописи, и даже въ сферѣ музыкальной творческой дѣятельности; она ударилась въ нео-реализмъ, о которомъ слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ.

Нео-реализмъ требуетъ правды въ *буквальномъ* смыслѣ слова, строгой копіи природы, пунктуальнаго воспроизведенія дѣйствительности, т.-е. механическаго списыванія дѣйствительно существующаго; словомъ, если установимъ различіе между творчествомъ и фотографированіемъ, то намъ ясна будетъ и разница между реальной правдой и нео-реализмомъ. И то, и другое требуетъ реальной правды, но ихъ точки зрѣнія различны, а отсюда и результаты не одинаковы. Нео-реалисты упускаютъ изъ виду, какъ ненужную вещь, одинъ изъ главнѣйшихъ элементовъ—*творчество*, то творчество, которое придаетъ дѣйствительности поэтическую окраску, изящную форму и картинность, то творчество, которое одухотворяетъ грубую будничную дѣйствительность и придаетъ ей художественное очертаніе, то творчество, которое составляетъ душу всякаго художественнаго произведенія. Нео-реалисты не хотятъ знать, что задача художника, —будь это писатель, живописецъ или композиторъ,—заключается въ созданіи путемъ *фантазіи правдоподобій* жизни, въ воспроизведеніи реальной правды посредствомъ *творчества*, что безъ этого высокаго дара искусство сводится на степень ремесла, а произведенія искусства становятся грубыми снимками грубой дѣйствительности, что голая правда, ими

преслѣдуемая, входитъ въ область искусства только какъ составная часть его, какъ ингредиентъ, но не составляетъ всей суммы этого понятія, и, наконецъ, что перенесенная въ сферу художественныхъ произведеній правда эта теритъ все свое обаяніе, производя лишь отталкивающее, если не совсѣмъ отвратительное, впечатлѣніе.

„Явленіе, перенесенное цѣликомъ изъ жизни,—говоритъ Гончаровъ,—въ произведеніе искусства, теритъ истинность дѣйствительности“. Эту же мысль высказываютъ и Лессингъ, и Франсискъ Сарсэ, говоря о реальной правдѣ въ сценическихъ произведеніяхъ. „Всѣ тѣ случаи, которые въ обыкновенной жизни называются настоящими комедіями, въ комедіи оказываются непохожими на дѣйствительное событіе, а въ этомъ-то собственно и все дѣло“ (*Гамбургская драматургія*). Въ такомъ же духѣ говоритъ и извѣстный французскій критикъ: „Мнѣніе, что сценическое искусство должно быть строгой копіей природы—чистѣйшая ложь; утверждать это значитъ желать перенести улицу на сцену, а не природу, облагороженную до высоты *идеала*. Сценическое искусство есть и будетъ всегда *подражаніемъ дѣйствительности*; оно только потому и производитъ на насъ впечатлѣніе дѣйствительности, что *не есть сама дѣйствительность*“.

И совершенно справедливо: если сценическое искусство изображаетъ страсти совершенно такъ, какъ мы ихъ видимъ въ жизни, то оно перестаетъ производить на насъ впечатлѣніе *искусства*, оставляя насъ совершенно холодными или же возбуждая въ насъ отвращеніе. Намъ пришлось быть какъ-то на представленіи пьесы Зола „*l'Assomoir*“ и мы вынесли именно вышесказанное впечатлѣніе. Этотъ кабакъ на сценѣ, эти прачешныя заведенія, эти облива-

нія водою, этотъ грубый всеневный языкъ, эти каменщики, летящіе съ кровель, эта мучительная смерть глагола героя Купо отъ *delirium tremens*, продолжающаяся добрыхъ десять минутъ, — все это оставило въ насъ отвратительное впечатлѣніе; несмотря на всѣ старанія артистовъ (г. Свободинъ и др.) сгладить, по возможности, рѣзкія грубости „реальной“ пьесы Зола.

Стремленіе къ точной копировкѣ природы въ области живописи находитъ себѣ противника въ лицѣ Ипполита Тэна; въ своихъ *Чтеніяхъ объ искусствѣ* онъ вездѣ проводитъ тотъ взглядъ, что точное подражаніе природѣ не есть цѣль искусства; если мы поставимъ, говоритъ онъ, мадоннъ въ царственныхъ одеждахъ и въ праздничныхъ уборахъ, разряженныхъ въ разноцвѣтные шелки, діадемы, драгоценныя ожерелья, самыя свѣжія ленты и великолѣпныя кружева, съ розовымъ цвѣтомъ кожи, съ блестящими глазами, съ зрачками изъ цѣлаго карбункула, то такимъ избыткомъ чересчуръ ужъ точнаго подражанія мы вселимъ не удовольствіе, а какое-то отталкивающее чувство, часто отвращеніе, а иногда и просто ужасъ.

То же самое приходится сказать и о драматической литературѣ: и тутъ извѣстный обманъ зрѣнія необходимъ для иллюзіи; вымыселъ, творчество и фантазія не только не вредятъ дѣлу художества, но, напротивъ, необходимы и дѣлаютъ его интереснымъ и поэтичнымъ. Большая часть драматической поэзіи, весь греческій классическій театръ, большинство англійскихъ и нашихъ выдающихся драмъ не только не представляютъ точной передачи (копировки) обыкновеннаго разговора, но какъ бы нарочно измѣняютъ человѣческую рѣчь. Великіе драматурги заставляютъ говорить своихъ

горовъ стихами. Вредить ли дѣлу великаго творчества и искусства въ лучшихъ произведеніяхъ Шекспира, Шиллера, Гёте, Мольера, Грибоѣдова и Пушкина этотъ стихотворный языкъ, эта „неестественность“, выражаясь языкомъ представителей новаго „реализма“? По нашему мнѣнію, нисколько.

То ли дѣло новѣйшее творчество? Достаточно быть грамотнымъ и нѣсколько наблюдательнымъ, чтобы попасть въ списокъ писателей. Услышалъ человекъ гдѣ-либо разговоръ, или подмѣтилъ на улицѣ или въ другомъ общественномъ мѣстѣ какую-нибудь сценку, — пришелъ домой, взялъ перо въ руки, воспроизвелъ буквально все, и готовъ очеркъ, набросокъ, сценка или картинка. Въ этомъ копированіи дѣйствительности или, вѣрнѣе, фотографированіи ея нельзя не видѣть, на нашъ взглядъ, того *практическаго* направленія, которое захватило въ свои руки всѣ наши жизненные интересы. „Авторамъ-писателямъ“ выгодно писать такіа произведенія: ихъ трудъ вездѣ принимается и оплачивается; издателямъ удобно заинтересовать своихъ читателей такими „картинками“ и легонькими „очерками“, въ которыхъ многіа выведенныа лица могутъ быть легко узнаваемы; читающей публикѣ тоже на руку эта „литература“, не требующая для уразумѣнія ея никакихъ познаній и никакой подготовки.

Зачѣмъ образованіе, трудъ, подготовка, умъ, широкое пониманіе жизни, глубокое изученіе среды и ея захватывающихъ интересовъ и вопросовъ? Зачѣмъ знанія и талантъ, когда все это можетъ быть удобно и *выгодно* (въ матеріальномъ отношеніи) замѣнено стенографированіемъ природы и протокольными докладами о злобахъ дня и вопросахъ минуты? Творчество уступило мѣсто снимкамъ,

типы — уродливымъ портретамъ отдѣльныхъ, единичныхъ лицъ, вымыселъ и фантазія — дѣйствительнымъ фактамъ; талантовъ не нужно: взамѣнъ ихъ господствуютъ невѣжественная самоувѣренность и переступающая всѣя границы заносчивость; въ pendant къ этой „литературѣ“ подходит и современная критика, поставившая себѣ задачей бранить все или же безусловно и бездоказательно всѣмъ восторгаться; и то, и другое легче дѣлать, чѣмъ написать серьезный разборъ... Словомъ, исполнилось великое предреченіе великаго Гёте: Скоро будетъ поэзія безъ поэзія, настоящій poiesis, гдѣ все будетъ заключаться en poiesein — *въ дѣланьи*; это будетъ мануфактурная поэзія“. (Riemer: „Briefe von und an Goethe“) Да, мы дожили до *мануфактурной* литературы и такой же критики! Однако, мы уклонились отъ нашей задачи; перейдемъ къ новому реализму въ музыкѣ, имѣющему такого яраго защитника въ лицѣ г. Стасова.

Казалось бы, что музыка, это царство звуковъ, основанная, съ одной стороны, на математическомъ отношеніи колебаній и благозвучіи (гармоніи), а, съ другой стороны, на свойствѣ звуковъ выражать извѣстное общее душевное настроеніе, — не имѣющая, подобно другимъ искусствамъ, на примѣръ, живописи или поэзіи, опредѣленнаго содержанія, витающая въ области общихъ настроеній, — казалось бы, что эта самостоятельная сфера искусства менѣе всѣхъ остальныхъ можетъ дать пищу реализму въ новѣйшемъ смыслѣ, требованію подражанія природѣ и будничной жизни; не такъ, однако, думаютъ гг. новаторы, которыхъ не безъ нѣкотораго основанія г. Ларошъ называлъ когда-то „ипохондриками эстетики“ на тѣхъ самыхъ страницахъ *Вѣстника Европы*, на которыхъ г. Стасовъ теперь превозноситъ до небесъ

„своихъ“, восхваляя неизданные, неоконченные или начатые произведенія, отстаивая интересы присныхъ ему съ геройствомъ, достойнымъ удивленія, и небрежно, почти вскользь касаясь тѣхъ изъ нашихъ композиторовъ, которые почему-либо нашли нужнымъ не заковать своего таланта въ узкіе кандалы новаторства и слѣдовать общепринятымъ требованіямъ музыкальнаго искусства.

Чего же требуютъ отъ оперы (мы будемъ говорить исключительно объ этомъ родѣ музыки) гг. новаторы?

Собственно говоря, прямого и обстоятельнаго отвѣта на этотъ вопросъ г. Стасовъ, по своему обыкновенію, не даетъ, но крайней мѣрѣ, въ своей большой статьѣ подъ громкимъ заглавіемъ: *Наша музыка за послѣднія 25 лтъ*, помѣщенной въ *Вѣстникъ Европы* за октябрь 1883 г. Но по одному восторженному отзыву о *Каменномъ гостѣ* Даргомыжскаго (1868 г.), написанномъ на полный, нигдѣ не измѣненный текстъ пушкинскихъ сценъ, можно приблизительно составить себѣ понятіе о томъ, что приводитъ его въ восторгъ и становится обязательнымъ условіемъ для каждого, желающаго попасть въ отрядъ „геніевъ“ и „силачей формы и мысли“. Вотъ что повѣствуетъ г. Стасовъ объ этомъ произведеніи, которое, по статистическимъ даннымъ г. Вольфа (*Хроника петербургскихъ театровъ съ конца 1855 г. до начала 1881 г.*), за тринадцатилѣтнее свое существованіе (1868—1881) дано было только 13 разъ:

„Здѣсь отброшена въ сторону вся условность и формалистика, выросшая надъ европейской оперной музыкой какимъ-то безобразнымъ и рогаемымъ столпотвореніемъ полиновъ; здѣсь нѣтъ уже никакого поминна объ аріяхъ, дуэтахъ и терцетахъ, выдуманныхъ для оперы, подобно условнымъ

балетнымъ па; нѣтъ болѣе хоровъ, нѣтъ ансамблей, нѣтъ симметрическихъ и квадратныхъ формъ. Во имя требованій адрого смысла и оперной правды, *музыка состоитъ тутъ единственно изъ речитативовъ и декламаций*, изъ музыкальной рѣчи, льющейся у дѣйствующихъ лицъ столько же правдивымъ, неправильнымъ и несимметричнымъ потокомъ, какъ это существуетъ въ живой человеческой рѣчи и въ драмѣ, но все это въ формахъ художественныхъ, музыкальных и поэтическихъ, не взирая на всю близость къ действительности, со всѣми ея изгибами и поворотами. Это былъ опытъ новаго музыкальнаго рода, еще неслыханнаго и невиданнаго“.

Тутъ мы имѣемъ вкратцѣ весь кодексъ требованій „новой школы“, хотя г. Стасовъ не классифицируетъ и не формулируетъ ихъ. Опера въ томъ видѣ, какъ она существовала до сихъ поръ, не годится: она противорѣчитъ дѣйствительной жизни; гдѣ же это видано, чтобы нѣсколько человѣкъ вмѣстѣ пѣли (ensemble), когда въ жизни каждый говоритъ отдѣльно и поочередно? Отсюда вытекаетъ ненужность дуэтовъ, тріо, квартетовъ и ансамблей. Гдѣ это слыхано, чтобы десятки человѣкъ повторяли всѣ вмѣстѣ одни и тѣ же слова по нѣсколько разъ? Это не реально; понятно, что хоры въ оперѣ не нужно. Далѣе, что можетъ быть естественнѣе того положенія, когда человѣкъ въ ситуаци, требующей, скажемъ, быстроты дѣйствія, поетъ длинную арію? Прямой выводъ: не нужно пѣнія, а нужно декламировать, „приближаться къ живой человеческой рѣчи“ и т. д.

Словомъ, опера въ томъ видѣ, какъ ее создали величайшіе композиторы, имѣетъ существенный недостатокъ: она *музыкальна*, а она должна быть драмой, а такъ какъ послѣдняя должна быть воспроизведеніемъ (и, понятно, прото-

кольнымъ и буквальнымъ) дѣйствительной жизни, ergo и опера должна только „взирать на близость къ дѣйствительности“. Къ такому заключенію необходимо придти, если вникнуть въ смыслъ словъ г. Стасова, Все, что прежде считалось красивымъ, эффектнымъ, трогательнымъ и увлекательнымъ, теперь оказывается ненужнымъ и лишнимъ, все это приносится въ жертву речитативу и декламации, ставшими кумиромъ гг. новаторовъ, идолопоклонствующихъ предъ ними.

Если прежняя опера, удовлетворяя требованіямъ красоты и художественности, доставляла эстетическое наслажденіе и удовольствіе, то новая опера должна дать пищу только сознанию; если та составляла плодъ вдохновенія и продуктъ чистаго искусства, то новая должна говорить только разсудку; если прежняя запоминалась и заучивалась тысячами непросвѣщенныхъ слушателей и любителей музыки, то новая опера должна быть предназначена для меньшинства, значительно начитаннаго и музыкально-подготовленнаго; если первая была предметомъ искусства, то послѣдняя должна быть предметомъ науки, дающей пищу уму, а не сердцу, и матеріаломъ для критико-психологическихъ изслѣдованій; это не музыка для толпы, для массы, а для знатоковъ, и, притомъ, непремѣнно солидарныхъ съ теоріями новаторовъ; только лицамъ послѣдней категоріи можетъ нравиться эта новая музыка поклоняющаяся своему идолу — „правдѣ“. Перейдемъ, однако, къ болѣе подробному обзору теорій „новой школы“, не ограничиваясь только общими фразами г. Стасова.

Необходимо, тѣмъ не менѣе, здѣсь же установить разницу между нео-реалистами въ литературѣ и въ музыкѣ; въ то время, какъ первые хватаются за этотъ реализмъ, чтобы

прикрыть свою духовную наготу описаніемъ физической, послѣдніе—люди, въ большинствѣ случаевъ, весьма талантливые; если первымъ легче дается ловить рыбу на удочку „реализма“ въ мутной водичѣ современной „литературы“, то для вторыхъ реализмъ этотъ есть плодъ искреннаго, хотя и ошибочнаго (*errare humanum est*), убѣжденія и громадныхъ трудовъ; первые прибѣгаютъ къ нему, какъ къ якорю спасенія, за отсутствіемъ талантовъ и знаній; вторые же весь свой талантъ и знанія кладутъ на алтарь реализма и приносятъ ему, какъ кровожадному Молоху, въ жертву всѣ свои лучшія духовныя силы; литературные золасты пользуются всѣми благами земными и въ матеріальномъ смыслѣ, и въ смыслѣ уснѣха у читающей публики, тогда какъ „музыкальные“ какъ бы обречены неблагоприятнымъ современнымъ обществомъ носить мученическій вѣнецъ за вѣру и убѣжденія: мо чистосердечному признанію г. Стасова, публика, приходившая слушать *Каменную юстья* Даргомыжскаго, „зѣвала и уходила прочь“, а вниманіе произведенію г. Кюи *Ратклиффъ* — „скупала и насмѣхалась“.

II.

Постараемся въ общихъ чертахъ познакомиться съ историческимъ ростомъ нашей „новой школы“ и съ главнѣйшими ея представителями, вошедшими въ составъ „товарищеско-композиторовъ“; получившихъ, должно быть въ наслѣдку, прозвище „могучей кучки“.

Послѣ смерти М. И. Глинки, послѣдовавшей въ 1857 г., А. С. Даргомыжскій остался почти единственнымъ крупнымъ представителемъ русской школы; около него стали собираться молодые композиторы; здѣсь исполнялись произ-