



Искусствоведение

УДК 782

В.М. Щеглов

Н.Н. Гаврюшенко

ЩЕГЛОВ ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ (1917–1978), кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Краснодарский государственный институт культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33).

Подготовлено к публикации: **Гаврюшенко Николай Николаевич**, доцент кафедры хорового народного творчества, Краснодарский государственный институт культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: nikgavrmus@yandex.ru

РАБОТА МУСОРГСКОГО НАД МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНАРНЫМ ПЛАНОМ «ХОВАНЩИНЫ»¹

В публикуемом фрагменте диссертации В.М. Щеглова отражен процесс работы Мусоргского над планом «Хованщины». Обсуждается переписка композитора с известным музыкальным критиком В.В. Стасовым. Освящена полемика, развернувшаяся между Мусоргским и Стасовым. Ярко показано вызревание собственного взгляда композитора на план оперы, осознание *единого целого* народной музыкальной драмы. Итогом явилась основная идея: судьба России есть судьбы народные. Эта идея стала залогом *единства* и реальной силой драматургии «Хованщины».

Ключевые слова: предложения Стасова, полемика между Мусоргским и Стасовым, вызревание собственного взгляда композитора, единая идея

драматургии Хованщины.

V. M. Shcheglov

N.N. Gavryushenko

SHCHEGLOV VLADIMIR MIKHAYLOVICH (1917-1978), candidate of art criticism, associate professor of the theory and history of music, Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar).

Gavryushenko Nikolay Nikolaevich, associate Professor of choral folk, Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: nikkavrmus@yandex.ru

THE WORK OF MUSSORGSKY OVER MUSICAL-SCENIC PLAN "KHOVANSCHINA"

In the fragment published dissertation of V. M. Scheglov reflected the process of the work of Mussorgsky on a plan to "Khovanshchina". Discusses the correspondence of the composer with the famous music critic Vladimir Stasov. Consecrated the debate between Musorgsky and Stasov. Clearly shows the aging own view composer on the plan of the Opera, the awareness of a whole national musical drama. The result was the main idea: Russia's fate is the fate of the people. This idea became the key to the unity and the real strength of the drama "Khovanshchina".

Keywords: suggestions for Stasov, the debate between Musorgsky and Stasov, aging own view composer, a single idea of drama "Khovanshchina".

Тот же я Мусорянин, только строже стал к себе после ... стремления приступить к народу..., а народную драму хочется сделать – вот как хочется!

М. Мусоргский.

Мусоргский отчетливо осознавал всю новизну, сложность своего замысла. «“Хованщина”, – писал он Стасову, – слишком крупная, слишком

необыкновенная задача»². Он, вероятно, отдавал себе ясный отчет и в том, что только при условии умело составленного плана целого возможно было решить эту задачу.

Множество лиц, состояний, событий, картин теснилось в воображении Мусоргского. Все более широкие исторические горизонты раздвигались перед взором композитора: прошлое, настоящее, грядущее России. Объять все это сразу, как целое и последовательное, Мусоргскому, видимо, не представлялось возможным, и он избирает для себя трудный путь.

План «Хованщины» складывается постепенно, параллельно сочинению музыки оперы, в период с 1872 года по 1881 год. План записывался Мусоргским частями – это были наброски характеристик отдельных персонажей, сцен драмы. В ходе тщательной их проверки он неоднократно вносил изменения. В ряде случаев Мусоргский отказывался от намеченных ранее фрагментов плана. Эти урезки показались друзьям композитора проявлением какого-то беспорядка, спешки или даже признаком творческого бессилия.

Летом 1872 года Стасов на основе исторических материалов, собранных Мусоргским, составляет либретто «Хованщины» в его «общих контурах и главнейших подробностях». Полный текст этого плана, к сожалению, не сохранился. Об отдельных же его деталях можно судить на основании письма Стасова дочери от 15 июля 1872 года, а также воспоминаний Стасова и Римского-Корсакова.

«Центром всего, – вспоминает Стасов, – я думал поставить величавую фигуру Досифея, главы раскольников, сильного, энергического, глубокого умом и много испытавшего, который, как, могучая пружина, управляет всеми действиями двух князей – Хованского (представителя древней, темной, фанатической и дремучей Руси) и Голицына, представителя Европы»³. Среди других персонажей Стасовым поименованы: умная, энергическая царевна Софья со стрельцами, молодой Петр с его полком «потешных»; две раскольницы, находящиеся в «бесперывной коллизии». Марфа – «пышущая

молодостью и страстью» и Сусанна – «сухая, желтая, злая и фанатичная»; раскольники, различные персонажи из немецкой слободы. Вошли в план сцены: лотерея, «спор князей», стрелецкая и немецкая слобода, самосожжение раскольников в финале оперы. Первоначальный план «Хованщины», – вспоминает Римский-Корсаков, – был «гораздо шире и изобиловал многочисленными подробностями, не вошедшими в окончательную редакцию»⁴.

Заслуга Стасова в организации сценарного материала «Хованщины» в рамках единого плана была весьма значительной. Многие из того, что ранее Мусоргским было лишь эскизно намечено, в «стасовском» плане приобрело свои более определенные очертания. Возможно, что план Стасова предусматривал также распределение всего материала «Хованщины» по сценам, по актам. В ответ на присланный план Мусоргский с чувством самой искренней признательности писал Стасову о посвящении ему «Хованщины». Хотя шло далеко не все гладко: стасовский план оперы был, видимо, принят Мусоргским далеко не безоговорочно, Мусоргский стремился осмыслить этот план по-своему. Так, Стасов сообщает, что в своих многочисленных письмах Мусоргский обсуждал с ним «состав оперы», характеры и сцены. К сожалению, говорить о содержании этих прений по поводу плана не представляется возможным. Ни одно из писем этой переписки до нас не дошло.

Весьма интенсивно Мусоргский работает над планом летом 1873 года. Чуть ли не в каждом своем письме он обстоятельно излагает замысел его отдельных частей, сцен. Все более отчетливо выступает в плане решающая роль образа народа. Мусоргский сообщает Стасову об оформлении первых «приступов действия», т.е. экспозиции стрельцов с песней Кузьки и сценой «Дозора». В ряде писем он обсуждает построение финала драмы – самосожжение раскольников, излагает музыкально-сценический план его во всех подробностях. Вырисовывается и еще одна социальная характеристика – «пришлых» людей. В одном из писем к Стасову Мусоргский пишет, что

«раскольничий вой будет прекрасным контрастом петровской темы». Эта запись свидетельствует, что в сознании композитора уже вполне отчетливо оформляется образное, резко-очерченное противопоставление основных социальных сил драмы: старой, феодальной, и новой, петровской, Руси.

В ходе работы над планом Мусоргский не забывает о характеристиках отдельных лиц, персонажей драмы. «Копощусь все дальше и дальше, все вперед, – такая уж природа копотливая – все новостей просит. Эх, кабы! Какие новые, нетронутые в искусстве характеры воздвигаются», – писал он Стасову⁵.

Хованский, Голицын, Досифей, Марфа, Сусанна – эти персонажи «Хованщины» явились для Мусоргского новым этапом в раскрытии всей сложности человеческой природы, ее «тончайших черт» еще никем не тронутых, не подмеченных. Каждый из этих характеров представляется Мусоргскому как тип, как синтез индивидуального и типичного, личного и исторического.

В целях максимального «разоблачения в настоящем свете» каждого из персонажей драмы Мусоргский часто обращается к такому построению оперной сцены как «поединок» характеров. Эти сцены: «спор князей», Марфа – Сусанна, Марфа – Андрей Хованский получают в письмах Мусоргского особенно подробную разработку.

Особое внимание в процессе своей работы над планом «Хованщины» Мусоргский уделяет образу Марфы-раскольницы. Чуть ли не в каждом письме к Стасову, Голенищеву-Кутузову он признается в самой трогательной любви к Марфе, называет ее именами самыми нежными, ласковыми: «сестра Марфа», «сердечная», «наша раскольница», «раскольница наша излюбленная»⁶.

Мусоргский предпринимает попытку «разгадать» прошлое Марфы. В одном из писем он намекает на высокое происхождение Марфы, на близость ее, как бывшей княгини Сицкой, ко двору, на ее личное знакомство с князем Голицыным, на ее участие в придворных интригах, в событиях

политического характера, на связи Марфы со стрельцами: «оружие могла носить под ряской, идя из боярынь в quasi-стрельчихи и хорошо зная стрельцов»⁷.

Тогда же у Мусоргского впервые возникает мысль о «гадании» Марфы-раскольницы князю Голицыну. Мусоргский указывает на необходимость вторичного появления Марфы у Голицына во время «спора князей». Он подробно излагает содержание рассказа Марфы о встрече с «петровцами», о спасении от клеветов Голицына.

Немалую роль в работе Мусоргского над образом Марфы сыграли советы Стасова. В ответ на одно из писем Мусоргского Стасов писал: «Все намеченное Вами для раскольницы... превосходно, но какой черт пихает Вас непременно делать из нее княгиню?! Ведь, наконец, вся опера будет состоять только исключительно из князей и княгинь, это будет летопись княжеских отродий... Пусть они оба (т.е. Марфа и Досифей. – В.Щ.) будут истый коренной народ, из избы, деревни и поля, от сохи и прялки, от давящей работы и с мозолистыми руками. Этак-то будет поинтересней и получше»⁸.

Марфа как боярыня Сицкая, ее похождения, интриги в «верхах» – все это годилось бы больше для традиционной историко-романтической драмы или же мелодрамы, чем для оперы народной. И Мусоргский это, вероятно, сознавал. Для него куда ближе было искать истоки образа Марфы не в княжеских хоромы, а в жизни народной. После некоторых раздумий он отвечал Стасову: «На Ваше замечание о “княжествах” согласен во всю мочь, хотя мне и желалось показать знамение того времени – как знатные роды убегали в народ». Вскоре же, в начале сентября 1873 года, Мусоргский с чувством удовлетворения сообщает Стасову о подробной разработке новой сцены с участием Марфы и Сусанны. В контрастном сопоставлении с Сусанной – старой раскольницей, фанатичкой, Мусоргский наглядно познает внутреннюю сущность Марфы, как женщины из народа – цельной, сильной, любящей. Внимание Мусоргского отныне переключается на анализ лирико-трагедийной и вместе с тем глубоко народной сущности образа Марфы. Вся

трагедия любви Марфы к Андрею Хованскому теперь рассматривается композитором не только в личном плане, но и как неотъемлемая часть социальной трагедии всего русского народа.

Итак, в начале осени 1873 года, план «Хованщины» в своих основных очертаниях, казалось бы, сложился. Он был поистине грандиозный. Мусоргский намеревался воплотить в «Хованщине» чуть ли не все главнейшие события в жизни России на грани XVII–XVIII столетий: «Захватить Русь-матушку во всю ее простодушную ширь»⁹ – вот о чем мечтал Мусоргский. Сложнейшие конфликты социального порядка: старое и новое, народ и государство, многоликий образ народа – стрельцы, раскольники, крепостные, пришлые люди; самые различные лица, противоположные друг другу характеры, целая галерея персонажей. Предстояла труднейшая задача – весь этот пестрый разнородный мир необходимо было объединить в единое художественное целое. Все чаще Мусоргский задумывается не только о подробностях, но и о «постройке» народной драмы в целом. Он все строже, все требовательнее подходит к отбору материала: «Строже стал к себе, когда затеял народную драму: разборчивее стал по части своих мозгов»¹⁰.

Еще в течение лета 1873 года Мусоргский вносит в план «Хованщины», по сравнению со стасовским планом, серьезные коррективы. Он исключает картину в немецкой слободе, сцену раскольничьего суда над Марфой, сцены с участием Петра I и Софьи. В ходе совершенствования плана народной драмы Мусоргский следует методу строгого отбора. В плане он сохраняет только то, что самым непосредственным образом «работает» на основную идею драмы. Именно ко времени «очищения» плана «Хованщины» от всего лишнего, уводящего в сторону, относится высказанная Мусоргским мысль: «Художество должно воплощать не одну красоту; здание тогда хорошо, когда помимо красивого фасада, прочно и осмысленно, когда чувствуется *цель постройки* и видна голова художника»¹¹.

В декабре 1873 года Мусоргский обстоятельно обсуждает план

«Хованщины» с Л. Кармелиной. Не ослабевает и переписка Мусоргского со Стасовым. Между ними возникает целая полемика вокруг плана «Хованщины». В ходе этой полемики горячо обсуждаются характеристики отдельных персонажей, сцен, картин, соотношение в драме личного и народного начала, и в особенности проблема единства.

Надо сказать, что Стасов очень пристально, придирчиво следит за всем ходом работы над планом «Хованщины». С искренним восхищением Стасов отзывается об умелой, тщательной работе Мусоргского над планом: «Вижу, что Вы сильно делом занялись и что поминутно придумываете отличные художественные сцены и подробности... Не знаю, что дальше будет, но теперь содержание либретто выработано и обработано именно так, как я желал бы всем композиторам не только русским, но и вообще европейским»¹². С одобрением Стасов встречает новое соображение Мусоргского по поводу плана: о появлении Шакловитого с доносом от Петра на Хованских в финале второго акта. Стасов подробно останавливается на «споре князей» как яркой социальной картине раздора внутри лагеря старой Руси. В то же время далеко не все удовлетворяет Стасова в новом варианте плана «Хованщины». С огорчением он замечает, что Мусоргский отходит от «первоначального» плана. Он сожалеет об исключении сцены суда над Марфой, которая представлялась Стасову в высшей степени великолепной, эффектной. Стасову начинает казаться, что в результате допущенных Мусоргским сокращений, перестановок внутри плана исчезает связь между отдельными частями и целым. Полемика вокруг плана целого в «Хованщине», начатая летом 1873 года, находит свое продолжение в переписке Мусоргского и Стасова от 1876 года. На этот раз Стасов находит в плане «Хованщины» излишнее преобладание хоров и слишком «малую» деятельность отдельных персонажей драмы. «Бесцельными» представляются теперь Стасову и такие сцены, как гадание Марфы, ее вторичное появление у Голицына, «спор князей». Все эти сцены, на взгляд Стасова, не имеют никаких «дальнейших последствий в опере».

В этом же письме к Мусоргскому Стасов пытается весьма обстоятельно обосновать причины нарушения связей в плане «Хованщины»: «Да зачем же это в опере есть налицо Голицын, Марфа и т.д. Выбросьте их вовсе вон, и опера ничего не потеряет – это лица чисто вставные, лишённые всякого действия и ничуть не вплетающиеся в завязку и развязку... Знаю, отчего произошла эта отрывочность и внешняя эпизодичность, от того, что прежний план пришлось изменить, по необходимости выбросить Софью и Петра, значит тотчас же все оставшееся потерпело значительный изъян (в либреттном отношении): прежняя связь рушилась и налицо остались сцены, подробности, даже целые личности, иной раз точно не стоящие плотно на земле, а держащиеся каким-то чудесным манером на воздухе между потолком и полом...»¹³. Стасов даёт Мусоргскому ряд советов по исправлению плана «Хованщины». Он предлагает пересмотреть образ Марфы, настаивает на усилении в нём религиозного, фанатического начала. «Жить для одной веры и бога» – вот тот идеал, который должен определить, по мысли Стасова, существо Марфы, все её поведение. В то же время Стасов находит возможным подчеркнуть в её образе черты любовно-эротического характера. Он видит в Марфе не только сообщницу князя Голицына, но и его любовницу. В одной из сцен с Андреем Хованским Марфа представляется Стасову как женщина, «задыхающаяся от ревности, бешенства, похоти к молодому, красивому гусару XVII века».

Более развитым, по мнению Стасова, должен был выглядеть образ самого Андрея Хованского. Для этого Стасов предлагал ввести в план «Хованщины» следующие сцены: Андрей Хованский и стрельцы, похищение Эммы из немецкой слободы, Хованский-отец и Хованский-сын в домашней обстановке, Андрей Хованский в скиту, его «усилие вооружить весь скит для отпора петровцам». Все это должно, по мысли Стасова, придать личности Андрея «большой интерес». Стасов советует Мусоргскому ввести в план сцену ответного визита Голицына к Хованскому.

Такова были новые предложения Стасова по плану «Хованщины». Все

они вместе взятые, видимо, казались Стасову весьма действенным средством укрепления плана народной драмы по линии «большой сплоченности, а значит большего интереса действия».

Как же Мусоргский отнесся к критическим замечаниям Стасова, к его новым предложениям по плану «Хованщины»?

Обычно всегда быстрый, находчивый на ответ Мусоргский на этот раз крепко «призадумался». Критика Стасова вызвала в нем настолько сложную, противоречивую реакцию, что он лишь только спустя месяц после письма Стасова от 18 мая 1876 года решился на ответ: «Вы в первый раз изволили напугать Мусорянина, а изволили сотворить тем самым, что как будто прогневились... если это так – верьте, дорогой мой, что Мусорянин с любовью примет и выдержит этот гнев. С некоторых довольно давних пор Мусорянин стал предметом каких-то сомнений, подозрений, предположений и всех этих *tutt quanti* уездного досуга... Мусорянин работает, ему только для работы покой нужен. Я приостановил работу..., призадумался и теперь, и вчера, и недели тому назад, и завтра – все дума – одна дума выйти победителем и сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полян, правдой звучащее слово скромного музыканта, но бойца за правую мысль искусства. Вот и сегодняшнее Ваше письмо: я опять задумался. Предложение Ваше кричит о чем-то хорошем; раскинуть мысль надо и уже есть программа по поводу Марфы. Кстати, спасибо, что мы поняли Марфу и сделаем эту русскую женщину чистою»¹⁴.

Мусоргский полон душевного смятения. Впервые он столь откровенно пишет Стасову о том, что уже давно наболело, что не дает ему покоя, пишет о вещах, о которых ему может быть не хотелось бы говорить. По-прежнему Мусоргский обращается к Стасову с признательностью за помощь, за советы и в то же время как будто начинает на этот раз сомневаться в правильности замечаний своего дорогого, близкого друга. Письмо Мусоргского полно тревоги и вместе с тем надежды, страстного желания «выйти победителем» в борьбе за «Хованщину». Намекает Мусоргский в своем письме к Стасову и

на те отношения, которые сложились по отношению к нему, к его «Хованщине» в среде «балакиревцев», что вызвало в нем чувство горькой обиды.

Напомним, что ко времени новых предложений Стасова, план «Хованщины» довольно прочно сложился в сознании Мусоргского. Много было уже сочинено: вступление «Рассвет на Москва-реке», весь первый акт, целый ряд музыкальных фрагментов к остальным актам драмы. «Я твердо устроился на «Хованщине», – писал Мусоргский Л. Кармалиной, – много вопросов уже находилось; немало вопросов виднеются, как еле заметная почка сквозь листву; придется и этим вскормиться, чтобы дерево пышнее стало и дало людям больше приюта. Трудно, но так должно быть!»¹⁵

Как никогда ранее, Мусоргский был близок к своей заветной цели. Нетрудно поэтому представить себе, насколько неожиданными для него оказались новые предложения Стасова по плану «Хованщины». Они не только не отвечали замыслу Мусоргского, но и уводили композитора в сторону от решения проблемы народной драмы. Едва ли убедительным было для Мусоргского предложение Стасова акцентировать в образе Марфы черты религиозного фанатизма, любовной эротики. Ведь все внимание Мусоргского было направлено на максимальное возвышение Марфы как образа «чистой» русской женщины из народа. Не мог Мусоргский согласиться и с мнением Стасова о беспечности в плане «Хованщины» таких сцен, как гадание Марфы, ее появления в финале второго акта. Этим оперным сценам Мусоргский, видимо, сразу же придавал важное значение в обосновании замысла «Хованщины». Не убеждало, вероятно, Мусоргского и предложение Стасова «укрупнить» образ Андрея Хованского. Для Мусоргского Хованский-сын как персонаж драмы имел второстепенное значение. Чужды были Мусоргскому и те элементы чистой занимательности (любовные похождения Андрея, похищение Эммы), которые Стасов предлагал ввести в план «Хованщины». Возражал Мусоргский и против восстановления в плане «Хованщины» картины немецкой слободы, раскольничьего суда над Марфой,

а также внесения в план таких частных, на взгляд Мусоргского, сцен, как встреча Хованского с сыном на дому, как ответный визит Голицына к Хованскому. Все эти сцены перегружали и без того обширный план драмы, а главное, заслоняли основную ее идею¹⁶.

Итак, ни одно из новых предложений Стасова по плану «Хованщины» Мусоргским принято не было. Это обстоятельство позволяет нам говорить о существовавших между Мусоргским и Стасовым расхождениях. Вполне возможно, что эти расхождения в какой-то степени наметились еще во время прений Мусоргского и Стасова по поводу первоначального плана «Хованщины» летом 1873 года. Напоминаем, что еще тогда Стасов собирался поставить в центре плана оперы не образ народа, а личность Досифея. Теперь же в своих новых предложениях Стасов выступает за самую широкую «деятельность» в «Хованщине» отдельных личностей, против преобладания в ее плане народных сцен.

Как это ни странно, но Стасов, который сам же дал «Хованщине» начало, видел в ней не драму народа, а драму личности. Обращая внимание Мусоргского на необходимость достижения в плане «Хованщины» большей связи, Стасов фактически тут же отвлекает композитора от этих задач. Он акцентирует свое внимание на моментах частного порядка, что вело к перегрузке побочным материалом, не имеющим никакого отношения к раскрытию главной идеи драмы.

В итоге складывается впечатление, что Стасов направлял Мусоргского, может быть, сам того не замечая, к традиционному решению замысла «Хованщины». Стасов в своих представлениях об исторической драме, видимо, не мог еще отмежеваться от привычных оперных канонов. Как и многие его современники, он, видимо, понимал историческую драму как традиционную историко-романтическую оперу с ее мозаичной конструкцией (кстати, сам же Стасов не раз критиковал за подобную мелодраматическую «растрепанность» французскую «большую» оперу Мейербера). Стасов, по-видимому, не замечал, что Мусоргский в своем понимании плана целого

«Хованщины» становился на путь еще непроторенный в оперной драматургии, что он подходил к какому-то новому в музыкальной драме соотношению личного и народного начала, а, следовательно, к новому пониманию ее единства.

Полемика, развернувшаяся между Мусоргским и Стасовым по поводу плана «Хованщины», сыграла немалую роль в судьбе народной драмы. В ходе обмена мнениями выяснились многие детали, окончательно определилось основное направление замысла «Хованщины» в целом. Глубокие раздумья Мусоргского над предложениями и критическими замечаниями Стасова, проверка уже созданного, обсуждение еще нерешенных задач – все это только укрепило позиции Мусоргского-драматурга на избранном им пути.

В течение лета 1876 года работа над «Хованщиной» идет полным ходом. Стасов писал: «Я скажу, что он (Мусоргский) теперь сочиняет лучшее, что только до сих пор у него сделано в «Хованщине». Это сцена баб, воющих над стрельцами, легшими у плах и топоров, а вдали проходят потешные. Это соединение изумительной патетичности с грубой и веселой солдатчиной»¹⁷.

Удачно «состряпалась» стрелецкая сцена из третьего акта драмы. «В «Хованщине» явно стало, как чему быть в сцене рассказа подьячего стрельцам о рейтарах»¹⁸, – писал Мусоргский Л. Шестаковой. Образ народа все ярче выступает как центральный герой драмы.

Не забывает Мусоргский и об отдельных персонажах драмы. Он уточняет, углубляет характеристики Хованского, Голицына, Досифея. Все ярче перед Мусоргским вырисовывается их облик, в особенности во втором акте «Хованщины», весьма ответственном «рычаге для поворота во всей драме суесящихся партий»¹⁹.

По-прежнему большой притягательной силой для Мусоргского обладает образ Марфы. Намеченная Мусоргским «программа по поводу Марфы», о которой он упоминает в письме к Стасову от 15 июня 1876 года,

становится направляющей в толковании ее образа.

Все отчетливее в плане «Хованщины» выступает новое, для исторической музыкальной драмы, соотношение между личным и народным началом. Небывалое ранее для оперы максимальное возвышение образа народа как центрального героя драмы не могло не видоизменить в «Хованщине» соотношения главных сил. В «Хованщине» не столько сама личность становится мерой своего характера, его значимости, силы, сколько степень связи этой личности с народом, степень участия ее в исторических судьбах народа, страны.

Возможно, что тогда же летом 1876 года Мусоргский в стремлении как-то скрепить все вновь «соделанное» по «Хованщине», упорядочить весь ее план, все ее целое, приступает к записи окончательного варианта либретто оперы в виде так называемого «рукописного списка»²⁰. Список этот охватывает все пять актов народной драмы за исключением последних ее финальных сцен Марфы с Андреем Хованским и самосожжением раскольников. Характерно, что в этом «рукописном списке» отсутствуют те сцены, картины, которые ранее были задуманы Мусоргским: в немецкой слободе, сцены религиозного спора Досифея с Сусанной, раскольничего суда над Марфой. Мусоргский убирает все, что заслоняет самые «существеннейшие, главнейшие» черты драмы. О том, насколько строгим был этот отбор, рассказывает интереснейшее письмо В.М. Жемчужникова к М.А. Балакиреву от 29 ноября – 11 декабря 1880 года.

«На днях я имел сведения о Вас от ... Стасова, – пишет Жемчужников, – последний сообщил мне о новой опере Мусоргского «Хованщина». Я ответил ему, что заглазно (вернее: заслушно) сочувствовал бы тому суду, который чрезвычайно строго относился бы к очищению оперы от всего лишнего, хотя бы красивого, но что б опера представляла из себя стройное целое, а не только содержала бы хорошие частности. Последние останутся хорошими или интересными и вне оперы, но не будут портить оперу. Мы (в числе этих “мы” и Мусоргский) склонны желать поразить странностями,

своеобразием и нерасчетливо втискивать в затеянную пьесу все, что нам кажется таковым, забывая, что пьесе пригодно лишь то, что подходяще к ней и способствует цельности»²¹.

«“Мы” (в числе этих “мы” и Мусоргский) склонны желать поразить странностями, своеобразием» – это полусутоливое, полуироническое обращение позволяет предполагать, что письмо Жемчужникова является ничем иным, как пересказом рукой самого Мусоргского на последнем этапе сочинения «Хованщины»²².

Нетрудно заметить, что Жемчужников в своем письме прибегает к формулировкам, которые Мусоргский, вероятно, не раз использовал при защите своих воззрений на единство целого «Хованщины», к формулировкам, которые теснейшим образом перекликаются с основными положениями передовой русской эстетической мысли 60–70-х годов. «Первый закон художественности, – писал Чернышевский, – единство произведения. Как бы замысловата или красива не была сама по себе известная подробность, сцена, характер, эпизод, – но если она не служит полнейшему выражению основной идеи произведения, она вредит его художественности»²³.

Своеобразное «Мусорянинское» по мысли, письмо Жемчужникова к Балакиреву еще раз подтверждает нашу мысль о том, насколько глубоко и последовательно Мусоргский сознает назначение единого целого в решении проблемы народной музыкальной драмы, ее замысла. Он понимал, что только при условии тщательно разработанной формы целого, основная единая идея его драмы – судьба России есть судьбы народные, – может стать реальной силой драматургии «Хованщины», ее единства.

Над уточнением плана «Хованщины» Мусоргский, по-видимому, продолжает работать и далее, параллельно с окончательной редакцией музыкального текста оперы. В течение лета 1878 года, как сообщал Мусоргский, была «написана порядочно сцена Марфы с Андреем Хованским перед самосжиганием».

Последние сообщения Мусоргского о «Хованщине» мы находим в его письмах к Стасову от 5 и 22 августа 1880 года: «...из “Хованщины” осталось дописать маленький кусочек сцены самосожжения, и тогда она вся готова»²⁴. «Дорогой generalissime, наша «Хованщина» окончена, кроме маленького кусочка в заключительной сцене самосожжения: о нем надо будет совместно покалякать, ибо сей “шельма” в полнейшей зависимости от сценической техники»²⁵.

Список используемых источников и примечания:

¹ Публикуемый фрагмент является второй главой диссертации В.М. Щеглова «Проблема интонационно-драматургического единства в “Хованщине” Мусоргского» (1968). Текст подготовлен к изданию Л.Д. Щегловой и Н.Н. Гаврюшенко.

² *Мусоргский М.* Письма и документы. – М.-Л.: Музгиз, 1932. – С. 349.

³ *Стасов В.* Избр. соч. – М.: Искусство, 1952. – Т. 2. – С. 211.

⁴ *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музгиз, 1955. – С. 84.

⁵ *Мусоргский М.* Избр. письма. – М.: Музгиз, 1935. – С. 117.

⁶ Возможно, что еще до «Хованщины» Мусоргский, читая «историю Выговской пустыни» с ее красочными описаниями самосожжения раскольников, уже грезил образом некоей раскольницы, предающей себя и своего милого смерти на костре. Возможно, что в возникновении образа Марфы сыграли роль литературные впечатления композитора. Едва ли Мусоргский мог пройти мимо столь нашумевшего в 60-70 годы романа-эпопеи «В лесах» и «На горах» Мельникова-Печерского с его истовым образом Манефы-раскольницы.

⁷ *Мусоргский М.* Письма и документы... – С. 479-481.

⁸ *Мусоргский М.* Избр. письма ... – С. 124.

⁹ Там же. – С. 107.

¹⁰ Там же. – С. 74.

¹¹ Там же. – С. 106 (курсив В.М. Щеглова).

¹² *Мусоргский М.* Письма и документы... – С. 480-481.

¹³ Там же. – С. 483.

¹⁴ *Мусоргский М.* Избранные письма... – С. 158-159.

Это письмо является ответом Мусоргского на письма Стасова от 18 мая

и 15 июня 1876 года. Последнее письмо Стасова также содержало новые соображения по поводу плана «Хованщины». Но, к сожалению, оно до нас не дошло.

¹⁵ *Мусоргский М.* Избр. письма... – С. 136, 137.

¹⁶ В машинописном тексте диссертации (с. 54) – «заслоняли основную ее магистраль». Но после слова «магистраль» тушью рукою автора поставлен вопросительный знак. Эта пометка свидетельствует о том, что данное слово не устраивало автора. (*Прим. ред.*).

¹⁷ *Стасов В.* Письма к родным. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 1. – С. 285.

¹⁸ *Мусоргский М.* Избранные письма... – С. 160.

¹⁹ Там же. – С. 163.

²⁰ «Рукописный список» либретто «Хованщины» включает в себе 76 страниц, он хранится в РГАЛИ, ф. 809. На заглавном его листе обозначено: «М.П. Мусоргский. “Хованщина”. Опера в шести картинах. М.П. Мусоргский». Рукопись обрывается на сцене Досифея с раскольниками. Дата записи рукописного списка отсутствует.

²¹ *Орлова А.* Труды и дни М. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. – М., 1963. – С. 590.

²² Судя по многим материалам В. Жемчужникова, известный поэт, один из членов поэтического содружества «Козьма Прутков», принадлежал к тем близким друзьям композитора, с которыми Мусоргский охотно делился своими творческими намерениями, беседовал с ним о подробностях своей композиторской «кухни». Известно, что Мусоргский встречался с Жемчужниковым еще в начале 70-х годов, в период зарождения замысла «Хованщины». В последние годы работы Мусоргского над оперой Жемчужников в основном жил за рубежом. Возможно, что Мусоргский вел с ним обширную переписку, рассказывал о ходе работы над планом, сочинением «Хованщины».

²³ *Чернышевский Н.* Об искусстве. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1950. – С. 280.

²⁴ *Мусоргский М.* Избр. письма... – С. 189.

²⁵ Там же.