



# МУСОРГСКИЙ

Авторы: М. Д. Сабина



МУСОРГСКИЙ Модест Петрович [9(21).3.1839, с. Карево Торопецкого у. Псковской губ., ныне деревня Куньинского р-на Псковской обл. – 16(28).3.1881, С.-Петербург], рос. композитор, пианист. Из старинной дворянской семьи. Отец Пётр Алексеевич (1798–1853) – помещик, коллежский секретарь в отставке; мать Юлия Ивановна (в девичестве Чирикова; 1807–65) – дочь губернского секретаря. Фамилией Мусоргский композитор подписывал деловые бумаги, букву «г» внёс в 1860-х гг. в частной переписке. М. с 6 лет играл на фп., импровизировал. С 1849 жил в С.-Петербурге, учился в Петропавловской школе, в 1852–56 в Школе гв. подпрапорщиков. Брал уроки игры на

фп. у Ант. А. Герке (ученика Дж. [Филда](#)). В 1852 издано первое сочинение М. – фп. полька «Подпрапорщик» («Porte-enseigne Polka»). По окончании школы произведён в прапорщики Преображенского полка (в 1856 на дежурстве во 2-м сухопутном госпитале познакомился с А. П. [Бородиным](#)). Значит. влияние на муз. развитие М. оказало знакомство с М. А. [Балакиревым](#) (под его руководством М. начал серьёзно заниматься композицией, изучал музыку М. И. Глинки, зап.-европ. композиторов), а также с А. С. [Даргомыжским](#), В. В. [Стасовым](#), Л. И. Шестаковой (сестрой Глинки). С 1857 чл. Балакиревского кружка («[Могучая кучка](#)»). В 1860 в концерте РМО под упр. А. Г. [Рубинштейна](#) исполнено Скерцо B-dur, в 1861 хором и оркестром Мариинского театра под упр. К. Н. Лядова – «Сцена в храме из трагедии "Эдип" Софокла» (музыка

в дальнейшем вошла в неоконченную оперу «Саламбо» и коллективную оперу-балет «Млада»). В 1860, 1861 М. ездил в Москву, посетил Ново-Иерусалимский мон. В 1863–65 М. жил в «коммуне» с группой молодых друзей (под влиянием романа «Что делать?» Н. Г. Чернышевского); из-за материальных трудностей был вынужден поступить на гос. службу (Инженерное управление, 1863–1867; Лесной деп-т Мин-ва гос. имуществ и Ревизионная комиссия Гос. контроля, 1868–80); с 1874 надв. сов. Выступал в концертах как пианист (гл. обр. как аккомпаниатор). В 1879 совершил с певицей Д. М. Леоновой концертную поездку по югу России (Полтава, Елисаветград, Херсон, Одесса, Севастополь, Ялта, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Воронеж, Тамбов), с 1880 был аккомпаниатором в открытой Леоновой школе (курсах) пения.

Черты самостоят. стиля М. ранее всего обнаружались в песнях и романсах: «Но если бы с тобою...» (1863) на слова В. С. Курочкина, «Ночь» (фантазия; 1864; текст – перелицовка стих. А. С. Пушкина, в ред. 1871 – его прозаич. обработка), «Желание» («Хотел бы в единое слово...») на стихи Г. Гейне в пер. Л. А. Мея (1866) и «Молитва» на слова М. Ю. Лермонтова (1865). Особая группа песен предваряет оперы: «Песня старца» на слова И. В. Гёте (из «Вильгельма Мейстера», 1863) – реалистич. портрет-монолог, «Дуют ветры, ветры буйные» на слова А. В. Кольцова (1864). «Калистрат» на стих. Н. А. Некрасова (1864) открывает галерею «картинок» из нар. жизни и вместе с тем группу необычно трактованных колыбельных («Спи, усни, крестьянский сын» на слова из пьесы «Воевода» А. Н. Островского, 1865; «Колыбельная Ерёмушки» на стих. Некрасова, 1868). «Светик Савишна» («Песенка дурачка») – отражение реальной сценки, увиденной М. в деревне летом 1865: юродивый объяснялся в любви, стыдясь своего несчастного положения. «Сиротка» («Барин мой миленький...») – сценка, не уступающая «Светик Савишне» достоверностью декламации, богатством психологич. нюансов. Сатирико-юмористич. линию, весьма важную в творчестве М., представляют «Семинарист» («Картинка с натуры», 1866), «Озорник» (1867). В «Классике» (1867) М. осмеял блюстителя муз. правил критика А. С. Фаминцына; в «Райке» («Музыкальная шутка», 1870) в духе ярмарочного представления выведены директор С.-Петербур. конс. Н. И. Заремба, пылкий поклонник колоратур А. Патти – критик Ф. М. Толстой, грозный «титан» А. Н. [Серов](#) и Евтерпа – вел. княгиня [Елена Павловна](#).

В 1866 завязалась дружба М. с Н. А. [Римским-Корсаковым](#) (знакомство состоялось

ещё в 1861); особенно интенсивным было их творч. общение в 1868–1872 – годы одновременной работы М. над «Борисом Годуновым» и Римского-Корсакова над «Псковитянкой». Первая завершённая масштабная партитура – симфонич. картина «Иванова ночь на Лысой горе» («Ведьмы», 1867). Скептичес. оценка и требование переделок со стороны М. А. Балакирева вызвали охлаждение отношений после 10-летней дружбы. Пьеса при жизни М. так и не прозвучала (в дальнейшем композитор дополнил её вокальными партиями и включил в неоконченную оперу-балет «Млада» как «Праздник Чернобога», затем в «Сорочинскую ярмарку» как «Сонное видение паробка»). В центре творч. исканий М. была опера. Смелым опытом декламационной оперы в развитие идей А. С. Даргомыжского явилась «Женитьба» (на неизменённый текст Н. В. Гоголя, не окончена). Параллельно, живя у старинных друзей А. П. и Н. П. Опочининых, М. создавал одно из своих величайших творений – оперу «Борис Годунов» (либр. М. по А. С. Пушкину и Н. М. Карамзину, 1868–69, 2-я ред. – 1872). На выбор сюжета повлиял историк лит-ры В. В. Никольский, с которым М. познакомился в 1868. Муз. материал «Бориса Годунова» был в значит. мере заимствован из неоконченной оперы «Саламбо» (по Г. Флоберу, 1863–66), что во многом обеспечило быстроту создания 1-й редакции. Первый показ оперы состоялся в доме художника К. Е. Маковского (1870). После того как Оперный к-т Мариинского театра забраковал 1-ю ред. «Бориса Годунова» (гл. претензия – отсутствие женских ролей), М. подверг оперу переработке: добавил две картины т. н. польского акта (клавир – весна и лето 1871, партитура – нач. 1872) и «Сцену под Кромами» (партитура – июнь 1872), которая, вопреки рекомендациям комитета, укрупнила массовую, народно-хоровую линию. Так возникли две разные, вполне самостоятельные редакции «Бориса Годунова» (1869 и 1872). В числе принципиально важных изменений – новый план «Сцены в тереме» (введён звон курантов, придающий особую экспрессию сцене галлюцинаций; монолог «Достиг я высшей власти» фактически написан заново; рассказ Фёдора Годунова «о попиньке», прерывающий мрачные думы Бориса, ярко контрастирует с подавленным состоянием царя и диалогом с Шуйским, драматич. напряжённость которого резко обострена). В «Сцене в келье» появились молитвенные хоры монахов за сценой, оттеняющие величавую фигуру Пимена и смятение Григория. Увеличение масштабов вынудило автора сократить часть прежнего текста: выпала картина «У Василия Блаженного» (песня Юродивого

перенесена в финал «Сцены под Кромами»), изъяты повествование Пимена об угличском убийстве, чтение царского указа Щелкаловым («Грановитая палата»); первая картина Пролога обрывается на хоре калик переходящих. Вторая редакция была поставлена (со значит. сокращениями) по настоянию певицы Ю. Ф. Платоновой (1874, Мариинский театр). «Борис Годунов» вызвал ожесточённые споры, причём мнения разделились не только между демократич. и консервативно-охранительными кругами (первые горячо приветствовали оперу, вторые встретили её враждебно), но и в близкой композитору группе музыкантов. Особенно ранила М. полная мелочных придирок рецензия Ц. А. [Кюи](#).

«Борис Годунов» – новый тип историч. оперы. Композитор произвёл реформу, по радикальности не уступающую вагнеровской, при этом синтезировал исконно рус. муз. традиции. Впервые опера «сделалась» психологич. драмой. Психологич. и эпико-трагедийная линии нераздельны, переплетаются с линией бытописательной, комедийными элементами. Контрасты, контрапункты и переключения создают особую драматургич. многоплановость. Сократив (в сравнении с драмой А. С. Пушкина) показ боярских интриг, М. многое добавил от себя, в т. ч. сцену галлюцинаций и даже целый 5-й акт. Характерные для рус. оперы цитаты нар. песен встречаются в «Борисе Годунове», хотя М., как правило, предпочитал брать не мелодию, а слова. Жанровая определённость текста служила «компасом» в процессе сочинения собств. музыки, метр и ритм стиха задавали структурную канву мелодии, и зачастую музыка почти неотличима от подлинников (песня Шинкарки). Фольклорными интонациями насыщены мн. участки оркестровой ткани и сольные партии (плач Ксении, песня Юродивого, в которой сплавлены жанры плача-притания и колыбельной).

Существенная роль принадлежит церковным и «паралитургическим» пластам интонационности. Пение калик переходящих, навеянное личным слуховым опытом (по свидетельству И. Е. [Репина](#), М. припоминал и пел «много хоров нищих»), – необходимая составная часть многоликой, тонко дифференциров. характеристики нар. массы. С образом Дмитрия связан единственный часто повторяемый лейтмотив в «Борисе Годунове» – драматургически многозначный, символизирующий и несбывшиеся нар. надежды на «доброе» правителя, и наглого авантюриста Отрепьева; его протяжённость и выразит. окраска меняются в зависимости от

ситуации (идёт ли речь об убиенном царевиче или о Самозванце).

Психологич. напряжённость партии Бориса обусловила её строение в виде цепи ариозно-декламационных монологов, имеющих собств. фонд сквозных, развивающихся лейттем. Принцип характеристичности гармоний и интервалов, намеченный ещё в «Женитьбе», достиг высокой степени обобщённости. Завершение оперы «Сценой под Кромами» (подсказано В. В. Никольским) – шаг огромной важности. Стихийный бунт, перерастающий в смуту, покорность новоявленному государю – всё это дышало остро актуальной правдой истории.



М. П. Мусоргский. Портрет работы И. Е. Репина. 1881.

Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Достигнув в «Борисе Годунове» творч. зрелости, М. в 1870-х гг. обратился к новым значит. замыслам. Крупнейшее его произведение этого периода – опера «Хованщина» (на сюжет из истории стрельеческих восстаний в Москве кон. 17 в., предложенный В. В. Стасовым, либр. М., 1872–80, не инструментована). Уже в 1870 М. начал штудировать историч. материалы, делал многочисл. выписки из «Истории России» С. М. Соловьёва, публикаций источников (И. А. Желябужского, Д. Матвеева, собрания Н. С. Тихонравова) и спец. трудов по расколу (И. Е. Троицкого, А. П. Шапова и др.). Обдумывая план «Хованщины», сформулировал девиз «Прошедшее в настоящем – вот моя

задача» (из письма Стасову 1872). В реализации труднейшей цели – самостоятельно сконструировать сюжет, драматургически оправдать взаимоотношения действующих лиц – ему помогал Стасов; ценя его энергию и участие, М. принимал далеко не все стасовские советы. Фабула рождалась вместе с воплощающими её муз. идеями до окончательной кристаллизации либретто (его чистовик был записан М. на одной из поздних стадий работы); отд. эпизоды, почти законченные, выбрасывались, напр. картина в Немецкой слободе. Ряд страниц оперы сложился до авг. 1873: «любовное



отпевание» Марфы, унисонный хор раскольников, знаменитое оркестровое вступление «Рассвет на Москве-реке». Переутомление, переживания из-за оскорбит. рецензий на «Бориса Годунова», смерть друзей – В. А. [Гартмана](#) (1873), Н. П. Опочининой (1874), О. А. [Петрова](#) (1878) – часто и надолго отвлекали композитора от «Хованщины». Связанное с постепенным развалом «Могучей кучки» болезненное чувство непризнанности и «непонятости» («Не может быть, чтобы я был кругом не прав в моих стремлениях, не может быть. Но досадно, что с музыкусами развалившейся "кучки" приходится толковать через "шлагбаум", за которым они остались», – писал М. А. А. Голенищеву-Кутузову, 1877) нашло выражение в усилившейся во 2-й пол. 1870-х гг. «нервной лихорадке» и как следствие – в пристрастии к алкоголю.

«Хованщина» – своего рода историософская драма, в которой, в отсутствие ярко выраженного центр. персонажа, раскрываются целые пласты нар. жизни и поднимается тема духовной трагедии всего народа при сломе его традиц. уклада. По сравнению с «Борисом Годуновым» действие «народной музыкальной драмы» (как определил жанр своей новой оперы сам М.) носит более разветвлённый характер: большое количество отд. самостоят. нитей сплетается в один узел. В опере множество действующих лиц, интересы и стремления которых сталкиваются между собой. Разные социальные группы (стрельцы, «пришлые люди московские», раскольники, крепостные девушки князя Хованского) получают индивидуальную характеристику. Особое место занимает лирич. драма Марфы, связанная лишь косвенно с политич. борьбой. Всё это определило особенности драматургич. строения «Хованщины», известную её «рассредоточенность», большую роль относительно самостоятельных, закруглённых вокальных эпизодов песенного и ариозного типа. Возрастающая роль песенно-мелодич. начала характерна и для лирико-комедийной оперы «Сорочинская ярмарка» (по повести Н. В. Гоголя), над которой М. работал с 1874 (не окончена; завершена Ц. А. Кюи в 1916, пост. 1917, Театр муз. драмы, Петроград; в дальнейшем ставилась в ред. П. А. [Ламма](#) и В. Я. [Шебалина](#)). Здесь проявилось присущее М. мастерство комедийных характеристик, основанных на претворении речевых интонаций, иногда пародийно окрашенных (партия Поповича). Вершину камерного вокального творчества М. составляют «Детская» на собств. слова

(1868–72) и 2 поздних цикла на слова А. А. Голенищева-Кутузова: «Без солнца» (1874) и «Песни и пляски смерти» (1875–77). По поводу «Детской» К. [Дебюсси](#) заметил, что «никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и глубиной». В музыке этого цикла острая характеристичность сочетается с необычайно тонкой интонационно-выразит. нюансировкой. Такое же богатство оттенков, чуткость к малейшим изменениям эмоциональной окраски слов присущи вокальной декламации в цикле «Без солнца». Развивая некоторые стороны лирики А. С. Даргомыжского, М. создаёт глубоко правдивый образ социально обездоленного, одинокого и обманутого в своих надеждах человека, родственной миру «униженных и оскорблённых» в рус. лит-ре 19 в. Если «Без солнца» – своеобразная лирич. исповедь композитора, то в «Песнях и плясках смерти» тема человеческого страдания достигает трагедийной силы. Образы цикла отличаются жизненной реалистич. конкретностью и определённой социальной характеристикой, чему способствует использование бытующих муз. форм и интонаций («Колыбельная», «Серенада», «Трепак», марш в «Полководце»).

Инструментальное творчество М. сравнительно невелико по объёму. Одной из вершин рус. программного симфонизма является симфонич. картина «Иванова ночь на Лысой горе» (1867), сюжетом которой послужили старинные нар. поверья. «Форма и характер моего сочинения российски и самобытны», – писал композитор, указывая, в частности, на используемый им типично рус. приём свободных «разбросанных вариаций». Такой же самобытностью отличается фп. сюита «Картинки с выставки» (создана в 1874 под непосредств. впечатлением от посмертной выставки работ В. А. Гартмана), в которой дана галерея разнохарактерных образов жанрового, сказочно-фантастич. и эпич. планов, объединённых в одно многокрасочное звуковое полотно. Тембровое богатство, «оркестральность» фп. звучания подсказали ряду музыкантов мысль об оркестровой обработке этого сочинения (наибольшую популярность завоевала инструментовка М. [Равеля](#), 1922).

Новаторское значение творчества М. лишь немногими было оценено при его жизни. В. В. Стасов первым заявил, что М. «принадлежит к числу людей, которым потомство ставит монументы». Оперы М. прочно утвердились на сцене только на рубеже 19–

20 вв. «Борис Годунов» после длительного перерыва был исполнен в редакции Н. А. Римского-Корсакова в 1896 (на сцене Большого зала С.-Петербур. консерватории), мировое признание получил после того, как в заглавной партии выступил Ф. И. [Шаляпин](#) (1898). Подлинная авторская редакция оперы была восстановлена в 1928 (Ленингр. театр оперы и балета). «Хованщина», инструментованная Римским-Корсаковым и исполненная в 1886 в С.-Петербурге силами любителей, затем была поставлена моск. [Частной русской оперой](#) С. И. Мамонтова (1897), а на имп. сцене – только в 1911 по инициативе Шаляпина. Творч. находки М. в области муз. декламации и гармонич. колорита вызывали интерес К. Дебюсси, М. Равеля, Л. Яначека и др. композиторов. Большая заслуга в деле восстановления подлинных авторских редакций произведений М. принадлежит Б. В. [Асафьеву](#) и П. А. Ламму. Традиции М. получили самостоят., обновлённое развитие в творчестве Д. Д. [Шостаковича](#) (ему принадлежит оркестровка ряда сочинений М.), Г. В. Свиридова и др. отеч. композиторов. В 1970 в с. Наумово основан Дом-музей Мусоргского.

## Литература

Нотные изд.: Полн. собр. соч. / Под ред. П. Ламма, Б. Асафьева. М. [и др.], 1928–1939. Т. 1, 3–5, 7, 8 (незаконч.); Boris Godunov / Ed. D. Lloyd-Jones. L., 1975; Полное академическое собр. соч. М.; Mainz, 1996–. Т. 1–.

Соч.: Письма и документы / Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. М., 1932; Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. Л.; М., 1939; Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис. М., 1971–1972. Кн. 1–2; Письма. М., 1984.

Лит.: Каратыгин В. Г. О «Сорочинской ярмарке». «Хованщина» и ее авторы. На родине М. П. Мусоргского. Перечень сочинений М. П. Мусоргского. Родословная М. П. Мусоргского по мужской и женской линиям // Музыкальный современник. 1917. Кн. 5/6; Стасов В. В. Статьи о М. П. Мусоргском. М.; П., 1922; он же. Избр. соч. М., 1952. Т. 1–3; Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Мусоргский. Опыт характеристики. М., 1923; он же. Избр. труды. М., 1954. Т. 3; Riesemann O. Monographien zur russischen Musik. Münch., 1926. Bd 2: Mussorgskij; Мусоргский. Сб. статей. М., 1930. Ч. 1: Борис Годунов. Статьи и исследования; М. П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. Статьи и материалы. М., 1932; The Mussorgsky reader: a life of M. P. Mussorgsky in letters and



documents / Ed. J. Leyda, S. Bertensson. N. Y., 1947; Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963; Дебюсси К. «Детская» Мусоргского // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.; Л., 1964; Хубов Г. Мусоргский. М., 1969; Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л., 1974; она же. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Л., 1981; Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М., 1975; Calvocoressi M. D. Mussorgsky. L., 1978; Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981; Musorgsky: in memoriam, 1881–1981 / Ed. M. Brown. Ann Arbor, 1982; Образцова И. М., Образцова Н. Ю. М. П. Мусоргский на Псковщине. Л., 1985; Emerson C. «Boris Godunov»: transpositions of a Russian theme. Bloomington, 1986; idem. The life of Musorgsky. Camb., 1999; Новиков А. У истоков великой музыки. Поиски и находки на родине Мусоргского. Л., 1989; Наследие Мусоргского. Сб. материалов: к выпуску Полного академического собрания сочинений Мусоргского. М., 1989; М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост. Е. М. Гордеева. М., 1989; Мусоргский и музыка XX в. [Сб. статей.] / Ред. Г. Л. Головинский. М., 1990; Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор. М., 1994; Сабина М. Д. М. П. Мусоргский // История русской музыки. М., 1994. Т. 7. Ч. 1; Emerson C., Oldani R. W. M. Musorgsky and «Boris Godunov»: myths, realities, reconsiderations. Camb., 1994; Головинский Г. Л., Сабина М. Д. М. П. Мусоргский. М., 1998; Берченко Р. Э. Композиторская режиссура Мусоргского. М., 2003; Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. СПб., 2005; Васильева А. Русский лабиринт: биография М. П. Мусоргского. Псков, 2008; Трёмбовельский Е. Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад. 2-е изд. М., 2010; Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М., 2011.