УДК 78

ББК 85.313(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-166-197

Левашев Евгений Михайлович

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник,
заведующий сектором Академических музыкальных изданий,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Тетерина Надежда Ивановна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор
академических музыкальных изданий, Государственный институт
искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, «Иванова ночь на Лысой горе»,
Н.В. Гоголь, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Никольский,
Ж. Мишле, Л.А. Миллер, З.М. Гусейнова, интермедия для оркестра,
авторская партитура, текстология партитуры, шабаш, ведьмы.

Левашев Евгений Михайлович, Тетерина Надежда Ивановна

М.П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»: тексты и контексты

Статья первая

Статья посвящена стилистически наиболее самобытному, художественно самому
значительному оркестровому сочинению М.П. Мусоргского «Иванова ночь на Лысой
горе». Рассмотрение предыстории и истории создания, обзор творческих источни-
ков, атрибуция автографа, текстологическая оценка маргинальных помет в партитуре
составляет предмет работы, тогда как целью является формирование новой исследова-
тельской картины, основанной на расшифровке многих запутанных, сложных и даже
загадочных обстоятельств, связанных с этим оркестровым опусом. Особое внимание
уделено появлению двух авторских редакций сочинения, причем вторая из них воз-
никла в результате жесткой критики М.А. Балакирева, настаивавшего на коренной
переделке сочинения. Автограф второй авторской редакции сохранился, тогда как
первая авторская редакция может быть реконструирована лишь гипотетически.

Levashev Yevgeny M.

Doctor of Art Studies, Professor, Chief Researcher, Head of Academic
Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Teterina Nadezhda I.

PhD in Art Studies, Senior Researcher, Department of Academic Music
Publishing, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-9465-8959
nad_teterina@mail.ru

Keywords: M.P. Mussorgsky, St. John's Eve on Bald Mountain,
N.V. Gogol, M.A. Balakirev, N.A. Rimsky-Korsakov, V.V. Nikolsky,
J. Michelet, L.A. Miller, Z.M. Guseynova, tone poem, author's score,
textual criticism of the score, witches sabbath, witches.

Levashev Yevgeny M., Teterina Nadezhda I.

**M.P. Mussorgsky. *St. John's Eve on Bald Mountain*:
Texts and Contexts. Article One**

This article is devoted to the most stylistically original and artistically significant orchestral
work by M.P. Mussorgsky, *St. John's Eve on Bald Mountain*. The subject matters of the article
are an examination of the background and history of this artwork's creation, review of its
creative sources, attribution of an autograph, and textological characterization of marginal
marks in the score, while the goal is to form a new perspective of the research based on the
deciphering of many intricate, complex and even mysterious circumstances associated with
this orchestral opus. Particular attention is paid to the appearance of two author's editions of
the artwork; moreover the second of them arose as a result of harsh criticism of M.A. Balakirev,
who insisted on a radical adaptation of the score. The autograph of the second author's version
has been preserved, while the first author's version can only be reconstructed hypothetically.

«Иванова ночь на Лысой горе» — творчески наиболее значительное, масштабно наиболее крупное, а в историко-биографическом плане изучения наследия композитора наиболее сложное и даже самое загадочное среди всех произведений М.П. Мусоргского для симфонического оркестра.

При сравнительной многочисленности материалов, относящихся к этому сочинению, цельной и непротиворечивой картины в настоящее время еще не возникает. Какая-то степень гипотетичности сохраняется при любых аспектах рассмотрения данного опуса, будь то:

- предыстория создания произведения,
- обзор творческих источников,
- атрибуция автографа партитуры,
- аналитическое сравнение двух авторских редакций,
- реконструкция хронологии событий за лето — осень 1867 года,
- уточнение смысла критики М.А. Балакирева.

Предыстория создания музыкальной картины «Иванова ночь на Лысой горе» восходит к 1860 году. В один из летних месяцев Мусоргскому предложили написать музыку к пьесе «Ведьма». В письме к М.А. Балакиреву от 26 сентября композитор сообщает своему наставнику: «Я получил работу весьма интересную, которую надо приготовить к будущему лету. Работа эта есть: полное действие на Лысой горе (из драмы Менгдена „Ведьма“), *шабаш ведьм*, отдельные эпизоды колдунов, *марш торжественный всей этой дряни*, финал — *слава шабашу*, который у Менгдена олицетворен в повелителе всего праздника на Лысой горе. Либретто очень хорошее. Кой-какие материалы уже есть, может выйти вещь очень хорошая» [15, с. 27].

С цитированным выше письмом связан ряд вопросов и вошедших в научный обиход заблуждений.

Прежде всего, неясно, кто именно заказал Мусоргскому музыку и где должна была состояться постановка.

Дело в том, что место, где летом 1860 года гостил Мусоргский, — имение С.С. и М.В. Шиловских, расположенное в селе Глебово недалеко от Нового Иерусалима Московской губернии, — было устроено в традициях самых роскошных старинных русских усадеб: с громадным барским домом на горе, просторным и изысканным парком в английском стиле, собственной церковью, большим и высокопрофессиональным

хором крепостных певчих. Хозяева усадьбы — богатый предприниматель Степан Степанович Шиловский и его жена певица Мария Васильевна — вели жизнь щедрых меценатов, покровительствовали многим музыкантам и актерам, драматургам и композиторам, были хорошо знакомы с А.С. Даргомыжским, позднее с П.И. Чайковским. Они организовывали в своем имении концерты, ставили драматические спектакли, а порой и целые оперы.

Если Мусоргскому музыку к драме «Ведьма» заказала М.В. Шиловская, то предполагавшийся спектакль наверняка должен был ставиться в ее усадьбе. Такая гипотеза кажется в высшей степени вероятной, поскольку композитор в письме говорит о необходимости закончить свой труд именно к следующему лету, к тому времени года, когда хозяева уезжали из города в свое имение и там приводили в исполнение намеченные ранее художественные замыслы.

Но вовсе не исключен и совсем другой вариант, связанный с тем, что Шиловская среди своих самых близких друзей имела капельмейстера Петербургской русской оперы К.Н. Лядова и инспектора Московских казенных театров В.П. Бегичева.

Если же Мусоргскому музыку к драме «Ведьма» заказал Владимир Петрович Бегичев, то такой заказ предназначался, по-видимому, для московского Малого театра.

В.П. Бегичев как литератор постоянно сотрудничал с драматургом бароном И.В. фон-Менгденом. Они в соавторстве написали несколько оригинально русских и переводных с французского пьес и опубликовали, например, водевиль «Сиротка» и также исполнявшуюся по всей России оперетту «66» (название популярной тогда карточной игры)⁽¹⁾ [1].

Однако здесь нас поджидает еще одна капитальная неясность. Ведь Мусоргский в своем письме называет только фамилию автора — Менгден, но нигде не упоминает ни имени, ни отчества драматурга.

Тогда как В.П. Бегичев издавал театральные опусы в соавторстве с И.В. фон-Менгденом (инициалы не расшифрованы), а братья Му-

(1) «66». Оперетта в 1 действии. Музыка подобрана Ю.Г. Гербером. Либретто И.В. фон-Менгдена и В.П. Бегичева. В репертуарном списке Малого театра указано, что 30 января 1859 года в бенефис И.В. Самарина состоялась премьера «заимствованной с французского» комической оперетты И.В. фон-Менгдена и В.П. Бегичева.

соргские (Модест и Филарет) были знакомы по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров с другим Менгденом — Георгием Федоровичем, на свадьбу которого были приглашены еще в 1858 году. Однако нет никаких свидетельств тому, что Георгий Федорович (в будущем генерал-лейтенант армии) был знаком с семейством Шиловских и занимался написанием театральных пьес в соавторстве с Бегичевым.

Так или иначе, представление драмы «Ведьма», с музыкой, заказанной Мусоргскому, не состоялось ни тогда, ни позднее.

Однако в тот год — 1860-й — композитор для драмы «Ведьма» сочинил, судя по его собственным словам, основные музыкальные темы, которые несколько лет спустя легли в основу симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе».

Впрочем, оркестровая партитура для драмы «Ведьма» была в тот период задумана композитором, по-видимому, в форме не сжатой цельной пьесы, а нескольких самостоятельных обособленных номеров, о чем говорит как характер перечисления частей в цитированном выше письме к Балакиреву, так и конкретная фраза из этого письма — «отдельные эпизоды колдунов».

Кроме того, автор почти наверняка предполагал использовать не только оркестр, но и хор, косвенное подтверждение чему мы находим в письме Александра Петровича Арсеньева к Балакиреву от 12 октября 1860 года, в котором Арсеньев пишет, что по слухам, дошедшим до него, Мусоргский «начал „Хор ведьм на Лысой горе“» [16, с. 85].

Обзор творческих источников и их роль в возникновении и реализации замысла музыкальной картины «Иванова ночь на Лысой горе» тоже могут быть представлены лишь в гипотетическом плане — слишком много неясного остается и в конкретных вопросах создания этого произведения, и в общей фактологии русской художественной культуры и музыкальной жизни того времени.

Так, например, трудно сказать определенно, нужно ли отнести «Пляску смерти» Ф. Листа к числу произведений, непосредственно повлиявших на рождение замысла «Ивановой ночи на Лысой горе», или знаменитое сочинение для фортепиано с оркестром должно быть названо в связи с опусом Мусоргского только в качестве до-

полнительного стимула, а также интересной и яркой жанровой параллели.

Важно отметить, что Н.А. Римский-Корсаков в своей «Летописи музыкальной жизни» среди прочего вспоминает о том этапе работы Мусоргского над музыкальной картиной, когда музыка еще была изложена в виде фантазии для солирующего фортепиано с оркестровым сопровождением. В словах его воспоминаний, относящихся к сезону 1866–1867 годов, содержится прямое указание на влияние листовского *Danse macabre*: «Тогда же играл он мне свою фантазию „Иванова ночь“ для фортепиано с оркестром, затеянную под влиянием *Danse macabre*» [17, с. 65].

Невозможно точно установить, дошли ли до Мусоргского опубликованные ноты сочинения Листа или же речь идет о новом импульсе, который придал концерт с исполнением «Пляски смерти» его учителем Антоном Августовичем Герке в Петербурге 3 марта 1866 года (дирижер А.Г. Рубинштейн).

Совокупность произведений, определивших образный строй оркестровой картины Мусоргского, может быть условно разделена на три группы источников: музыкальные, литературные, научные.

Из музыкальных сочинений западноевропейской традиции здесь должны быть прежде всего названы «Фантастическая симфония» Берлиоза, симфонические поэмы Листа, а также его «Пляска смерти», упомянутая ранее.

Из произведений русской композиторской школы выделим два сочинения, которые явились предпосылками развития художественных тенденций в «Ивановой ночи на Лысой горе», если рассматривать эту партитуру в двух аспектах — принципов формообразования и методов образного обобщения.

В аспекте формообразования можно говорить о продолжении Мусоргским традиций «Камаринской» Глинки, но особенно о постоянном использовании автором «Ивановой ночи на Лысой горе» конструктивного приема, который в музыковедческой литературе получил название «пары периодичностей» (термин В.А. Цуккермана, упрощенно поясняемый схемой: $a + a; b + b$). В данном случае речь идет о систематическом объединении кратких мотивов в более крупные структуры с помощью точного повторения таких мотивов. Кроме

того, возникающие структурные ячейки нередко тоже повторяются, в результате чего создается своего рода лестница укрупнения масштабов, связывающая мельчайшие единицы музыкальной формы с самыми большими разделами художественного целого.

В аспекте развития традиций музыкально-образных решений имеет смысл сказать о музыкальной характеристике ведьмы Скульды в опере А.Н. Серова «Рогнеда», чей образ неожиданно всплыл в памяти Мусоргского именно летом 1867 года, когда он заканчивал «Иванову ночь на Лысой горе». Свидетельством тому является письмо к Римскому-Корсакову от 15 июля 1867 года, в котором он слегка иронизирует над сходством одного из мотивов симфонической картины «Садко» с серовской музыкой [15, с. 77]. Однако степень близости его собственной темы из «Ивановой ночи» лейтмотиву Скульды несоизмеримо выше.

Если же обратиться к народному кругу весьма древних, еще языческого происхождения, напевов России, Украины и Белоруссии, то нельзя не отметить существенного влияния жанров щедровок и колядок, а также русских и украинских плясовых песен на интонационный строй и структуру организации разделов.

Поскольку кульминационный эпизод «Ивановой ночи на Лысой горе», по определению композитора, представляет собой разновидность «Черной мессы» (что в русско-украинском преломлении принимает облик глумливой пародии на православную обедню), в музыке оркестровой картины явственно слышны типичные мелодико-ритмические обороты духовных кантов и даже конкретного церковного песнопения «Со святыми упокой». Но следует иметь в виду: сходство с прототипом достигается здесь не столько цитированием тематизма, сколько тождеством ритмических формул и точным совпадением акцентов музыкальных с акцентами подразумеваемого литературного текста.

Круг художественной литературы, повлиявшей на концепцию «Ивановой ночи на Лысой горе», естественно соотносится с хрестоматийно известными образцами западноевропейских литературных школ — например, с «Вальпургиевой ночью» Гёте, но гораздо сильнее он связан с отечественной традицией, а именно с мистической стороной творчества Гоголя и прежде всего с повестями из его цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки».

В середине XIX века сюжеты этих повестей, зачастую сведенные из нескольких опусов Гоголя, стали использоваться драматургами и музыкантами в качестве основы пьес для музыкального театра. Среди образцов такого рода можно назвать, например, водевиль в одном действии с хорами и плясками «Сорочинская ярмарка, или Грицко и Параська, или Приключения на ярмарке» (премьеры: 23 ноября 1848 года в Санкт-Петербурге; 27 октября 1852 года в Москве; автор скрылся под псевдонимом «Б.Г.»), а также комедию-водевиль в двух действиях «Ночь накануне Иванова дня» С.С. Гулак-Артемовского (преьера состоялась 26 мая 1852 года в Санкт-Петербурге).

Кстати сказать, сюжет бесовского шабаша в сочинениях Гоголя проходит как бы пунктиром, либо обыгрываясь совсем походя, либо дается в несколько расширенном варианте описания. Так, например, в «Сорочинской ярмарке» тематика бесовской пляски затронута писателем мимоходом во фразе: «свиньи на ногах, длинных, как ходули, повлезали в окна и мигом оживили его плетеными тройчатками, заставя его плясать повыше вот этого сволока»⁽²⁾ [5, с. 126].

В повести «Вечер накануне Ивана Купала» картина дьявольского шабаша дана более развернуто и экспрессивно усилена до предела в кульминационной сцене «бесовского причастия», когда главная ведьма пьет кровь невинно убитого ребенка: «Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудища стаями скакали перед ним. Ведьма, вцепившись руками за обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь...» [3, с. 146].

Самое детализированное у Гоголя описание шабаша мы найдем в его повести «Пропавшая грамота», где дьячок провинциальной церкви рассказывает быль из жизни своего деда: «„Батюшки мои!“ — ахнул дед, разглядевши хорошенько: что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно. Ведьм такая гибель, как случается иногда на Рождество выпадет снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского тропака. Пыль подняли, Боже упаси, какую! Дрожь бы проняла крещеного человека при одном виде, как высоко

(2) Уточним встречающиеся в данном отрывке фразеологизмы. «Плетеная тройчатка» — особый вид плетки, заканчивавшейся тремя хвостами, сделанными из тонких кожаных ремешков. «Сволока» — деревянные балки под потолком.

скакало бесовское племя. На деда, несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в волторны» [4, с. 187–188].

Кроме воздействия широкого пласта народной музыки и художественной литературы, на Мусоргского в период сочинения им музыкальной картины несомненно влияли предания той конкретной сельской местности, где он родился и провел свое детство: совсем рядом с селом Карево находится холм, который в народе называли и до сих пор называют «Лысой горой». Заметим также, что композитор приложил все усилия, дабы закончить партитуру к рассвету 23 июня 1867 года, то есть именно в ночь на Ивана Купала.

Что касается знакомства Мусоргского с этнографо-историческими трудами, то один из авторов указан самим композитором в его письме к Н.А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года. «Есть книжка „Чародейство“ Хотинского, — сообщает композитор, — в ней очень наглядно описан шабаш ведьм по показаниям подсудимой, обвиненной в ведовстве и сознавшей в амурных проделках с самим Сатаной перед судом. Бедная помешанная была сожжена — это произошло в XVI веке. Из этого описания я настроился складом шабаша» [15, с. 72; 19].

Перечитывая труд Матвея Степановича Хотинского (1810/1813?–1866), подтвердим, что композитору было хорошо известно о том, что «шабаши могли происходить всякую ночь и разнились между собою только видами совершаемых там грехов и мерзостей. Однако преимущественно совершались они в ночи с пятницы на субботу. Главный годовой шабаш праздновался в ночь на Иванов день или на день Ивана Купалы. В эту таинственную ночь злые духи получали наибольшее возбуждение к деятельности и приобретали самую высшую силу: они бродили по земле с вечерних до утренних сумерек; благоразумные люди не выходили в эту ночь со двора, а благочестивые проводили ее в молитве или чтении церковных книг»⁽³⁾ [19, с. 27–28].

(3) Весьма вероятно, что Мусоргскому была известна и другая книга того же автора. См.: [18].

Сопоставление содержания книги Хотинского «Чародейство и таинственные явления в новейшее время» с трактатом Жюль Мишле (Jules Michelet, 1798–1874) «Ведьма» (*La sorcière*, 1862)⁽⁴⁾ [2] ясно показывает, что русский автор был хорошо знаком с исследованием французского историка и свои концепции выстраивал в русле его научной школы. Но несоизмеримо важнее, что с историческим трактатом Мишле был хорошо знаком Мусоргский.

Знакомство Мусоргского с беллетризованным исследованием Мишле и с его исторической концепцией есть факт неоспоримый, подтвержденный письмом композитора от 22 августа 1880 года [15, с. 280, 367].

Концепция Мишле содержит несколько положений:

- рассмотрение феномена сатанинских обрядов в аспекте естественной реакции народных масс на те гипертрофированно выраженные тенденции христианской религии, которые полностью отрицали любые проявления чувственного человеческого бытия и значение самой земной жизни;
- воззрение на обряд шабаша не только как на художественный образ народного мифотворчества, но и как на исторически реальную традицию некогда существовавших народных сборищ ритуально-магического характера;
- сравнение структур «белой мессы» христианского богослужения и «черной мессы» поклонения сатане;
- анализ человеческой психики, которая влекла громадные массы людей к магическим действиям;
- дифференциация явлений на реально происходившие и типически воображаемые;
- историческая систематизация и выделение важнейших моментов в процессе развития, с одной стороны, самих обрядов черной магии, а с другой — их преследования христианской церковью;
- позиция активного противостояния официальному богословию и самому явлению клерикализма при нравственной опоре на идеалы христианского гуманизма;

(4) Книга в различных переводах на русский язык была несколько раз издана в России. См.: [11; 12; 13].

– контекстуальное утверждение актуальности всех поставленных, казалось бы, исторически отдаленных проблем.

Разумеется, конкретно научные положения не могли быть прямо отображены в музыке Мусоргского в силу обобщенно-эмоциональной природы музыкального искусства. Однако столь емкий мировоззренческий контекст убедительно объясняет, почему «Иванову ночь на Лысой горе» нельзя рассматривать только в плане воплощения образов наивной фантастики или яркой этнографической зарисовки. Ее содержание несоизмеримо шире.

Атрибуция автографа «Ивановой ночи на Лысой горе» не представляет никаких проблем с точки зрения подтверждения авторства — партитура несомненно написана рукой Мусоргского⁽⁵⁾. Однако целый ряд сложностей и трудно объяснимых противоречий возникает при сравнении нотного текста этой рукописи с эпистолярными материалами.

С данным автографом связано содержание по меньшей мере 10 известных писем за период 1866–1867 и 2 письма за 1878 год:

- от Мусоргского к М.А. Балакиреву — 20 апреля 1866 года;
- от Мусоргского к М.А. Балакиреву — 14 августа 1866 года;
- от Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову — 5 июля 1867 года;
- от Римского-Корсакова к Мусоргскому — 10 июля 1867 года;
- от Мусоргского к В.В. Никольскому — 12 июля 1867 года;
- от Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову — 15 июля 1867 года;
- от Римского-Корсакова к М.А. Балакиреву — август 1867 года;
- от Мусоргского к М.А. Балакиреву — начало сентября 1867 года;
- от Мусоргского к М.А. Балакиреву — 24 сентября 1867 года;
- от Мусоргского к Н.А. Римскому-Корсакову — до 4 октября 1867 года;
- от М.А. Балакирева к В.В. Стасову — 28 июля 1878 года;
- от В.В. Стасова к М.А. Балакиреву — 26 сентября 1878 года.

Сведения из этих писем мы и будем сверять с нотным текстом партитуры, а также с авторским примечанием на титульной и последней страницах партитурного манускрипта.

Первые два письма, относящиеся к 1866 году, удостоверяют факт начала работы над нотным текстом известной ныне автографной партитуры. 20 апреля молодой автор пишет Балакиреву: «Ведьм начал набрасывать — в чертах заколодило — поезд Сатаны меня не удовлетворяет еще» [15, с. 59].

Данная фраза требует определенного разъяснения: словосочетание «*поезд Сатаны*» здесь обозначает не только художественное изображение несущейся повозки, но и название конкретного второго раздела программного произведения Мусоргского, а глагол «*заколodить*» в соответствии с уточнениями В.И. Даля в его «Толковом словаре живого великорусского языка» должен быть понят как «нет счастья, нет удачи, не везет».

Несколько позднее, спустя четыре месяца, 14 августа композитор снова обращается к своему учителю: «жажду потолковать с Вами о ведьмах» [15, с. 59]. Поскольку на последней странице партитурного манускрипта мы видим авторское примечание, которое начинается словами «Задумана в 1866 году...», становится ясно, что в настоящем случае все источники взаимно подтверждают друг друга.

Другие два письма Мусоргского, написанные спустя год в 1867-м, к Н.А. Римскому-Корсакову 5 июля и к В.В. Никольскому 12 июля — представляют особенно большой интерес, поскольку оба весьма развернуты и практически полностью посвящены только что законченной автором партитуре «Ивановой ночи на Лысой горе».

Анализ этих двух писем произведем в их взаимодополнении, так как они сходны по характеру сообщаемых сведений и близки по структуре организации текста.

Мусоргский сообщает адресатам, что 23 июня 1867 года он завершил партитуру оркестровой картины «Иванова ночь на Лысой горе». Причем заключительный этап — непосредственное занесение нотного текста на бумагу — занял, по его словам, «около 12 дней», что подтверждается и продолжением авторского примечания на последней странице партитурного манускрипта: «...Начал писать на

(5) Автограф партитуры хранится в НИОР СПбГК (№ 1756). Наиболее детальное его описание дано в работах Л.А. Миллер. См.: [9; 10].

оркестр 12^{го} Июня 1867 года, окончил работу в канун Иванова дня 23 Июня 1867 года в Лугском уезде на мызе Минкино»⁽⁶⁾.

Мусоргский указывает также, что партитура была написана им сразу набело, без черновиков и немедленно отдана в переплет. Состояние дошедшего до наших дней партитурного автографа показывает, что он действительно был переплетен летом 1867 года, затем расплетен, а много позднее — в начале XX века — переплетен вторично.

В обоих письмах композитор приводит названия четырех частей своей программной музыкальной картины — почти те же самые заголовки записаны им на титульном листе партитуры — и выражает пожелание, чтобы в случае исполнения эта программа была напечатана в афише «для уразумения общества». Приведем наименования указанных автором разделов и обозначим их границы номерами тактов:

1.	«Сбор ведьм, их толки и сплетни»	Такты 1–86 ⁽⁷⁾ [14] Такты 87–141
2.	«Поезд Сатаны»	Такты 142–260
3.	«Поганая слава Сатане» На титульном листе автографа партитуры эти слова соскоблены, и на их месте написаны другие: «Черная служба (messe noire)»	Такты 261–397
4.	«Шабаш»	Такты 398–545

Последовательность этих разделов — 1) *вступительная часть*, 2) *ритуальное шествие или ритуальная скачка на лошадях*, 3) *сакральный*

(6) На самом деле обе даты в автографной партитуре подправлены самим композитором. Причем исправление первой из них (12 июня) возможно разглядеть. Вначале, вместо числа «12», было написано число «11»; верхний наклонный хвостик последней цифры «1» хорошо просматривается. Другая версия, которой придерживается Л.А. Миллер, говорит о том, что первоначально написанное число было — 10. Не исключен вариант, что дата менялась несколько раз: сначала с 10 на 11, потом с 11 на 12. Вторая дата (23 июня) исправлена композитором более радикально: то, что было написано под числом «23», разглядеть практически невозможно. Мусоргский вписал число «23» поверх другого числа очень толстым и жирным пером, полностью закрасив предыдущий вариант. Об исправлениях в датах также см. [7, с. 113].

(7) Номера тактов даются по единственному в настоящее время изданию партитуры под редакцией Г.В. Киркора, которое наиболее приближено к авторской партитуре, но все же во многих существенных моментах не совпадает с ней.

центр обряда, 4) *общее действо* — представляла собой типизированную форму ритуалов самого разного характера и назначения, отчего художественная структура «Ивановой ночи на Лысой горе» может вызвать естественные аналогии и с обрядом похорон, и с обрядом народной свадьбы, и с православной литургией (как ее пародирование в жанрах «Службы Сатане» или «Пьяной обедни»).

Элементы такого пародирования Мусоргский применял совершенно сознательно, о чем — кроме отмеченного ранее цитирования ритмического мотива «Со святыми упокой» — свидетельствует также фраза из письма к Римскому-Корсакову, где один из эпизодов разработки автором назван «полуцерковным quasi trio».

Структурный план шабаша, аналогичный плану «Ивановой ночи» из четырех частей, в русской историко-научной литературе подробно описан Хотинским. Нет сомнений, что композитору он был хорошо известен: «Шабаш или пиршества злого духа, на которые собирались колдуны и колдуньи, совершались обыкновенно на вершинах уединенных гор. Таковы: Брокен или Блоксберг в Германии, Блокула в Швеции и Лысая гора близ Киева. На этих сборищах женщины были в превосходном числе пред мужчинами и ведьмам был наибольший почет от дьявола. Ведьмы играли главную роль, а колдуны второстепенную. <...> Сущность происходившего на шабашах можно рассказать в нескольких строках. Колдуны и преимущественно колдуньи, ложась в постель, намазывались волшебною мазью, состав которой нам теперь довольно хорошо известен. <...> Намазавшийся такою мазью погружался в глубокий сон, исполненный страшных грез, и воображал, что он верхом на помеле или ухвате отправляется на шабаш. Там ему представлялся дьявол в образе черного козла, сидящий на камне или гниющем пне. Случалось, впрочем, что злой дух являлся в образе мужчины весьма высокого роста, с черными волосами, одетого в черный и красный цвета; иногда ноги его оканчивались не ступнями, а копытами; но лица злого духа в человеческом образе никто не мог видеть. Пред козлом совершалось поклонение самым мерзостным образом, которого мы не решаемся выразить здесь русским языком. <...> Потом начинались танцы людей с людьми и с демонами, составлявшими свиту дьявола, большинство которой являлось в виде волков, козлов, жаб и разных гадов, мгновенно превращавшихся в красивых молодых людей, служивших кавалерами для прибывших на шабаш

дам. Танцевали обыкновенно спина со спиной. За танцами следовал роскошный ужин, во время которого совершались разные пародии на обряды христианской церкви: крестили жаб, венчали жида с козой и т. п. После ужина огни погасали и демоны превращались для женщин в инкубов, а для мужчин в суккубов. Тут совершались несказанные мерзости. Наконец, каждый из посетителей, утомленный до нельзя излишествами всякого рода, пресыщенный невыразимым образом, вдруг, неведомо каким путем, возвращался в свой дом и просыпался утром измученный в своей постели» [19, с. 25–27].

В двух письмах, одном — Римскому-Корсакову, другом — Никольскому Мусоргский дает весьма высокую, но, как показало время, объективную оценку своему сочинению. Так, например, он пишет Никольскому: «я вижу в моей греховной шалости самобытное русское произведение, не навеянное германским глубокомыслием и рутиной, а <...> вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом» [15, с. 74]. С не меньшей убежденностью он обращается и к Римскому-Корсакову: «На мой взгляд, „Иванова ночь“ из новых [то есть новаторских музыкальных опытов. — Е.Л., Н.Т.] и на музыканта мыслящего должна производить удовлетворительное впечатление» [15, с. 71–72].

Оба письма свидетельствуют также, в какой степени осознанно и до деталей продуманно прибегал композитор к новаторским приемам в области формообразования и оркестровки. «Форма разбросанных вариаций и переключек, думаю, самая подходящая к подобной кутерьме. Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны...», — писал он Римскому-Корсакову [15, с. 71].

«В шабаше я сделал оркестр разбросанным различными партиями, что будет легко воспринять слушателю, так как колорит духовых и струнных составляют довольно ощутительные контрасты. Думаю, что характер шабаша именно таков, т[о] е[сть] разбросанный в постоянной переключке, до окончательного переплетения всей ведовской сволочи [ведовская сволочь — ведуны: тот кто ведает, обладает магическим знанием или связан с дьявольским миром — знахари, ведьмы, колдуны, оборотни, черти и другие злые силы. — Е.Л., Н.Т.]; так, по крайней мере, шабаш носился в моем воображении» [15, с. 74], — подобными словами композитор Мусоргский хотел объяснить историку Никольскому специфически музыкальные творческие задачи.

При всем сходстве содержания двух цитированных выше писем, в письме Мусоргского к Римскому-Корсакову есть очень важная отличительная особенность: три строчки нотных примеров с воспроизведением двух тем из «Ивановой ночи», а также подробное изложение автором самых существенных поворотов в развертывании музыкальной формы и тонального плана своего только что законченного сочинения. Эти дополнительные сведения не столько обогащают наше представление о процессе работы композитора над музыкальной картиной, сколько показывают, до какой степени все суждения, относящиеся к атрибуции дошедшей до наших дней партитуры, являются предположительными.

Суть дела состоит в следующем обстоятельстве, замеченном еще Г.Л. Головинским [6, с. 405]: словесное изложение композитором порядка последования тем и тонального плана лишь частично соответствует нотному тексту, а оба музыкальных примера из письма Мусоргского совершенно нигде не находят соответствия авторской партитуре⁽⁸⁾.

Из такого заключения следуют очень важные выводы.

В связи с музыкальными примерами речь идет не о каких-то малозначительных эпизодах, а о принципиальных и ключевых моментах: о начале раздела «Поганая слава Сатане» и о структурно определяющем сопоставлении гармоний в разделе «Шабаш».

Нотный текст первой цитаты из письма, где приведена в высшей степени выразительная и гениально колоритная в жанровом отношении музыкальная тема, должен был бы соответствовать тактам 264–275 изданной партитуры, но не соответствует:

(8) Об этом также см.: Гусейнова З.М. «Иванова ночь на Лысой горе» М. Мусоргского. История двух автографов // Петербургский музыкальный архив. СПб.: Канон, 1998. Вып. 2. С. 107–123.

Музыка второй цитаты из письма, где запечатлена смело новаторская и одновременно глубоко логичная последовательность трех аккордов (g-moll, Ges-dur, fis-moll), должна была бы встретиться в тактах 398–545 того же автографа, но не встречается:

Для того чтобы нагляднее показать, как фразы Мусоргского из его письма соотносятся с композиционной структурой известной нам рукописной партитуры, изложим материал в виде таблицы, разделив ее на четыре части, соответствующие авторской программе произведения. Слева поместим фрагмент из этого письма, идущий после слов «План и форма сочинения довольно самобытны», — а справа приведем комментарии, характеризующие степень соответствия слов композитора нотному тексту его произведения.

I. Сбор ведьм, их толки и сплетни
[Вступление и экспозиция]

Фрагмент письма от 5 июля 1867	Степень соответствия автографу партитуры
Вступление в две серии (сбор ведьм)	Слова из письма полностью соответствуют первой части раздела — «Сбор ведьм...» («первая серия»: такты 1–40; «вторая серия»: такты 41–86)
Затем тема d-moll с малым развитием (сплетни)	Слова здесь также соответствуют второй части раздела — «...их толки и сплетни» (такты 87–141)
Связана с поездом Сатаны в B-dur	Имеется в виду подготовка темы «поезда» (в тактах 129–141)

II. Поезд Сатаны
[Разработочные разделы — II и III]

Тема поезда без развития	С такта 142 начинается собственно тема «поезда»
С ответом в es-moll	«Ответ es-moll» находится не в месте, указанном в письме, а в начале следующего раздела формы — «Поганая слава Сатане» (такты — 261 и далее)
Заканчивается химической [целотоновой] гаммой полным ходом in moto contrario на D-dur.	Именно целотоновой гаммой заканчивается раздел «Поезд Сатаны» (такты 237–252), однако в партитуре «ответ es-moll» идет после целотоновой гаммы, а не до нее

III. Поганая слава Сатане
(Черная служба)

Засим h-moll (Слава) по-русски	В начале раздела «Поганая слава сатане» нет ни указанной в письме темы, ни самой тональности h-moll (такт 310 — тональность b-moll)
С разработкой вариациями	В партитуре вариации есть, но неизвестно, те ли самые, о которых говорится в письме
И полуцерковным quasi trio	Возможно, что это указание соответствует тактам 358–397
Переход к шабашу	Неясно, о каких тактах пишет автор

IV. Шабаш [Реприза и кода]

<i>И наконец шабаш (первая тема d-moll) тоже по-русски вариациями</i>	Это реприза формы (такты — 398 и далее)
<i>В конце шабаша врывается химическая гамма и фигуры вступления из двух серий</i>	Применительно к коде слова композитора снова полностью соответствуют партитуре («химическая гамма»: такты 514–530 «Фигуры вступления»: такты 480, 483, 486, 489, 490–491, 495, 504)

Аналитическое сравнение с неизбежностью приводит к следующему выводу: в письме речь идет о другом варианте произведения, который во многом не совпадает с текстом сохранившегося экземпляра партитуры. И наоборот: сохранившийся экземпляр партитуры представляет вовсе не тот вариант музыки, который был завершен композитором к концу июня 1867 года.

Судя по отмеченным выше косвенным данным, неизвестный нам вариант имел приблизительно такую форму:

1. «Сбор ведьм, их толки и сплетни» — этот раздел был первоначально изложен так же, как и в сохранившейся партитуре.

2. «Поезд Сатаны» — в целом соответствовал сохранившейся партитуре, кроме вставных страниц 33–36 по авторской пагинации (такты 217–244), на месте которых находился, по-видимому, эпизод с «ответом es-moll», позднее перенесенный в начало раздела «Поганая слава Сатане».

3. «Поганая слава Сатане» — начиналась в тональности h-moll первой темой, которая приведена в письме Мусоргского от 5 июля 1867 года, но как далее шло музыкальное развитие, сейчас сказать уже невозможно.

4. «Шабаш» — финал этого раздела безусловно соответствовал известной нам партитуре, но середина, а может быть, и начало были несколько другими и, в частности, содержали вторую из тем, цитированную в указанном письме.

Главным изменением, которое затронуло не только структурную, но и образную сторону всего сочинения, следует назвать перера-

ботку кульминационного эпизода «Поганая слава Сатане» в раздел «Черная месса». Музыкальная тема из письма Мусоргского дает картину такого славения, когда по словам композитора «ведьмы величают сатану <...> наголо-варварски и паскудно» [15, с. 70–71] [наречие «наголо» происходит от глагола «наголовить» — завывать. — Е.Л., Н.Т.]. То есть в первом варианте было выделено качество народно-жанровой характерности и даже разнузданной экспрессии. А второй вариант приобрел явный оттенок мрачной и мистичной ритуальности несколько даже католического наклонения — «messe noire», как указал автор.

Результаты проведенного Е.М. Левашевым текстологического анализа сохранившейся рукописи свидетельствуют о том, что первоначальный вариант партитуры не был утрачен, он был несколько позднее переработан Мусоргским.

Из совокупности всех обстоятельств становится ясно, что сохранившаяся до наших дней партитура представляет собой весьма существенную переделку июньского автографа и, следовательно, можно говорить о двух различных редакциях произведения. Для удобства запоминания и в соответствии со временем работы над ними Мусоргского назовем их условно — «летняя редакция» и «осенняя редакция».

В данном случае, как и во многих других, сохраненная в автографе дата окончания партитуры не должна вводить в заблуждение, ибо композитор — особенно здесь — считал момент завершения творческой рукописи событием, которому он придавал едва ли не символическое значение, и менять датировку не хотел, не взирая ни на какие последующие переделки.

Когда же они были произведены?

Хронология событий творческой жизни Мусоргского за лето и осень 1867 года может быть достаточно подробно освещена для июня и июля. Она содержит ряд невыясненных моментов для августа и сентября. А для октября и ноября она представляет собой едва ли не сплошное белое пятно.

Итак, в начале лета — 12 июня — в деревне на мызе Минкино в доме своего брата Филарета Мусоргский вплотную приступает к написанию набело партитуры «Ивановой ночи на Лысой горе».

Через одиннадцать дней — 23 июня — композитор завершает партитуру, что подтверждается и авторской записью на последнем листе рукописи, и содержанием двух писем композитора.

Спустя две недели — 5 июля — он отправляет Римскому-Корсакову письмо, из которого выясняется, что за прошедшие дни никаких изменений в оркестровой рукописи им не сделано и, более того, он по творчески принципиальным соображениям и не предполагает ничего изменять («положим, что я не стану ее переделывать, с какими недостатками родилась, с такими и жить будет») [15, с. 72].

Еще через неделю — 12 июля — Мусоргский посылает письмо Никольскому, где он повторяет большинство сведений из предыдущего послания, что также убеждает нас в отсутствии переделок.

Несколькими днями позднее — около 14 июля — на мызу Минкино приходит ответ от Римского-Корсакова, и Мусоргский почти сразу же — 15 июля — садится писать своему коллеге и другу очередное письмо, в котором подробно говорит о множестве осуществленных и находящихся в работе замыслов, из чего становится ясно — к «Ивановой ночи на Лысой горе» он не возвращался.

В следующем месяце — в начале августа — композитор в деревне у брата перекладывает для фортепиано квартеты Бетховена, а затем — в конце августа — ненадолго выезжает в Петербург, куда прибывает не позднее 25 августа и где задерживается по меньшей мере до второй недели сентября (точной даты исследователям определить не удается).

Именно в это время — в начале сентября — в Петербург возвращается Балакирев, и Мусоргский показывает ему партитуру «Ивановой ночи на Лысой горе».

Критика Балакиревым партитуры Мусоргского настолько важна для понимания происходивших тогда событий, что эта тема заслуживает отдельного и весьма подробного разговора.

Резко отрицательная оценка музыки была почти исключительно устной, однако суть балакиревской критики может быть восстановлена с достаточной степенью детализации, прежде всего, по материалам эпистолярных источников (среди таких источников назовем письма Мусоргского к Балакиреву от 24 сентября 1867-го

и Римскому-Корсакову от 4 октября 1867-го, а также письмо Римского-Корсакова к Мусоргскому от 8 октября 1867 года).

Балакирев считал необходимым: 1) изменить весь план сочинения; 2) по-иному обрабатывать музыкальные темы в аспектах как мелодического варьирования, так и оркестровки; 3) сделать кульминацию раздела «Поганая слава Сатане» обязательно в тональности *Fis-dur*; 4) снять звуковую перегрузку в использовании ударных инструментов; 5) на время возвратиться к чисто школьным упражнениям в области инструментовки (написать «Упражнение для 10 инструментов»).

Историк-музыковед при внимательном текстологическом изучении автографа партитуры «Ивановой ночи на Лысой горе» оказывается в состоянии не только восстановить цепь критических замечаний Балакирева, но и реконструировать реально ощутимую картину того, как именно проходила центральная часть визита Мусоргского к своему наставнику.

Все основания к тому дают карандашные пометки Мусоргского и Балакирева в нотной рукописи.

Балакирев поначалу очень внимательно смотрел партитуру и делал многочисленные замечания. А Мусоргский имел невозмутимый вид прилежного ученика и в соответствующих местах аккуратно ставил на бумаге остро отточенным карандашом пометки «NB» — *Nota Bene*. Таких пометок на первые 100 тактов партитуры приходится около двух десятков (не стертых сохранилось 17).

Судя по контексту, такие замечания относились в основном к оркестровке сочинения. Смысл некоторых из них остается неясным, но во многих случаях их удается понять.

Например, в такте 35 Балакирев обращал внимание Мусоргского, что контрабасовая трель *d — e* удобна для исполнения, поскольку вспомогательный звук *e* лежит выше открытой струны *d*, а контрабасовая трель *d — cis* очень неудобна для исполнения, поскольку ее приходится играть на струне *A*.

В тактах 77–79 Балакиреву активно не понравились переключки пассажей в партиях альтов, виолончелей и контрабасов.

В тактах 115–119 Балакирева просто возмутило соединение диатонической темы «сплетни ведьм» с педальными и остинатно-фанфарными звуками валторн и корнетов, а также с двумя ви-

дами хроматической гаммы — восходящей у скрипок и нисходящей у тромбонов, особенно потому, что такое соединение было произведено автором принципиально без учета созвучий вертикальной гармонии.

Один из выдающихся исследователей творчества Мусоргского — Юрий Всеволодович Келдыш (1907–1995), соединяя свои аналитические и исторические выводы с воспоминаниями о рассказах лично ему знакомого Андрея Николаевича Римского-Корсакова (сына композитора), неоднократно говорил, что Балакирев на своих занятиях никогда не подходил к разбираемому произведению с точки зрения целостного художественного замысла своих учеников. Он просто отмечал не понравившиеся ему фрагменты и тут же показывал, как именно следует их исправить. При этом он обычно не давал никаких эстетических обоснований, но требовал абсолютного и беспрекословного повиновения.

Все пометки в рукописной партитуре «Ивановой ночи на Лысой горе» носят как раз такой характер.

С каждым следующим своим замечанием Балакирев все более приходил в ярость, а Мусоргский по-прежнему сохранял почтительно невозмутимый вид.

Но после того как на нижней части страницы 17 рукописи появляются слова, далеко выходящие за рамки профессионального критического высказывания, написанные в состоянии крайнего раздражения неряшливыми и крупными, корявыми и размашистыми буквами, слова не всегда допустимые даже при случайном разговорном восклицании — «Чорт знает что!», после этого ученические пометки «NB» исчезают: по-видимому, Мусоргский здесь просто отложил свой карандаш и перестал ставить значки «NB». Недопустимо резкая и просто оскорбительная фраза была впоследствии почти стерта, но ее все же можно разглядеть.

На следующих листах на нижних полях партитуры рукой человека, безапелляционно убежденного в своей правоте, крупными буквами с декларативной разбивкой по слогам дважды написана фраза: «Э — ка — я чі — пу — ха». В первом случае эта фраза растянута на целых шесть страниц — по одному слогу на каждой странице (такты 149–182, страницы 21–26 автографа). Во втором случае она пространственно сжата и занимает лишь три страницы, но зато

дополнена размашистым восклицательным знаком в конце (такты 193–202, страницы 28–30 автографа).

Можно ли точно определить методами исторического исследования и графологической экспертизы, когда написаны и кому принадлежат эти фразы?

Кроме Балакирева здесь гипотетически встает также фигура Н.А. Римского-Корсакова.

Если эти фразы принадлежали Николаю Андреевичу (мы видим крупные угловатые начертания букв, которые в отдельных элементах действительно схожи с его стереотипами письма, в то время как балакиревский почерк в обычных случаях мелко-бисерный и даже несколько по-дамски кокетливо-закругленный), тогда фразы появились уже после смерти Мусоргского, в период просмотра его рукописей Римским-Корсаковым в 1880-е годы с целью основательного творческого редактирования и переоркестровки, если вообще не свободной и полной переделки музыки.

Если же они принадлежали Милию Алексеевичу (ведь в момент внесения карандашных пометок он почти наверняка, по своему обыкновению, не сидел, а стоял с карандашом у фортепианного пупитра и вдобавок находился в гневе — это зримо выразилось в неопределенности формы букв, в их величине и пропорциях, в особенностях их расстановки и в дрожании графических линий), тогда фразы были внесены Балакиревым в какой-то день в сентябре 1867 года во время или сразу после проигрывания Мусоргским на фортепиано только что принесенной им партитуры.

Чисто формальные признаки почерка указывают вроде бы на Римского-Корсакова, однако совокупность всех факторов — включая эмоциональные характеристики графической записи — говорит о руке Балакирева.

Все же существует одно письменное свидетельство, сохраненное пианистом Константином Николаевичем Черновым (1865–1937), находившимся в дружеских отношениях с Балакиревым. Чернов получил известность как автор многочисленных фортепианных переложений и аранжировок оперных и симфонических сочинений русских композиторов, сделанных им по заказам издательств Бесселя и Юргенсона.

«Рукопись была каллиграфически переписана самим Мусоргским, — вспоминал К.Н. Чернов, — и под одной страницей я заметил приписанную чужой рукой энергичную фразу: „Черт знает, что такое!!!“ „Кто это написал?“ — полюбопытствовал я, не узнав почерка Балакирева. „Это я написал!“ — последовал ответ. „Да почему же?“ — допытывался я. „Да потому что это — чушь! Мусоргский запутался в голосоведении, и вышла галиматья, а не музыка. Я его и пробрал хорошенько“» [20, с. 69].

Так или иначе, значительная часть критических замечаний, бесспорно принадлежащих Балакиреву, относилась к форме сочинения, что также нашло отражение в автографе «Ивановой ночи на Лысой горе».

Мусоргский имел привычку в своих сочинениях нумеровать карандашом мелкими цифрами каждый пятый такт: 1, 5, 10, 15 и т. д. Такого рода сквозная нумерация помогала ему в процессе механической переписки рефренов и реприз, а также делала удобной ориентацию при разного рода творческих усовершенствованиях. В данном случае эта система выставления цифр оказывает громадную помощь исследователям и предоставляет возможность четко уяснить те требования Балакирева, согласно которым он желал изменения формы «Ивановой ночи на Лысой горе».

Дело в том, что сквозная потактовая нумерация выставлена Мусоргским *внизу* партитурной системы. А *над* партитурной системой стоят цифры совсем в ином порядке. Именно в том, который был желателен Балакиреву.

Среди его требований назовем:

- на странице 4 рукописи поменять порядок тактов, а также пропустить такты 26 и 28;
- снять каденцию в такте 86 и перейти от цифры III к цифре IV без цезуры;
- сделать гигантскую купюру — вычеркнуть 75 тактов с 133 по 208, то есть удалить двенадцать страниц авторской партитуры и т. д.

Обидное для обретшего творческую самостоятельность Мусоргского предложение Балакирева вновь возвратиться к «Упражнениям для 10 инструментов» обозначало школьную инструментовку чужих сочинений для симфонического оркестра малого состава с партитурой на десять нотных систем:

строчки 1–4 — деревянные духовые инструменты;

строчка 5 — две валторны;

строчки 6–10 — группа струнных смычковых инструментов.

После самых радужных надежд летних месяцев Мусоргского повергла в настоящий психологический шок такая критика, которая, как говорится, камня на камне не оставила не только от тщательно продуманного и завершенного им сочинения, но даже и от самого замысла. Всем был прекрасно известен педагогический деспотизм руководителя композиторского кружка, его абсолютная неуступчивость даже в мельчайших деталях. Но самое главное — для автора «Ивановой ночи на Лысой горе» была отныне навсегда закрыта возможность услышать свое произведение на концерте в реальном оркестровом звучании, поскольку только Балакирев мог содействовать концертному исполнению музыкальной картины, а его критическая позиция теперь совершенно исключала подобный благоприятный вариант.

Резко отрицательная позиция Балакирева так повлияла на Мусоргского, что он на десять лет творчески отстранился от любых жанров симфонической музыки.

Теперь вернемся к затронутому ранее вопросу и попытаемся реконструировать *хронологическую последовательность событий, которые происходили осенью 1867 года*.

Роковой для судьбы «Ивановой ночи на Лысой горе» разговор состоялся в какой-то из дней первой половины сентября.

Поскольку дата здесь не поддается уточнению, то не вполне ясным остается также конкретная датировка записки Мусоргского к Балакиреву: «Дорогой Милий, я простужен — сижу дома и потею, партитуры *ведь* у меня нет — она у Корсиньки [Н.А. Римского-Корсакова], — во всяком случае время еще не ушло, потолкуем о них; крепкое Вам спасибо и поцелуй. Ваш *Модест*» [15, с. 79].

Скорее всего, процитированная записка была написана уже после роковой встречи учителя с учеником, так как вряд ли Мусоргский по приезду в Петербург сначала отдал Римскому-Корсакову партитуру, которую он привез прежде всего для Балакирева, да и вряд ли стал бы в таком случае ссылаться на отсутствие у него в данный момент партитурной рукописи. А весьма любезный и дружелюбный тон

вовсе не должен нас смущать, ибо объясняется он просто тем, что Мусоргский был в высшей степени воспитанным человеком, таил свои переживания внутри себя и не считал нравственно возможным из-за творческой критики разрывать или хотя бы внешне портить человеческие отношения. Вдобавок сжато торопливый характер записки свидетельствует как раз о продолжении уже начатого ранее разговора.

Слова «время еще не ушло» говорят, по-видимому, о приближающейся дате возвращения Мусоргского в деревню к брату.

Композитор уехал на мызу Минкино около 20 сентября, причем единственной причиной его отъезда явилась вовсе не обида на Балакирева, а крайне прозаическое обстоятельство — ведь 28 апреля этого года он оставил службу в Инженерном корпусе и вынужден был экономить деньги, а жизнь в Петербурге была тогда для него непосильно дорога.

Сразу же после отъезда Мусоргского — около 20 сентября — Балакирев вслед ему послал письмо, текст которого до наших дней не дошел, но содержание известно: учитель предлагал ученику безвозмездную денежную помощь.

По получении балакиревского письменного предложения Мусоргский пишет ответ — 24 сентября, — сердечно благодарит за предложенные деньги и отказывается от них в самых любезных выражениях, а затем говорит о причинах, которые в сентябре обусловили его отъезд в деревню и упадок его настроения — эти причины различны: уехал он к брату только из-за финансовых затруднений, а творческий и душевный кризис случился из-за самого серьезного в его жизни разногласия с его наставником в оценке «Ивановой ночи на Лысой горе».

«Я считал, — пишет Мусоргский, — считаю и не перестану считать эту вещь порядочной и такой именно, в которой я после самостоятельных мелочей впервые выступил самостоятельно в крупной вещи» [15, с. 80].

Затем композитор вновь ставит один из самых больных и одновременно творчески необходимых для него вопросов — о возможности концертного исполнения музыкальной картины, но категорически не соглашается идти на какой-либо компромисс:

«Согласитесь Вы, друг мой, или нет дать мне ведьм, т[о] е[сть] услышу я их или нет, я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины и выполненных искренно, без притворства и подражания. <...> Я выполнил свою задачу как мог — по силам» [15, с. 80–81].

Однако Мусоргский тут же уточняет, что справедливые, по его мнению, творческие пожелания он исполнит незамедлительно: «изменю многое в ударных инструментах, которыми злоупотребил» [15, с. 81].

Последняя фраза предоставляет нам единственную возможность гипотетически определить время переработки Мусоргским июньского автографа «Ивановой ночи на Лысой горе» — это, вероятнее всего, октябрь и ноябрь 1867 года, два месяца, которые композитор провел тогда на мызе Минкино (другого времени в хронографе просто не остается).

Судя по всему, композитор не удовлетворился переделкой партии лишь ударных инструментов, а — как это нередко у него бывало — увлекся новыми композиционными идеями, переработал форму и даже отчасти изменил смысл кульминационного эпизода.

Иную версию событий излагает Андрей Николаевич Римский-Корсаков, рассказывая о встрече в доме Людмилы Ивановны Шестаковой летом 1878 года, когда Мусоргский вновь общался с Балакиревым после семилетнего прекращения отношений. Тогда же возобновились планы Балакирева по переделке «Ивановой ночи на Лысой горе».

Основанием для такой мысли А.Н. Римского-Корсакова послужило содержание коллективного письма Мусоргского, Балакирева и Шестаковой к В.В. Стасову (от 28–29 июля 1878 года), где Балакирев, в частности, написал: «Покуда (до осени) я его напустил на хорошую работу, и он взял у меня свою партитуру „Шабаша ведьм“, чтобы ее переделать и пересочинить. Там есть такие сильные и прекрасные места, что было бы жаль оставить ее в том беспорядке, в котором она находится теперь» [15, с. 254]. О таком развитии событий может свидетельствовать и письмо Стасова — Балакиреву, написанное осенью того же года [8, с. 301–302, 314, 458, 461]. Однако в целом суждение А.Н. Римского-Корсакова представляется маловероятным по двум причинам.

Во-первых, исследователь тогда не был знаком с письмом композитора к А.А. Голенищеву-Кутузову 15 августа 1877-го, из текста которого явствует, что Мусоргский уже летом 1877 года твердо решил использовать музыку «Ивановой ночи» в своей опере «Сорочинская ярмарка» и фраза Балакирева о «хорошей работе» наверняка относится именно к этой опере.

Во-вторых, судя по особенностям нотного почерка Мусоргского, июньская партитура его музыкальной картины была перекомпонована и частично пересочинена тогда же, когда и написана, то есть в 1867 году. Десять лет спустя почерк композитора стал уже несколько иным, более крупным и чуть-чуть размашистым.

Список литературы:

- 66: Комическая оперетка в 1 действии: (Содержание заимствовано с французского) И.В. фон-Менгдена и В.П. Бегичева. Музыка Ю. Гербера. СПб.: Типография Я. Ионсона, 1859. 26 с.
- Michelet J.* La sorcière. Paris, 1862. URL: <https://archive.org/details/lasorcire00mich> (дата обращения 22.02.2021).
- Гоголь Н.В.* Вечер накануне Ивана Купалы // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1.
- Гоголь Н.В.* Пропавшая грамота // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1.
- Гоголь Н.В.* Сорочинская ярмарка // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1.
- Головинский Г.Л., Сабина М.Д.* Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998.
- Гусейнова З.М.* «Иванова ночь на Лысой горе» М. Мусоргского. История двух автографов // Петербургский музыкальный архив. СПб.: Канон, 1998. Вып. 2. С. 107-123.
- М.А. Балакирев и В.В. Стасов. Переписка. [Ред.-сост., авт. вступ. статьи и комментариев А.С. Ляпунова]. Т. 1. М.: Музыка, 1970.
- Миллер Л.А.* Автографы М.П. Мусоргского в научно-исследовательском отделе рукописей библиотеки Петербургской консерватории: каталог. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2010.
- Миллер Л.А.* О рукописи М.П. Мусоргского «Иванова ночь на Лысой горе» // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. 1862–2002. Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002 года). СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2002. С. 161–166.
- Мишле Ж.* Ведьма. Пер. с фр. Под ред. В. Фриче. М.: Современ. пробл., [1912]. 373 с.
- Мишле Ж.* Ведьма. Перевела с фр. А.В. Некора. М.: Атеист, [1929]. – 208 с.
- Мишле Ж.* Ведьма; Женщина: [Пер. с фр.] [Вступ. ст., подгот. текста В. Сапова]. М.: Республика, 1997. 462 с.
- Мусоргский М.П.* Ночь на Лысой горе. 1-я авторская редакция. / Подгот. Г. Киркор М.: Музыка, 1968. 142 с.
- Мусоргский М.П.* Письма. М.: Музыка, 1984.
- Орлова А.А.* Труды и дни М.П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
- Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980.
- Хотинский М.С.* Рассказы о темных предметах, о волшебстве, о натуральной магии, обманах чувств, суевериях, фокусничестве, колдунах, ведьмах и т. п. СПб.: В типографии И. Шумахера, 1861. 592 с.
- Хотинский М.С.* Чародейство и таинственные явления в новейшее время. СПб.: Издание Е.Н. Ахматовой, Печатано в типографии П.П. Глазунова, 1866. 464 с.
- Чернов К.* Милий Алексеевич Балакирев (по воспоминаниям и письмам) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под редакцией А.Н. Римского-Корсакова. Сборник III. Л.: Мысль, 1926. С. 5–74.

References:

- 1 66: Komicheskaya operetka v 1 dejstvii: (Soderzhanie zaimstvovano s francuzskogo) I.V. fon-Mengdena i V.P. Begicheva. Muzyka Yu. Gerbera. [66: Comic operetta in 1 act: (Content is borrowed from French) by I.V. von Mengden and V.P. Begichev. Music by Yu. Gerber.] St. Petersburg, Tipografiya Ya. Ionsona, 1859. 26 p. (In Russ.)
- 2 Michelet J. *La sorcière*. Paris, 1862. Available at: <https://archive.org/details/lasorcire00mich> (accessed 22.02.2021).
- 3 Gogol' N.V. Vecher nakanune Ivana Kupaly [St. John's Eve]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Collection of Works]. In 14 vols. Ed. N.L. Meshcheryakov. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. (In Russ.)
- 4 Gogol' N.V. Propavshaya gramota [The Lost Letter]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Collection of Works]. In 14 vols. Ed. N.L. Meshcheryakov. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. (In Russ.)
- 5 Gogol' N.V. Sorochinskaya yarmarka [The Fair at Sorochyntsi]. Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Collection of Works]. In 14 vols. Ed. N.L. Meshcheryakov. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1940. Vol. 1. (In Russ.)
- 6 Golovinskij G.L., Sabinina M.D. *Modest Petrovich Musorgskij*. Moscow, Muzyka Publ., 1998. (In Russ.)
- 7 Gusejnova Z.M. "Ivanova noch' na Lysoj gore" M. Musorgskogo. Istoriya dvuh avtograf [St. John's Eve on Bald Mountain by M. Mussorgsky. The history of two autographs]. *Peterburgskij muzykal'nyj arhiv*. St. Petersburg, Kanon Publ., 1998, issue 2, pp. 107-123. (In Russ.)
- 8 *M.A. Balakirev i V.V. Stasov. Perepiska* [M. A. Balakirev and V. V. Stasov. Correspondence]. Ed. A.S. Lyapunova. Vol. 1. Moscow, Muzyka Publ., 1970. (In Russ.)
- 9 Miller L.A. *Avtografy M.P. Musorgskogo v nauchno-issledovatel'skom otdele ru-kopisej biblioteki Peterburgskoj konservatorii* [M.P. Mussorgsky's Authographs in the Manuscript Department of the Library of the Saint Petersburg Conservatory]. Catalogue. St. Petersburg, Izd-vo Politekh. un-ta Publ., 2010. (In Russ.)
- 10 Miller L.A. O rukopisi M.P. Musorgskogo "Ivanova noch' na Lysoj gore" [On M.P. Mussorgsky's manuscript *St John's Eve on Bald Mountain*]. *Peterburgskaya konservatoriya v mirovom muzykal'nom processe. 1862-2002*. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj sessii, posvyashchennoj 140-letiyu Konservatorii (17-19 sentyabrya 2002 goda). St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova Publ., 2002, pp. 161-166. (In Russ.)
- 11 Mishle Zh. *Ved'ma* [The Witch]. Transl. from French. Ed. V. Friche. Moscow, Sovrem. probl. Publ., [1912]. 373 p. (In Russ.)
- 12 Mishle Zh. *Ved'ma* [The Witch]. Transl. from French by A.V. Nekora. Moscow, Ateist Publ., [1929]. 208 p. (In Russ.)
- 13 Mishle Zh. *Ved'ma; Zhenshchina* [The Witch; Woman]. Transl. from French. Ed. V. Sapova. Moscow, Respublika Publ., 1997. 462 p. (In Russ.)
- 14 Musorgskij M.P. *Noch' na Lysoj gore. 1-ya avtorskaya redakciya* [A Night on Bald Mountain. 1st author's version]. Ed. G. Kirkor. Moscow, Muzyka Publ., 1968. 142 p. (In Russ.)
- 15 Musorgskij M.P. *Pis'ma* [Letters]. Moscow, Muzyka Publ., 1984. (In Russ.)
- 16 Orlova A.A. *Trudy i dni M.P. Musorgskogo: Letopis' zhizni i tvorchestva* [M.P. Mussorgsky's works and days: Chronicle of life and creative work]. Moscow, Muzgiz Publ., 1963. (In Russ.)
- 17 Rimskij-Korsakov N.A. *Letopis' moej muzykal'noj zhizni* [Chronicle of my musical life]. Moscow, Muzyka Publ., 1980. (In Russ.)
- 18 Hotinskij M.S. *Razskazy o temnyh predmetah, o volshebстве, o natural'noj magii, obmanah chuvstv, sueveriyah, fokusnichestve, koldunah, ved'mah i t. p.* [Stories about dark objects, about magic, about natural magic, deceptions of the senses, superstitions, magic tricks, sorcerers, witches, etc.]. St. Petersburg, V tipografii I. Shumahera Publ., 1861. 592 p. (In Russ.)
- 19 Hotinskij M.S. *Charodejstvo i tainstvennyya yavleniya v novejshee vremya* [Witchcraft and mysterious phenomena in modern times]. St. Petersburg, Izdanie E.N. Ahmatovoj, Pechatano v tipografii P.P. Glazunova, 1866. 464 p. (In Russ.)
- 20 Chernov K. Miliy Alekseevich Balakirev (po vospominaniyam i pis'mam) [Miliy Alekseevich Balakirev (from memoirs and letters)]. *Muzykal'naya letopis'* [Musical Chronicle]. Ed. A.N. Rimsky-Korsakov. Collection III. Leningrad, Mysl' Publ., 1926, pp. 5-74. (In Russ.)