

ПЕРОВ и МУСОРГСКИЙ¹

(1834—1882 и 1839—1881)

Многоуважаемый Михаил Иванович, прошу вас дать в „Русской старине” место нескольким моим страницам, где я делаю попытку изучить и сравнить две крупные художественные наши личности, частью по материалам, уже обнародованным, а частью еще не появлявшимся в печати.

Оба эти художника уже отошли в вечность, и потому прямо представляют собою „материал” для „Русской старины”; но еще более представляет собою национальный материал то содержание, которое они постоянно вкладывали в свои создания и которое всегда было почерпнуто из старой нашей крепостной жизни. Если ваши читатели часто с великим интересом и сочувствием встречают на страницах „Русской старины” мысли, суждения, оценки, характеристики, исходящие из уст многочисленных личностей, давно умерших и проходящих по вашему журналу сменяющеюся галереей, то, может быть, они найдут тоже небезинтересными мысли и характеристики, идущие от людей, хотя еще и живых, но такие, которые помогут полному пониманию и определению тех крупных личностей, которых уже более нет и которые вполне принадлежат истории.

В. С.

I

Никто еще, к удивлению, не высказал этого у нас, а *Перов и Мусоргский* представляют в русском художественном мире изумительную параллельность. Мне кажется, к этому убеждению придет всякий, кто только взглянет в эти две личности. Общее настроение Перова и Мусоргского, склад таланта, их симпатии и антипатии, все их понятия, выбор ими материала для своих созданий — все у них было похоже до крайности. Они друг друга вовсе не знали, никогда не встречались в жизни, может быть, даже ничуть не знали, или знали очень мало,

¹ В.В. Стасов, *Избранные сочинения в трёх томах*, Т.2 (Москва: Искусство, 1952), стр. 133-52.

произведения один другого, и тем не менее эти два художника, принадлежавшие к совершенно разным областям искусства — один был живописец, а другой музыкант — точно будто весь свой век жили и работали вместе, рядом, в одной комнате, поминутно совещаясь и показывая один другому свои новые создания.

[134]

Это явление такое необычайное, что на него следует обратить особенное внимание. Интересно посмотреть, отчего произошло такое явление, но еще интереснее дать себе отчет, какие от него остались результаты для нашей жизни.

Перов и Мусоргский родились, жили и умерли почти совершенно в одни и те же годы.

Перов родился в 1834 году, умер в 1882 году; Мусоргский родился в 1839 году, умер в 1881 году. Прожил каждый из них лишь по сорок с чем-то лет. У обоих период крупной, вполне самостоятельной деятельности начался около 1860 года, продолжался приблизительно до 1875 года, т. е. занял собою всего лет пятнадцать. После того последние годы жизни у обоих художников представляют время упадка их таланта, так что лишь некоторые отдельные части их созданий, и то изредка, показывают нам снова прежнего Перова и прежнего Мусоргского. Наконец, заметим еще одну черту, сходства: оба художника, при жизни своей, подвергались ожесточенным нападкам именно за те стороны своих созданий, которые были самые важные, самые оригинальные, самые исторически-значительные; они осуждены были читать и выслушивать порицания тех именно особенностей своего таланта, из-за которых они будут навсегда занимать крупное место в истории русского искусства. При этом на стороне противников оказывалась замечательная последовательность; кто не любил картин Перова, наверное всегда не любил музыкальных созданий Мусоргского; кто не любил созданий Мусоргского, наверное всегда не любил картин Перова. Все, что у каждого из двух художников было правдивого, жизненного, искреннего, верного, казалось одинаково противно, оскорбительно, и всего более, не нужно для их мало понимающих противников. Но при этом всем этим людям никогда не приходило в голову сравнивать вместе двух художников, принадлежавших к двум, никогда вместе не сравниваемым областям искусства: живописи и музыке. Ненависть была инстинктивная.

Врагами являлись люди все одного и того же склада: возвышенные гнилые идеалисты.

Только надо заметить, что участь Перова, сравнительно говоря, все-таки была гораздо лучше участи Мусоргского. У Перова были предшественники: Федотов и не только целая масса проб нового искусства, но, вдобавок, вся русская литература, рукою Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, Некрасова и других, победоносно и уже давно водрузившая, в сердце русского народа, глубокий, несокрушимый реализм. На Перова могли нападать за частности, за личные детали его таланта и картин, но никто уже не смел вырывать у него почву из-под ног: она крепко лежала, как гранитная скала, и никому в голову не приходило сомнений насчет ее полнейшей законности. С Мусоргским было иначе. Он был не живописец, а музыкант, а в музыку еще не смел тогда проникать тот луч света, который уже ярким полднем светил в русской литературе и светлым утром начинал проблескивать в живописи. До Мусоргского была у нас всего *одна* попытка музыкального реализма — это у Даргомыжского. Но его любили и понимали всего лишь немногие, люди, конечно, глубоко любившие великие, гениальные создания Глинки, но вдобавок видевшие, что новому времени нужны также и новые формы,

[135]

что отныне многое может и должно осуществляться в нашей музыке иначе, чем прежде, и что эта русская музыка далеко еще пойдет вперед, по новым дорогам. Вот этих-то новых дорог, ясно уже увиденных в живописи, почти никто еще не видел двадцать лет тому назад в музыке. Даргомыжский стоял одинок и не признан с своими смелыми попытками музыкального реализма. „Я не заблуждаюсь, — грустно писал он в 1857 году.—Артистическое положение мое в Петербурге незавидное. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтоб звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют. Отношения мои к петербургским знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным. Сколько выслушиваю я нелестных

намеков, но привык и холоден к ним...” Ничего подобного не приводилось испытывать на своем веку предшественнику Перова, Федотову. Он нравился, его любили, его нового рельса никто не оспаривал. Но если было так с Даргомыжским, этим во многих отношениях Федотовым русской музыки, во сколько же сот раз хуже должно было итти дело с Перовым нашей музыки, Мусоргским, у которого не было вначале за плечами, как у Даргомыжского, ни опер, „крупных” сочинений, к которым толпа, как бы там ни было, а все имеет известное почтение, ни репутации, накопленной долгими годами. Притом же Мусоргский был во многом смелее Даргомыжского, и еще решительнее и разностороннее брал темы из живой действительности, и еще дальше шел в „выражении слова речи музыкальным звуком”. Значит, сколько во всем этом было самых решительных резонов для вражды, для отталкивания и ни в грош не ставленья Мусоргского толпою! Таких капитальных мотивов для антипатии на стороне созданий Перова не было.

Но если оставить эти маленькие „специальности” в стороне, почти все остальное в жизни и деятельности Мусоргского и Перова шло совершенно параллельно. В общей сложности ни тот, ни другой не приходились особенно по вкусам большинства, и оба не были в настоящую меру поняты и оценены во время своей жизни. Их обоих признавали, конечно, художниками хорошими, талантливыми, даже достаточно оригинальными, но немного недоучками, и не умеющими „владеть всеми средствами своего искусства”, а главное — людьми „с тенденцией”, значит, людьми, не идущими по настоящей дороге („вот по которой все идут!”). Их признавали людьми грубыми и безвкусными, трогающими то, чего не надо трогать, рисующими то, чего не надо рисовать, людьми, в созданиях у которых надо выкинуть вот то, и запретить вон это, вообще людьми, в которых нет никакой особенной значительности. Сравнить их с которыми-нибудь крупными современными европейскими знаменитостями—да боже сохрани! Этих карика-туристов! Этого живописца, этого музыканта, у которых нет ни благородства, ни истинной возвышенности и достоинства? Ни за что! Правда, была всегда на стороне Перова и Мусоргского известная доля людей, чье присутствие около них и горячее сочувствие

[136]

вознаграждали их за тяжкие невзгоды со стороны массы — это все были люди, которые оценили их натуру, их изумительный почин и те новые сокровища, что они вкладывали в наше искусство. Правда, эти люди души в них не слышали, спешили добыть для себя картины одного, пропагандировали, как могли, создания другого, стояли за обоих горой перед лицом рассеянной или невнимательной публики — но таких людей было немного на массу в восемьдесят миллионов народа, и особенно двадцать лет назад. По счастью, теперь с каждым днем становится все более и более похоже на то, что одолеет в конце концов мнение именно этих немногочисленных людей.

II

Главные черты физиономии обоих художников, и Перова, и Мусоргского, это были — народность и реальность. В этом состояла вся их художественная натура, здесь лежала вся их сила и талант, и никакие другие качества не могут сравниться с этими двумя. Чем оба художника будут дороги будущим поколениям, это именно — их народностью и реальностью. Много, как у всех на свете художников, побледнеет и умалится со временем в их произведениях, но все то, что их творчество выражало народно и реально, навеки останется могучими монументами нашего времени и современной нам теперь создавательной силы. И это потому, что и Перов, и Мусоргский со всею искренностью и неподкупною правдивостью выражали в своих произведениях только то, что видели собственными глазами, то, что в действительности существовало, и не задумывались ни о каких выдумках и идеальностях. Во всем, что воспроизводит истинную, настоящую жизнь, есть те задатки живучести, до которых далеко всем остальным формам искусства. В произведениях Перова и Мусоргского сказался могучий шаг вперед нашего времени в сравнении с предыдущим периодом. Материал, доступный художнику, стал шире, много объемистее, вследствие новых условий жизни, но и художники стали также и сами шире и глубже со своими воззрениями. Живописец Федотов и музыкант Даргомыжский имели возможность изображать, из целого объема русской действительности, лишь очень немногое, как и сам их великий предшественник, Гоголь. Мир дворян и чиновников не

был им вовсе запрещен, и они им пользовались, они его изображали со всей силой своего таланта, хотя, конечно, „со страхом Божиим”, в пределах цензуры самой нелепой, привязчивой и трусливой. Федотов имел право представить на своих картинах чиновника, идолопоклонствующего перед орденом, солдафона-майора, втирающегося в заплесневелый купеческий дом; Даргомыжский имел право представлять чиновника, идолопоклонствующего перед чином („Он был титулярный советник, она — генеральская дочь!”), или: „Ведь я червяк в сравнении с ним, лицом таким, его сиятельством самим!”), но все это могло появляться перед глазами и ушами русских только потому, что имело вид „шутки”, легкого „баловства” в живописи и музыке, чего-то увеселительного и потешного. На тогдашних цензурных заставах было признано, что во всем этом ничего нет серьезного, и ничто не идет в действительную глубину дела. Трагизм, таившийся в глу-

[137]

бине этих „шуток”, указанная искусством во всей ее наготе гниль чиновников и солдафонов ускользали от соглядатаев-приставов. Что касается до низших пластов народа, то его можно было изображать либо совершенно благополучным и идиллически-грациозным, вообще идеальным, или, если уже идти на правду, то разве только глупым, грубым, пьяным и карикатурным. Сообразно с этим и Даргомыжский, как ни оригинален, как ни талантлив был, а решался изображать только совершенно идеальных (хотя и трагических) пейзажей: мельника и его дочь Наташу, либо реальных (но только что комических) мужиков, пьяных и надуваемых женою („Как пришел муж из-под горок”). Весь остальной океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности, зажатых ртов — всего этого словно никогда не бывало на свете, словно это вовсе до искусства и не касается.

Перов и Мусоргский принадлежат совершенно иной полосе русской жизни — той, где русское искусство, наконец, произошло на свет. В эту пору художник наш уже потихоньку раскрыл свои глаза и обвел ими вокруг себя. Как у него внутри защемило, какие пронзительные ноты слышались в его созданиях! Перов и Мусоргский все отдались этому щемящему чувству негодования и боли.

Оба они — живописцы народа, долго позабытого, долго оттолкнутого

назад, за красивые декорации, и там прозябавшего, ни для кого неведомо. У Перова и Мусоргского было, на их веку, много сюжетов и задач, чудесно ими выполненных, но нет ничего выше, сильнее и важнее, как те места их произведений, где стоит фигура народа во всей правде, во всей неподкрашенности, во всей суровости и, может быть, даже иногда шершавости. *Русский крепостной мир*— вот где истинная сфера высших, совершеннейших созданий Перова и Мусоргского. Здесь выразилась глубокая сила, оригинальность, новизна. Это была истинная задача их жизни, и ее-то именно они оба выполнили с величайшим совершенством.

Оба художника родились среди полного развала крепостного права. Первую свою полжизни они были его свидетелями, а потом вторую свою полжизни употребили на то, чтобы воспроизвести это чудовище во всем блеске, и спереди, и сзади, и справа, и слева, и сверху, и снизу. Ни у Перова, ни у Мусоргского никогда не было при этом плотной и правильной системы, стройного организованного плана. Никогда ни тот, ни другой не говорили себе: „Давай-ка я стану изображать крепостное право со всеми его дикими болячками, давай-ка я нарисую его портрет”. Нет, ничего подобного никогда не бывало. Но они оба провели все свое детство и отрочество в деревне, в глуши, среди помещиков и крестьян, среди всего, чторосло на свет от их ужасного сожительства. Много лет своей юности они купались во всем этом, и, полные негодования, горя и сочувствия, впоследствии, когда пришла возможность хоть немножко растворить губы, только воспроизводили одну за другою виденные собственными глазами сцены, можно сказать, невольно.

Чего наслушался, чего насмотрелся Мусоргский в помещичьей среде, то выражено у него во многих письмах к приятелям начала 1860-х годов, почти тотчас после великого переворота освобождения крестьян. В одном письме он пишет из деревни: „Что у нас за

[138]

помещики! Что за плантаторы!.. И с ними встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат „утраченными правами”, „крайним разорением”. Вопль, стоны и скандалы! Есть, правда, порядочная молодежь, „мальчишки”, да я их почти никогда не вижу, молодежь эта посредничает и потому постоянно в разъездах. А я, многогрешный, вращаюсь в оной ретиральной атмосфере: она

редко затрагивает инстинкт изящного, думаешь только о том, как бы не провонять и не задохнуться...” Из другого письма Мусоргского мы узнаем, как он изучал народ. В 1868 году он однажды пишет из псковской деревни: „Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик —сколок с Антония в шекспировском „Цезаре”, когда Антоний говорит речь на форуме, над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально ехидный мужик! Все сие мне пригодится, а бабьи экземпляры — просто клад! У меня всегда так: я вот запримечу кое-каких народов, а потом, при случае, и тисну”.

Первая самостоятельная попытка Перова была „Приезд станового на следствие”. Пойманный в порубке леса несчастный крестьянин, гроза-становой, лукавый писарь, розги, которые вяжут на пороге избы, и словно глядящие из всех углов и из всех лиц бедность, невежество, холод и голод, злой кулак и овечья покорность — вот темы этой юношеской картины. Первая самостоятельная попытка Мусоргского была „Калистрат”, и здесь темой для этой юношеской картины легли строфы Некрасова:

Нет счастливей, нет пригожее.
Нет нарядней Калистратушки!
В ключевой воде купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожидаячи
С непосеянной полосыньки!
А хозяйка занимается
На нагих детишек стиркою,
Пуще мужа наряжается —
Носит лапти с подковыркою!

Этому юношескому своему настроению ни Перов, ни Мусоргский никогда не изменяли. Никогда во всю жизнь они не рисовали мужичков, живущих припеваючи и мило рассуждающих, сидя на завалинке; никогда их кисть не лгала и не фальшивила. Они рисовали только то, что в самом деле есть и что они в самом деле видели. За то-то и оказалось столько ими недовольных. Ведь правда жизни — главный всеобщий враг, особенно, когда нам ее представляют совершенно с другого подъезда, чем тот, который указан.

Крестьянские типы, крестьянские сцены принадлежат к наивысшему, что только создано Перовым и Мусоргским. Фигуры мужиков в „Сцене у железной дороги, в „Охотниках на привале”, в „Сельской проповеди”, в „Сельских похоронах”, и даже отчасти в „Пугачевцах” Перова столько же верные и поразительные типы, как и мужики в первом и в последнем акте „Бориса Годунова”, в „Хованщине” и в „Трепаке” Мусоргского. Этот изумительно типичный „дедко”, разглядывающий, вместе с двумя другими мужиками, поезд железной дороги, несущийся мимо, — это сущие *pendants* к мужикам в опере Мусоргского, стоящим на московской площади толпой перед избранием

[139]

Бориса на царство. У тех и у других одинаковая смесь добродушия, наивности, покорности, пригнетенности — и тут же сейчас ума, лукавства и едкой насмешливости. Посмотрите в эти оловянные глаза „дедки”, что посередине картины у Перова стоит, в его улыбку мумии — все произведения долгих лет крепостного хомута; посмотрите на этих почесывающихся мужиков в „Сельской проповеди”, не совсем-то ясно понимающих проповедь батюшки о том, что „всяка власть от бога”, когда барский лакей, рядом, усердно толкает их брата прочь, когда помещик сладко спит, когда помещица любезничает с франтом — это перед вами точь-в-точь те самые мужики, что нарисованы у Мусоргского в „Борисе”, из которых одни спрашивают: „Митюх, а Митюх, чего орем?”, а другие отвечают: „Вона, почему я знаю!” Товарищи дедки, рассмеявшиеся на поезд, это точь-в-точь те самые мужики, что у Мусоргского юмористически отвечают полицейскому приставу, грозящему им палкой за то, что они молчат: „Только поотдохнем, заорем мы снова!”

Бабы Перова — сущий *pendant* к бабам Мусоргского, тем, что гуторят, шумят, болтают как чечетки, пересмеивают одна другую, в шутку перебраниваются с мужьями и дядьями или запанибрата кричат полицейскому: „Не серчай, Микитыч, не серчай, родимый!” Мужик в „Охотниках на привале”, едко насмехающийся над разовравшимся барином — это словно бабы и мужики, насмехающиеся над Борисовым воеводой в Кромах (пятый акт „Бориса”). Один из товарищей Пугачева, сидящий около него на крыльце, уже с топором в руке, разгульный, злой и безжалостный (у Перова) — это точь-в-точь один из тех, что целой ватагой собираются творить расправу над Хрущевым и

над иезуитом в последнем акте „Бориса Годунова” Мусоргского. И тут и там — люди, вышедшие однажды из терпения, одичавшие и свирепые.

Если бы понадобилась музыкальная иллюстрация для мужиков и баб Перова или живописная для мужиков и баб Мусоргского, я бы предложил их иллюстрировать одного другим. Фомки, Епифаны, Митюхи, Афимьи и множество других личностей в двух операх Мусоргского как две капли воды похожи характером, обликом, настроением, добром и злом своим на множество таких же Фомок, Епифанов, Митюх и Афимий Перова, которых мы только имен не знаем.

Но у Перова нет вот такого любопытного русского типа: это типа разбубенной, развеселой, разухабистой бабы, прошедшей сквозь огонь и воду; у Мусоргского он есть, в лице корчмарки в „Борисе”, мурлыкающей песнь про „Селезня”, и в лице бабы, поющей „Гопак”. Обе личности — чудесно характерные.

Заключительная нота всех вообще этих жизней — одна и та же у обоих авторов: безотрадная смерть.

У Перова чудесны „Сельские проводы покойника”, у Мусоргского ни на иоту не уступает им „Трепак”. Трагичность, глубина чувства, щемящая нота — одинаковы. У Перова жена с детьми везут на дровнях несчастный, досчатый, кое-как сколоченный гроб с бедным покойником; они все скомкались в одну группу, и живые и мертвый, им так тесно на дровнях, детки притиснуты в сторону гробом, вдова сидит на нижнем конце гроба, дети одни спят, другие собираются зареветь, мать, бедная, поникла головой и наклонилась к своей плохой кляче, везущей теперь, вместо сена или дров, вот какую процессию — и все это среди

[140]

ледяного зимнего пейзажа, занесенных снегом полей, едва наезженной дороги. Холод, пустыри, засыпанная снегом глушь, забвение и навеки безвестность, словно которая-то из миллионов птичек замерзла на дороге, и никто о ней не знает и не будет никогда знать, никому ни жизнь, ни смерть ее не были интересны — вот содержание этой картины. „Возвращение крестьян с похорон”—продолжение этой сцены и настроения. Опять зима, опять снег, опять пустырь, опять глухие места, опять беспомощный, забытый люд, идущий

в холодных зипунах и потертых тулупах по едва протоптанной дороге, мужчины с лопатами на плече, бабы с убитыми лицами. Но картина интересна уже только по сюжету и мысли. Исполнение ее совершенно эскизное, неудовлетворительное; ни одна фигура не срисована с натуры, выражения — придуманные и искусственные (она писана в последние месяцы жизни Перова). У Мусоргского повторяется та же страшная нота в его „Трепаке”: „Лес, да поляны, безлюдье кругом. Вьюга и плачет, и стонет; чуеться будто во мраке ночном, злая, кого-то хоронит. Глядь, так и есть! В темноте мужика Смерть обнимает, ласкает; с пьяненьким пляшет вдвоем трепака: „Горем, тоской да нуждой томимый, ляг, прикорни, да усни, родимый! Я тебя, голубчик мой, снежком согрею...” Долгие тяжкие годы томительной работы, холода и голода, мозолей на руках, несчастья в избе с семейством, и потом — бедное тело, спрятанное под грудами снега, среди вьюги и ветра, вот что одинакой кистью рисовали Перов и Мусоргский.

Но в картине Перова у нас перед глазами была одна из сцен начала жизни крестьянских детей. Несчастье, бедность, беспомощность, да еще все это в сто раз еще более выросшее после смерти того, кого они тут провезли в гробу. Пусть эти детки подрастут, какая тогда-то делается у них жизнь? Это рисует нам в одной из своих картин Перов; но рядом с ним и Мусоргский, в двух из числа совершеннейших своих романсов. Кто у нас не знает „Тройку” Перова, этих московских ребятишек, которых заставил хозяин таскать по гололедице, на салазках, громадный чан с водой. Все эти ребятишки — наверное деревенские родом и только пригнаны в Москву, на промысел. Но сколько они намучились на этом „промысле”! Выражение безысходных страданий, следы вечных побоев нарисовались на их усталых бледных личиках; целая жизнь рассказана в их лохмотьях, позах, в тяжком повороте их голов, в измученных глазах, в полурасворенных от натуги милых ротиках. У Мусоргского вы встречаете живой pendant ко всему этому. Его романсы „Сиротка” (на собственные слова) и его „Спи, усни, крестьянский сын” (на слова из „Воеводы” Островского) столько же трагичны и столько же чудесны по красоте, как картина Перова. „Холодом-голодом греюсь, кормлюсь я”, с щемящим выражением и прерывающимся голосом лепечет „Сиротка”... „Бранью-побоями, страхом-угрозою добрые люди за стон голодный мой потчуют ... Нет моей силушки...” Та же доля и у „крестьянского сына” А. Н. Островского, которого стихи передал

Мусоргский с неподражаемым выражением тяжелого горя, чувства и музыкальной красоты: „Изживем мы беду за работушкой, за немилрой, чужой, непокладной, вековечной, злою, страдной...”

Надо было слышать, как исполняли эти оба chefs d'oeuvr'a Мусоргского два великие русские артиста: песню смерти „Трепак” —

[141]

покойный Ос. Афан. Петров, а „Сиротку” — его супруга, тоже бывшая знаменитая певица, Анна Яковл. Петрова. Надо было слышать обоих этих высоких художников, хотя оба они уже были в преклонных летах, чтобы оценить всю правду и глубину этих двух созданий Мусоргского.

Перову не случилось изобразить русских крестьянских детей тоже и в светлых красках. Мусоргскому — случилось. И с какой теплотой душевной и в каких чудесных линиях он нарисовал и эту сторону нашего детского мира! В последнем акте „Бориса” есть у него сцена, взятая из драмы Пушкина, необыкновенно оригинальная и красивая. Это сцена с юродивым. Почти все тут по Пушкину, и только действие происходит не на московской площади перед соборами, а в лесу на юге России, близ города Кром, в минуту появления Самозванца с толпами его шаек. Входит на сцену юродивый, преследуемый целой оравой мальчишек, которые глумятся и хохочут над ним, и потом вытаскивают у него из рук его „копеечку”. „Железный колпак! железный колпак! Улю-лю-лю-лю!” — кричат и жужжат они ему в уши, облепив его кругом, словно комары. У Мусоргского эта крошечная сценка полна такой резвости, такого светлого детского настроения, такой милой шаловливости и живости, которые действуют увлекательно (конечно, только не на тупых музыкальных консерваторов). Подстать этим крестьянским детям Мусоргского я знаю только одних крестьянских детей в нашей живописи: это детей в талантливом „Ночном” Владимира Маковского.

„Озорник” Мусоргского, это — еще фигура из одной породы с мальчишками из последнего акта в „Борисе”: те пристают к юродивому, насмеваются и трунят над ним, — точно так же в настоящем романсе шустрый, бойкий озорник-мальчуган пристаёт к старухе на улице: „Ох, бабушка, ох, родная, раскрасавушка — обернись! Востроносая, серебряная, пучеглазая, поцелуй! Стан ли твой дугой, подпертой клюкой, ножки-косточки, словно

тросточки. — Ой, не бей, ой, не бей!”

Такие глубоко народные художники, как Перов и Мусоргский, не могли выпустить из своей галереи глубоко народного типа „юродивого”. Этот тип, которому суждено, быть может, скоро у нас выродиться, играл всегда слишком крупную роль в старой крепостной России, слишком был постоянно на виду и, значит, не мог не поражать глубоко и Перова, и Мусоргского. Оба они и изобразили его с удивительной рельефностью.

У Перова „Божий человек”—это одна из капитальных его картин. В рубище, босоногий, всклокоченный, покрытый тяжелыми железными веригами, юродивый стоит, прислонившись задом к стене, в позе и с жестом полубезумного, и устремляет на вас свой помешанный сверкающий взор; его рот широко раскрыт, он улыбается, схватясь рукой за голову, и, кажется, запыхавшись от быстрого бега, произносит какие-то странные речи. Юродивый Мусоргского в „Борисе” тоже вбегает, запыхавшись, на сцену, он жалок, он чуден; он тоже, как тот, произносит, с безумьем в голосе, странные свои речи, он жалобно поет: „Месяц едет, котенок плачет, юродивый, вставай, богу помолися, Христу поклонися! Христос бог наш, будет ведро, будет месяц...” (слова по Пушкину). Но этот самый юродивый, несколько минут позже,

[142]

обворованный со своей копеечкой деревенскими мальчишками, свидетель буйного въезда Самозванца с его ватагой, остается один на пустой сцене, и пока вдали начинает краснеть зарево пожара, зажженного вольницей Самозванца, сидит на камушке и жалобно причитает: „Лейтесь, лейтесь, слезы горькие; плачь, плачь, душа православная, скоро враг придет и настанет тьма темная, непроглядная. Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!..” Здесь опять та же фигура Перова налицо, только она уже тут возвысилась до трагизма, до истинной патетичности.

Другой юродивый является у Мусоргского в его знаменитом романсе „Савишна”, всегда составлявшем восхищение лучших наших музыкантов. Все вообще романсы Мусоргского — сцены взятые с природы, прямой результат того, что он сам видел и слышал, но этот романс одно из тех немногих созданий Мусоргского, происхождение которых нам документально известно. Раз в деревне, стоя у окна, он случайно увидал ту сцену, как безобразный полукалека

юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему приглянувшейся, любезничал с нею, а сам стыдился самого себя (все равно как „Зверь-чудовище”, объясняющийся в любви с красавицей купеческой дочкой в прелестной сказке Аксакова „Аленький цветочек”). Чувство, робкая покорность, самостыжение — глубоко трагичны и чудно прекрасны здесь в романсе Мусоргского.

Вдобавок ко всем его типам и сценам, у Перова есть одно превосходное создание, где выразился тип, не тронутый Мусоргским. Это тип женщины „Юродивой”, рисунок из лучшего времени Перова, (1872 года): юродивая сидит на углу улицы, должно быть в Москве, что-то ораторствует по-своему, и толпа почитательниц, баб, раболепно слушает ее дикие и нелепые глаголы. Это сцена поразительная.

Фигура, всегда очень близкая к народу, это полицейский. Перов и Мусоргский изобразили его всего по одному разу каждый, но великолепно. У Перова, это тот бездушный истукан, который сидит подле вытащенного из воды тела „Утопленницы” и тянет махорку из коротенькой трубочки, словно краденый тюк товара, снова им найденный, сторожит. Его калмыцкое широкое лицо, все истыканное оспой, его равнодушные глаза, его казенная поза — все это говорит о том человеке, который уже вполне выдрессирован, который „готов” от головы до ног, и его ничем в мире не проймешь. У Мусоргского столь же великолепен этот тип, и столь же верен. Нужды нет, что это полицейский не нынешний, а живший триста лет назад — ничего не переменилось от этого. Он не сторожит никакого мертвого тела, но он сторожит целую массу живых человеческих тел, толпу простого народа, согнанного на площадь, чтобы Бориса Годунова упрашивать на царство. Ему надо только одно: чтоб эти человеческие рты кричали и жалобно просили, чтоб колени были преклонены и руки протянуты вперед, надо, чтоб это казенное дело было справлено. До всего остального, что в головах этой толпы происходит, пока некий торжественный исторический акт тут совершается, ему никакого дела нет, точь-в-точь как тому, изрытому оспой, калмыку в полицейской шинели, в картине Перова, и в голову не приходит помысла о том великом таинстве смерти, которое снизошло на эту бедную женщину, от отчаяния бросившуюся в воду.

[143]

Помещиков Перов и Мусоргский изображали не много раз, но характерно. При этом преимущество силы, выпуклости и разносторонности — на стороне Мусоргского. Замечательнейший тип помещика у Перова выставлен в его „Сельской проповеди”; это старикашка, ничтожный и темный, кроткий и смиренный на вид, вероятно алчный и безжалостный „на деле”, и только. Намного сложнее и глубже тип старинного помещика, нарисованный Мусоргским в его князе Иване Хованском (в „Хованщине”). Это старик, на иное добрый и благодушный, на иное лютый, злой, беспощадный; надутый предками и безграничною властью, мирно бушующий в домашнем гареме, вспылчивый до бешенства, ограниченный, трактующий все вокруг себя как прирожденное рабское холопство. Этот самый тип „помещика” намеревался Мусоргский трактовать и в опере „Бобыль”, которой сценариум уцелел в его бумагах, и о которой мы вдвоем много совещались с ним скоро после „Бориса Годунова”. Иное было уже туда сочинено. Сцена „гаданья” Марфы для князя Голицына в „Хованщине” прямо взята из сцены „гаданья” для старика-помещика в „Бобыле”. В этой опере должен был явиться „суд помещика”, у себя дома, при обстановке как у мирового судьи, над пойманным браконьером-бобылем (нечто в pendant к сцене „Приезда станового на следствие” Перова).

III

Крупный и многозначительный отдел в ряду созданий Перова и Мусоргского составляет духовенство, черное и белое; но, как было и с „народом”, изображенные личности принадлежат все к люду сельскому, захолустному, провинциальному. Столиц и в этом также отношении ни Перов, ни Мусоргский не затрагивали. Они писали только то, что было самого характерного и лично узнанного ими во время деревенской их жизни.

„Семинарист”, это — один из самых великолепных типов, созданных Мусоргским. Многие сотни, а может быть и тысячи юношей из петербургской учащейся молодежи вот уже второй десяток лет восхищаются этой изумительной картиной с натуры. Всем им этот тип был близок, всем хорошо известен в действительности; здесь же он был воспроизведен с такою правдою, какую не часто встретишь в искусстве — всего менее в музыке. Порядочно уже

взрослый болван, из поповских или дьячковских детей, осужден долбить латынь, до которой ему нет никакого дела, с которой он никогда не имел, не имеет и не будет иметь ничего общего, которая ему ни на что не нужна и которую он все-таки вынужден тирански вбивать себе в голову. Сотни лет прошли со времени первого заведения латыни в Заиконоспасском духовном училище в Москве, и ни одному из учившихся никогда еще не понадобилось, во всю их дьяконовскую или поповскую жизнь, сделать употребление из этой тяжко добытой латыни, и, однакоже, несмотря ни на что, безумное толчение воды должно было продолжаться. Сколько проклятий, сколько ненависти и презрения, сколько упреков посылалось ей на сотнях концов России, в продолжение сотен лет! Какой мучительный хомут, какое уродование мозгов ненужным орудием пытки! И хоть бы через это что-

[144]

нибудь получалось в результате. Так нет же, несчастные бурсаки, вопреки всей своей латыни и всей остальной схоластике, оставались темными, невежественными созданиями, без луча света в голове, без мысли и самостоятельности, оставались робкими и покорными, не играющими никакой роли в русской жизни, не народившими никакой высокой мысли, ни глубокого чувства в тех других, кому они должны были бы в продолжение всей жизни служить поддержкою, утешением и помощью. К чему же повела вся несчастная схоластика? Вот этот-то мир порчения живой природы и искажения свежих сил должно было изобразить новое искусство. Оно это и сделало в ярких, талантливых красках рукою Мусоргского. Для поверхностного и рассеянного слушателя „Семинарист” Мусоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное создание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в „смешном” романсе. Молодая жизнь, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием — какая это мрачная трагедия! Юноша, осужденный на беличье колесо, которого ненужность он каждую секунду чувствует, но все-таки внутри его бегай, да еще живо поворачивайся — что может быть ужаснее? А тут побои по затылку кулаком самого „батюшки”-наставника, а тут его дочка Стёша, „щечки что твой маков цвет, глазки с поволокой”, которая стоит перед глазами на левом клиросе во время молебна „преподобной и преславной Митродоре, пока он сам читал

прокимен глас шестый” — вот долби тут как идиот: „panis, piscis, crinis, finis... et canalis, et canalis!” Как тут не одичать среди всего этого безумия? И тот, который в романсе Мусоргского — еще свежий, здоровый молодой парень, еще милый и интересный, юмористический и бодрый, скоро опустится и отупеет, жизненные краски поблекнут, и останется бездушная топорная кукла.

У Перова семинарист является два раза. В первый раз, в „Рыболовах”, это еще живой, проворный мальчик, старательно приготавливающий на бережку ведра для рыбы, пока „батюшка” вместе с отцом-дьяконом тянет по речке сеть с рыбой. В другой раз превращение уже совершилось (картина: „Прием странника-семинариста”). Тот, кто был вначале живой, веселый мальчик, и кого потом так долго били, так систематически одурачивали, превратился уже в бурлацкую тупицу. Вот он сидит в избе, куда забрел по дороге. На его сапожищах — пуд грязи и пыли, платье на нем — дерюга; его приняли и приютили радушные бабы, старуха и молодая ее сноха; они поставили перед ним что у них было, и с удовольствием смотрят, как он, усталый и жестоко проголодавшийся, жадно хлебает похлебку из чашки. Картина эта, правда, не из лучших у Перова; она принадлежит 1874 году, т. е. времени поворота его назад, под-гору, и много в ней есть несовершенства, но все-таки тип главного актера удался чудесно. Из „семинариста” выработался теперь равнодушный, грубый, бесчувственный парень, уже от головы до ног проза самая беспробудная.

„Дьячок” у Мусоргского и „дьячок” у Перова — близкие портреты одного и того же лица, и только субъект у Перова постарше будет. У него (в картине „Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы”) уже и жена-старуха есть, и сын взрослый, тот самый, что при первой примерке первого вицмундира показал на лице все дрянные качества, которыми будет потом блистать лет тридцать-сорок

[145]

кряду, давя и выжимая все вокруг себя (помните „Колыбельную” Некрасова: „Будешь ты чиновник с виду, и подлец душой...”). Тут в картине дьячок уже стар и крив, он не выпускает даже и дома своих церковных ключей из рук, он целый день только и возится что со службами и со мздой, вот и теперь он лишь на секунду воротился домой полюбоваться на новоиспеченного чиновника. У

Мусоргского дьячок (Афанасий Иванович в „Сорочинской ярмарке”) пациент гораздо моложе, он еще через заборы лазит к пожилым своим зазнобушкам, он с ними еще неуклюже любезничает, но тяжелый церковно-славянский пошиб, хапужнический душок, раболепство и жадность на первом плане—все это точно-точно одинаково и у Перова, и у Мусоргского.

Попов мы встречаем у Перова пять раз: в „Сельской проповеди”, в „Сельском крестном ходе”, в „Трапезе”, в „Рыболовах” и в „Пугачевцах”. В первой картине мы видим не совсем ту фигуру, какая была задумана автором: картина была написана в 1861 году, и, вследствие тогдашнего образа мыслей, Академия художеств, рассмотрев первоначальный эскиз, велела Перову не писать священника в ризе, а представить его в рясе.² Но в ризе или рясе, это крепкий, тихий и темный старичок, с убеждением проповедующий перед „господами” своего села на тему: „Несть бо власть аще не от бога” и поднимающий свой старый дрожащий перст к небу. В „Сельском крестном ходе” совсем о другом дело идет. Батюшка справлял пасху и не помнит уже, выходя из избы (где его усердно угощали), ни о „господах”, ни о власти от бога. Вряд ли он помнит и самого себя, даром что в ризе, даром что перед ним несут крест и икону. Он опустил голову со спутавшимися волосами, он ищет себе, около крыльца избы, точки опоры... Дьячок его таков же. В „Трапезе” поп или дьякон — единственный представитель белого духовенства, вся картина состоит из монахов, потому я буду говорить о ней ниже. В „Рыболовах” батюшка и отец-дьякон вовсе не на службе и не при исполнении своих должностей. Они, жарким летним днем, заняты своим собственным любезным делом: они разделись, залезли по пояс в воду и тешатся рыболовством, волочат сеть в воде. Хотя эта картина не из лучших перовских, но в ней много хорошего, и фигуры двух главных действующих персон, с их головами наголо лысыми или повязанными платком, с их лицами, привыкшими к выражениям, вечно значительным и солидным, а теперь глубоко озабоченными лишь рыбой —

² Этот странный образ мыслей не существовал даже во времена императора Александра I, чему служит доказательством „Причащение умирающей” Венецианова, где священник представлен в ризе. Впрочем, гонение на ризы в картинах, совпадавшее, сколько помнится, с гонением на крестообразные фигуры на дамских платьях и пальто, недолго продержалось, и уже в 1862 году Пукиреву не было сделано никакого замечания за то, что у него на картине „Неравный брак” священник был изображен в ризе. — В. С.

комичны на манер Гоголя. Поп в „Пугачевцах” — одно из чудесных исключений этой .мало удачной картины, и потому мы скажем о нем, говоря вообще об этой картине.

У Мусоргского попов нет в его созданиях, и только один раз поп изображен вскользь, мимоходом: это в „Семинаристе”. Но как ни вскользь, а он тут вышел необыкновенно рельефно. Это тяжелый батюшка старого покроя, с тяжелым кулаком, в свободное от службы время учащий в семинарии латыни и помечающий семинариста в

[146]

„книжицу” за то, что тот на молебне много на левый клирос „все поглядывал, да подмаргивал”, на красненькую дочку его Стёшу. Хорошее, должно быть, у них там промежду себя ученье шло!

Монахов и у Перова, и у Мусоргского изображено очень много— целая галерея. Тут у обоих авторов разнообразие типов и характеров изумительное, а между тем они все явно принадлежат одному и тому же народу, одному и тому же национальному пошибу. В первый раз монахи явились у Перова в его „Чаепитии в Мытищах”, под видом жирного красного здоровяка, отдыхающего в жару, на полдороге к Троицкому монастырю, под тенью деревьев, и отдувающегося за самоваром чайком. Молодая прислуга толкает прочь от чайного столика безногого отставного солдата, просящего милостыню. Все — тому, за то, что он век празден, ничего — этому, за то, что он век работал, как вол, и вот теперь в рубище и на деревяшке ходит. Положение явно то же, что в „Сельской проповеди”, где помещик сладко спит, а мужиков лакей кулаками гонит прочь.

В „Трапезе” — продолжение того же мотива, только уже не на чистом воздухе, а в великолепной монастырской палате, просторной и богато украшенной, с расписными стенами, образами в золотых рамах, с большим распятием в глубине залы. Должно быть богатые поминки идут, и учтивый монах приглашает жестом толстую и огромную генеральшу (родом купчиху) тоже отведать, А столы накрыты во всю залу, и чинно сидит за ними вся братия, в живописных своих восточных костюмах, черных клобуках со спускающимся на спину покрывалом, и в черных же широких мантиях, падающих великолепными складками. Сколько разных натур, сколько несходных характеров! Одни

добродушные, другие злые и ехидные, одни кроткие, другие желчные, одни совсем неотесанное мужичье, другие тяпнувшие книжной мудрости и способные хоть сейчас на прение в сорок часов сряду, кто высокомерный и повелительный, а кто и в землю униженно лбом стучащий, но все сошлись на одном: любят поесть и выпить, кому что на свой лад приятнее приходится. Но только им и невдомек, что тут на пороге их великолепной, широко раскрытой, трапезной палаты теснятся тоже и нищие, и одна из них, бедная женщина с ребенком, сидит босоногая на полу и протягивает издали руку. Точно для пояснения, в числе надписей по стенам, церковной кириллицей, стоит: „Лазаре, гряди вон”. И все угощаются, все заботливо перемещают со стола в желудок что получше. Кто, молодецки запрокинув голову назад, выливает себе залпом внутрь большую порцию веселого зелья; кто желчно выговаривает поседелому лакею, что он так долго мямлит, вытягивая пробку из горлышка бутылки; кто, захватив кончик платка зубами, ссыпает туда внутрь с тарелки всякую лакомую штуку; кто уже довольно пил и, прищуривая немного глаза, ведет премудрую беседу, доказывая убедительно пальцем; кто уже и совсем благополучен, и, скрестив руки на брюшке, воздевает горе свое лицо с порозовевшими щеками, ни о чем более не думает, более ничего не хочет, мирно блаженствует, даром что какой-то гость, светский духовный, кажется дьякон, в яркой шелковой рясе, что-то ему наговаривает под сурдинкой, фискалит или рассказывает, а сам, уже весь бледный и искаженный от вина, безобразно хихикает, пригнувшись до самого стола. Но над всем этим расстилаются надписи по стенам:

[147]

„Не судите да не судимы будете”, „Да не смущается сердце мое”, — и все довольны, все счастливы, богатая трапеза совершается по чину, солнечный луч косым золотым столбом входит через окно, и в воздухе мечется во все крылья белый голубок, нечаянно попавший туда сквозь растворенную какую-нибудь форточку.

Совсем другая история совершается на маленьком, но сильно оригинальном рисунке Перова: „Дележ наследства в монастыре”. Дело происходит ночью. Умер один из братии. Двери кельи крепко приперты. Покойный лежит на полу, с раскрытыми глазами. С него грубой и безжалостной рукой стаскивают одежды; другие наскоро отхлестывают из оставшихся

бутылок; еще другие жадно шарят по ящикам; наконец, еще один из братии громадным ломом взламывает крышку сундука. Повсюду беспорядок, сумятица, словно нашествие неприятельское. Какая разница с завтрашним днем, когда этот самый мертвый будет чинно лежать на катафалке, и кругом него будут раздаваться стройные, строгие похоронные лики.

Как заключение этого отдела созданий Перова, я укажу на маленькую картинку, не только не конченную, но даже существующую лишь в виде эскизного наброска. Картинка называется: „Беседа двух студентов с монахом, у часовни”. Начата она была в 1871 году, потом в течение целых десяти лет заброшена, почему —не знаю; но уже наверное не потому, чтоб сюжет перестал интересовать Перова. Нет, напротив. В 1880 году мы находим у него ту же сцену (в виде рисунка карандашом), но только несколько измененную: дело происходит уже не на чистом воздухе, а в вагоне железной дороги, присутствующих более, но главные действующие лица и их позы остались прежние. Дело все состоит в том, что молодые люди, студенты, затеяли спор с монахом и так его доехали, что он просто своих не найдет, присел плотно на скамейке, прижался руками к доске и только поднятыми вверх глазами точно говорит: „Господи! что эти люди говорят!”, а сам, видимо, не знает, что им и отвечать. Я эту недоконченную маленькую картинку считаю одним из важнейших созданий Перова: тема одна из самых современных, какие он только брал на своем веку— столкновение нового поколения со старым, и это без всяких насмешек, без глумления, без дурацкого ничтожного приставанья. Нет — серьезно, важно, с полным достоинством. Особливо хорош и правдив юноша налево, в очках, сидящий, схватив коленку руками и весь устремленный в мысль, которую доказывает. Такие сцены, и не с одними монахами, поминутно происходит у нового поколения, только раньше Перова никто не вздумал их занести в картину, да еще с таким талантом, простотой и верностью. Может быть, немного есть сцен из новой жизни, столько важных для искусства, столько зовущих его живое воплощение, как эта: „Новое”, наступающее на „Старое”, неотвязно, горячо требующее с него отчета и ответа. Глубокий ум Перова, наблюдательный, симпатичный и пытливый, является тут во всем блеске. По моему, эта маленькая картинка — одно из лучших прав Перова на русскую славу.

У Мусоргского нет ничего такого же во всем ряду его созданий; разве

только „Семинарист” напоминает задачу. Он тоже протестует, нападает и жалуется на существующее около него; ему тоже тяжело в устроенных давно когда-то колодках, и как бы ему хотелось их

[148]

сбросить! Но тут задача меньше и ниже задачи Перова: он только жалуется на нелепое схоластическое ученье, на стеснение жизни только с этой стороны. До жалобы на стеснение мысли, до указания прыщиков и бородавок на ней — у „Семинариста” еще не доходило.

Зато у Мусоргского есть целый взвод монахов, которые не только равняются монахам Перова, но далеко превосходят их. Его Варлаам в „Борисе Годунове”—такая широкая и многообразная личность, какой у Перова никогда не встречалось. Это натура могучая, богатырская, много лет прожигавшая жизнь, закаленная в вине и разгуле; это человек, долго бродивший по дорогам, деревням и селам, как „Странник” Перова, но он является с совершенно иным против этого последнего оттенком, — оттенком силы, какой у Перова нигде не выразилось. Он бражничает, как братия в „Трапезе” Перова, он жаден, он чревожаден, как разные другие его монахи, но у него в натуре есть также та дикость, та дремучесть, которой нигде нет у персонажей Перова и которая вполне находит себе выражение в песне „Как во городе было во Казани”, которую он распевает, зверообразно и люто, словно он сам какой-то обломок от исчезнувших каннибальских народов. Впоследствии этот самый Варлаам могучей рукой поднимает грозную народную бурю против двух католических монахов, иезуитов, забредших в Россию со Лжедмитрием.

Во всей живописи ему только один есть pendant— это „Протодьякон” Репина. Такой природы не трогал и не выражал Перов.

Другой монах Мусоргского, Мисаил, есть столько же глубокое воплощение пушкинского типа, как и Варлаам. Трусливый, слабый, вечно держащийся за товарища, даже напивающийся из-за его широкой спины, этот человек — одна из личностей, которые можно указать в „Трапезе” Перова.

Пимен и Досифей Мусоргского — совершенно иные натуры. Это аскеты, это глубоко серьезные личности, уже ничего не имеющие общего с безобразиями и плотоядным чревоугодием. Важная, строгая мысль наполняет каждого из них. Один — летописец, весь погруженный в записываемые его

рукою народные сказания — умиленная и созерцательная душа; другой — истинный вождь, народный фанатик и грозный деспот. В „Пугачевцах” Перова есть одна фигура, которая сущий pendant к Досифею Мусоргского: это тот монах-раскольник, в шапочке и с раздвоенной белой бородой клиньями, который стоит позади Пугачева, рядом с кривоглазым татаринном. Этот монах — фигура глубокая и могуче-типичная.

IV

Теперь я укажу на совершенно иного рода встречи Перова с Мусоргским по сюжетам. Пьеса Мусоргского для фортепиано „Швея” — это изображение работницы, грациозного, милого, но бедного, задумчивого и элегического существа, теснимого нуждой. Эта картина была ему внушена „Песнью о рубашке” Гуда, — он мне сам это рассказывал. Тою же самою „Песнью о рубашке” была (как известно) внушена Перову его „Утопленница”, эта страшная сцена, так часто повторяющаяся у нас повсюду: раннее утро, сырой туман, берег речки, и на

[149]

земле — бедное вздутое тело молодой женщины, вынутой из воды. В этих двух созданиях начало и конец драмы. Средней нотой является „У ссудной кассы” Перова, где представлена бедная девушка, тоже должно быть швея или портниха, задумчивая, печальная, ждущая у ссудной кассы, чтоб окошечко открыли. Картина не из лучших у Перова, но мне нужно указать на нее здесь, как на один из сюжетов, столько сходных у наших двух авторов и столько трагических в жизни.

Другая встреча Мусоргского с Перовым, это — изображение дилетантов-художников. Каждый из двух художников вздумал нарисовать дилетанта по собственному своему искусству. Перов по живописи, Мусоргский по музыке. Какая опять нынешняя, свежая задача! Раньше их двух никто этой темы не трогал, потому ли, что дилетантов прежде меньше было, потому ли, что они еще не были такой зловредной чумой, как нынче, но их никто не изображал в искусстве, и даже сама литература вечно искала нарисовать только „истинных

художников в душе”, хотя эти истинные художники никогда ничего не сделали, а только век млели в дрянных и фальшивых сладких ощущениях, ни гроша не стоящих: „ни богу свеча, ни черту кочерга”. Но теперь эта лжепоэзия ничего больше не значит, и пора ей пришла попасть под зуб сатире. Такую сатиру и сотворили Перов и Мусоргский. „Дилетант” у первого—это толстяк, военный, в свободное время дома марающий холсты, сам перед ними блаженствующий, вместе с женой, усердно глядящей на картину в кулак; он лениво пыхает перед своим произведением из короткой трубочки. Картина изумительно правдивая и тотчас же переносящая зрителя в атмосферу ничтожнейшего и ненужнейшего баловства с искусством. Но Мусоргский пошел шире и дальше. Сначала, под заглавием „Классик”, он уморительно изобразил музыкального дилетанта, который „прост, и ясен, и скромн, вежлив и прекрасн, и чистый классик и учтив”, который „враг новейших ухищрений”, потому что „их шум и гам и страшный беспорядок его тревожат и пугают”, в них „гроб искусства видит он”—и эта сатира-карикатура была так талантлива, так верна и забавна, что весь петербургский музыкальный мир хохотал без удержу. Но скоро потом Мусоргский взял эту же тему, но только шире. В своем „Райке” он представил опять того же дилетанта, который „был невинен, и послушанием старших пленял; лепетом милым, детски стыдливым, многих, многих сердца обольщал”. Рядом с ним Мусоргский поставил еще двух музыкальных дилетантов; из них один, тяжелый пизетист и мистик³, в классах консерватории проповедует, что „минорный тон — грех прародительский, и что мажорный тон — грех искупления”, другой, легкий на ногу и вертлявый, „ничему не внимлет и внимать не в силах, внимлет только Патти, Патти обожает, Патти воспевае”⁴. Но эти трое не удержались на мирной, невинной почве своего платонического дилетантства и плохого сочинительства—нет, они перешли на почву гонения, преследования, истинных, талантливых музыкантов (это все действительно происходило в Петербурге, в современную Мусоргскому эпоху) и для этого, соединившись с еще одним музыкантом (уже не

³ Н. И. Заремба, бывший директор С.-Петербургской консерватории.

⁴ Ростислав (Ф. М. Толстой).

[150]

дилетантом), который „рвет и мечет, злится, грозит”⁵, обратились к высшему начальству, самой музе Евтерпе, с просьбой „златым дождем Олимпа оросить их нивы”, „ниспослать им вдохновенье” и „оживить их немощ”, а они „воспоют ее на звонких цитрах”. Тут уже невинность кончилась, прежние кроткие дилетанты превратились в злых и лютых. Может быть, таким же сделался бы при первой okazji и кроткий дилетант Перова—затронутые в своем гнилом святилище дилетанты всегда на все способны — и вот эту-то копошащуюся тлю Перов и Мусоргский больно мазнули своею талантливою кистью. Как это хорошо было, как чудесно—и как нужно! Искусство тут не только рисовало и изображало существующее, оно еще являлось в наивысшей и главнейшей своей роли: оценщика и судьи жизни.

Я перебрал все главные задачи и мотивы, на которых встречались почти постоянно Перов и Мусоргский в продолжение своей жизни. Но под конец жизни они встретились еще сильнее и ближе: все последние годы свои Перов был занят огромной сложной исторической картиной „Никита Пустосвят”, которую не кончил, Мусоргский — огромной сложной исторической оперой „Хованщина”, которую тоже не кончил. Сюжет обоих созданий—совершенно одинокий. Время, это — эпоха стрелецких бунтов, среда, это — русский раскольничий мир, задача, это — изображение столкновения старой отходящей Руси с новою зачинающеюся Россией. У обоих авторов нет ничего враждебного, ничего нетерпимого к раскольничьей, сектантской Руси, не смотря на весь осадок нелепости, закоренелой темноты и дикости, присутствовавший там рядом со множеством хорошего. Оба автора светло видели, видели всеми глазами души, сколько чудесного, могучего, чистого и искреннего было все-таки на стороне этой Руси, и всего более видели, как она была в своем праве, отстаивая свою старую жизнь и зубами, и когтями. От этого столько всего симпатичного вложили Перов и Мусоргский в главные личности своих картин. У первого, сам Никита Пустосвят и главный его товарищ, стоящий в нескольких шагах позади него, с серебряным образом в руках, истинные *chefs d'oeuvre*'ы национального характера: какая сила, мужество, пламенная энергия,

⁵ А. Н. Серов.

огненная стремительность — у одного, и какая обдуманная, упорная сдержанность—у другого! Перов мало способен был к изображению многосложных сцен, событий, характеров, моментов — что он ни пробовал в этом роде, все не удавалось, все выходило слабо и неумело; но отдельные личности собственно из народа не могли ему не удалиться, и вот поэтому-то в такой неважной, нестройной и неудовлетворительной картине, как „Никита Пустосвят”, мы встречаем, среди общего запустения и неудачности, такие изумительные создания, как указанные мною две раскольничьи личности. Даже среди бушующей беспорядочной массы раскольников, мечущихся по картине, есть еще несколько довольно счастливо схваченных характеров и фигур (раскольник со свитком в руках, раскольник тотчас позади Никиты, поднимающий в воздухе образ, написанный на деревянной доске); только вся левая сторона картины, там, где царевна София, боярыни, русское православное духовенство и иностранцы-гости,— уже вполне лишена всякой талантливости, характе-

[151]

ристики и правды. Мусоргский по натуре был гораздо шире Перова; его талант был и многообъемистее, и глубже, и разнообразнее. Вдобавок к остальным чертам своего дарования Мусоргский был в высшей степени наделен талантом исторического создания, и ничто не может быть „историчнее” обеих опер его: „Бориса Годунова” и „Хованщины”. Дух каждой из этих двух эпох, разнообразные личности, к ним принадлежащие, те сцены, которые глубоко их характеризуют,— все это явилось у него в операх в великом совершенстве. Разбирать их здесь подробно, конечно, не может быть в настоящую минуту моей задачей,—для этого необходим был бы особый подробный этюд; но здесь все-таки нельзя не сказать, хотя и вскользь, несколько слов о „Хованщине” („Борис Годунов” не имеет себе параллели у Перова). В картине общее впечатление выражает *народную массу*, народное движение, народные страсти, народные интересы, но тут же рядом — и фигура Досифея: это вождь раскольников, пламенный и осторожный фанатик и глубокий патриот, светлый умом, и вместе раб старых народных преданий. Около него уместились фигуры

двух князей: Голицына—представителя новой, полувосточной России, и Хованского— представителя темной, дико-патриархальной, домостройной Руси. Тут же две раскольницы: Марфа —молодая, пламенная, дышащая любовью к жизни и наслаждению, и рядом с нею Сусанна—старуха, иссохшая, злая, завистливая, безумная аскетка⁶. Потом, еще несколько второстепенных личностей, и как фон всему—стрельцы и раскольники, грозная, глубокая народная масса, темная и бушующая, как всколыхавшиеся хляби морские. Мусоргский во всем этом далеко пошел дальше и глубже Перова, выполнил свою задачу (не взирая на иные несовершенства) с великим пластическим талантом, но все-таки оба художника близко встретились в сущности, выборе и всем направлении своей задачи.

Другое недоконченное создание Перова — его „Пугачевцы”. Не любопытно ли будет узнать, что и Мусоргский (никогда, впрочем, не слышавший про картину Перова) имел намерение после „Хованщины” писать оперу „Пугачевцы”? Об этом у него со мною много было разговоров, и следы этого намерения остались в нашей корреспонденции. Мусоргский, опять-таки совершенно подобно Перову, думал до некоторой степени основаться на „Капитанской дочери” Пушкина, но потом прибавить в свое создание также и много других, новых, элементов. В одном из актов оперы должна была явиться на театре та самая сцена, которую представлял Перов: Пугачев на крыльце, окруженный товарищами, помощниками и целой толпой дикой разнузданной вольницы, азиатской и русской, и тут же рядом отец Герасим (по Пушкину), стоящий с крестом в руках, в бедной деревенской ризе, и, быть может, тоже, как у Перова, босоногий и весь дрожащий от ужаса; тут же еще беспощадные мясники людские, лютые, неумолимые, с топорами в руках. Но, наверное, фигуры помещиков и помещиц, вообще всего захваченного в городах и селах врасплох люда, более удались бы Мусоргскому, чем Перову: этому, в последнее его время, слишком уже немного стало удаваться, и ни в каком случае

[152]

ничто историческое. Если, сравнительно говоря, у него вышел все-таки сильно

⁶ В последний год своей жизни Мусоргский, торопясь кончить поскорее „Хованщину”, исключил из оперы всю партию Сусанны. — В. С.

замечательным маленький эскиз картины, принадлежащий теперь П. М. Третьякову; если там хорошо выражено общее впечатление пожара, нашествия, свирепой расправы и беспомощности, то нельзя забыть, что этот эскиз писан в 1873 году, когда Перов был еще настоящий, лишь едва-едва пошатнувшийся Перов, и что даже в чуждой ему исторической задаче он способен был тогда создать многое великолепное. Две большие картины: „Пугачевцы”, писанные им в 1875 и 1879 годах, уже очень мало имели художественного и исторического значения, а рисунки карандашом: „Пугачевцы, скачущие на конях” и „Пугачевцы, ведущие пленных” (1879—1880 годы) значили еще менее.

Я не говорил здесь про множество произведений Перова и Мусоргского, хотя многие из них принадлежат к числу лучших их созданий: так, например, я не говорил про „Приезд гувернантки в купеческий дом”, „Чистый понедельник”, „Учителя рисования”, „Птицелова”, „Рыболова”, „Охотников на привале”, „Отца и мать Базарова на могиле сына” и т. д. Перова; я не говорил про „Пирушку”, „Козла”, „Детскую”, „Забытого” и т. д. Мусоргского, потому что это все темы, принадлежащие каждому из них в отдельности и не повторившиеся у другого. Я здесь не полные этюды этих двух художников хотел представить, а только показать их сходство и точки близкого взаимного соприкосновения. Полное изучение их созданий требует гораздо более обширных изучений.

Но, переносясь мыслью к концу Перова и Мусоргского, я опять нахожу между ними разительное сходство: оба умерли, не доделав своего настоящего дела, и даже, в последние годы жизни, утратив значительную долю своей творческой силы и таланта, оба поворотив в какую-то новую, чуждую сторону. Перов пишет картины на сюжеты религиозные и аллегорические или мифологические, вовсе ему не свойственные („Богоматерь”, „Снятие со креста”, „Распятие”, „Христос в Гефсиманском саду”, „Первые христиане в Киеве”, „Весна”); Мусоргский — ряд романсов на слова графа А. К. Толстого и графа А. А. Голенищева-Кутузова, на сюжеты лирические, ему вовсе не подходящие, „Трубадуров” („Серенада”), „Полководцев” (из „Пляски смерти”) и т. д., оба — вообще множество вещей с задачами идеальными, лишенными в самом корню той национальности и той реальности, в которых лежала вся сила и Перова, и

Мусоргского.

Это все утраты, о которых должно горько сожалеть; но так сложилась жизнь обоих художников, и, очень может быть, некоторые элементы той самой русской жизни крепостной эпохи, которую они так талантливо изображали, и были отчасти причиною падения и обезображения их собственной природы и таланта под конец их жизни. Нечистое прикосновение заразило и эти светлые природы.

1883 г.