

Фильм „Мусоргский“ и некоторые вопросы музыкознания

М. СОКОЛЬСКИЙ

...Ранняя весна. По спокойной глади реки медленно плывут почерневшие льдины. Освещенные лучами рдеющей зари, по набережной Невы идут шестеро друзей. Впереди — радостный и вместе с тем задумчивый Мусоргский. Он погружен в мечты о далеких счастливых днях будущего. «Художник верит в будущее, — говорит Мусоргский, — потому что живет в нем».

Эти заключительные слова великого композитора в фильме как бы обращены к нам, сидящим в зале и только что пережившим большую жизнь замечательно-русского музыканта.

Более трех четвертей века отделяет нас от эпохи, изображенной в финальной сцене на набережной Невы. В те времена, когда жил и творил Мусоргский, лишь небольшая горстка людей знала его музыку. А нынче десятки миллионов советских людей хорошо знают и страстно любят творения Мусоргского. Поэтому так современен выход в свет этого фильма. В самом факте создания фильма проявляется безграничная народная любовь к великому композитору. И радостно думать нам, что отныне с новой силой «наш Мусорянин грянет по Руси-матушке», «во всю ширь русских полян», «со своим правдой звучащим словом — словом дружбы и любви»!

* * *

Новый фильм весь светится любовью к Мусоргскому, к русской музыке, к русским людям, и можно не сомневаться, что он будет пробуждать любовь к искусству у миллионов советских зрителей. С самого начала, с первых своих кадров фильм приковывает к себе, забирает вас за живое. По ходу действия вы с некото-

рыми деталями не соглашаетесь, готовы горячо спорить с авторами фильма. И все-таки не можете оторваться от экрана.

Сильное и волнующее впечатление, которое производит фильм, многим обязано великолепной режиссерской работе Г. Рошаля, стильной музыке и вдумчивой музыкальной редакции Д. Кабалевского, общей поэтической атмосфере фильма, в создании которой такая большая заслуга принадлежит художникам Н. Суворову и А. Векслеру, и, наконец, блестящей технике цветного кино.

Особо должна быть выделена игра артиста А. Борисова. О ней нельзя говорить без восторга. Какого поразительного портретного сходства с Мусоргским добился Борисов! Каким несравненным мастерством перевоплощения владеет этот актер! При довольно скудной иконографии Мусоргского было очень трудно, почти невозможно, воссоздать на экране образ великого композитора. Артист Борисов, с помощью режиссера Г. Рошаля, сумел вылепить образ Мусоргского совершенно по-новому, создать образ правдивый и убедительный.

Борисов в роли Мусоргского поражает не только внешним сходством с композитором, но и внутренней цельностью и полнотой образа. Артист понял самое сокровенное в Мусоргском, и потому можно сказать, что у Борисова в фильме и глаза мусоргские, и упрямый хохолок на лбу мусоргский, и характер мусоргский! Борисов постиг и другое — и это мы впервые видим в кино — на экране живет, борется, творит великий музыкант. Нас, зрителей, как будто вводят в «святая святых» творческого процесса художника звуков, мы присутствуем при самом

ЖУРНАЛ

25-50

Советская Музыка

№ 2

ФЕВ 1951

рождении музыки. Это глубоко волнует и захватывает.

Вот он — живой Мусоргский — сидит возле рояля. В комнате царит полнейшая тишина. Композитор не произносит ни слова. Но его лицо, вся фигура застыли в напряженном внимании: он весь поглощен звуками. Перед его внутренним взором как бы проносятся картины его будущей оперы. Ветер треплет желтую оконную штору, и она дрожит, как будто и самой природе и всем окружающим предметам передается трепет взволнованной души композитора. На штору падают блики настольной лампы. Часы текут. Восходящее солнце встречает Мусоргского бодрствующим, и перо в руках композитора не успевает переносить на нотный стан звуки, рожденные его фантазией...

...А вот, облокотясь на балюстраду балкона, Модест Петрович слушает далекую, звучащую где-то в роще, русскую песню девушки, печалющейся, что не может найти своего суженого. С каким тихим восторгом Мусоргский-Борисов вслушивается в эту песню! Много лет пройдет и вспомнится она Мусоргскому, и отдаст он эту песню другой чудесной русской женщине — Марфе из «Хованщины», тоже исходившей за своим любимым «все луга и сенные покосы»...

Здесь, на балконе, скоро соберутся друзья-соратники Мусоргского, затеется музыка и Модинька (так звали его близкие) будет, вкупе со Стасовым, подпевать знаменитому певцу Осипу Петрову удалую, «дремучую» песню беглого монаха Варлаама...

И какое удивительное совпадение, какой счастливый случай: оказывается-то ведь, что Борисов и сам мастер петь. У него небольшой, но очень приятный голос, и самое хорошее, что поет он не как профессионал-певец, а действительно «покомпозиаторски» — да ведь это-то и нужно тут! И какая за душу хватающая музыкальная выразительность! Эпизоды, когда Мусоргский-Борисов напевает друзьям «Сиротку», «Гопака», «Юродивого», когда показывает Мельникову, как нужно петь Бориса Годунова, когда дивно исполняет «Раек», — эти эпизоды несомненно относятся к лучшим кадрам фильма! Так же, как и исполнение «Блохи». Борисов с такой драматической силой и па-

фосом поет «Блоху», что сам Мусоргский в этой сцене как бы превращается в беспощадного прокурора, бросающего от имени народа вызов всей царской камарилье («давить!»), всему режиму самодержавия.

Фильм «Мусоргский» — музыкальнейший из наших музыкальных фильмов. Содружество Г. Рошаля и Д. Кабалевского оказалось здесь необыкновенно плодотворным. Не в том только дело, что фильм насыщен музыкой Мусоргского, что в него вошли самые важные, «тузовые» (стасовское словечко!) произведения Мусоргского и что вся музыка эта исполняется превосходно (здесь несомненно большую помощь режиссеру оказал коллектив ленинградского театра им. Кирова под руководством Б. Хайкина).

Дело не в количестве музыки, а в том ее грубоком постижении, которым бесспорно обладает Рошаль. Режиссер действует методом ассоциаций, он умеет докопаться до психологического подтекста музыки, неожиданно и смело раскрыть ее смысл, иногда, может быть, слишком прямолинейно, но все же образно, ярко, наглядно. Как метко и убедительно режиссер прослеживает в фильме «биографию творчества», как «ведет» он Мусоргского от «Эдипа» к «Борису Годунову», как умело увязывает все творческие планы композитора, все его произведения с непосредственными впечатлениями действительности!

Нужно не только знать, но и глубоко чувствовать музыку, чтобы так поставить «Раек», раскрыв его народную первооснову (вспоминание о деревенском кукольнике), а в особенности же сцены из «Бориса Годунова». Эти массовые сцены, поставленные с режиссерским темпераментом, лучше всяких слов раскрывают революционный пафос творчества Мусоргского, якобинский дух их создателя. Эти сцены входят в характеристику самого композитора и в чем-то очень важном дописывают его кинопортрет. Площадь у Василия Блаженного, а тем паче Кромы просто потрясают в фильме. Вихревое движение конницы — как это блестяще найдено режиссером, снято оператором и как это соответствует музыке! Вообще вся «ночь творчества» — шедевр режиссерского искусства. И таких больших и маленьких шедевров, прекраснейших дета-



Кадр из кинофильма «Мусоргский».
На переднем плане молодой Мусоргский (арт. А. Борисов) и Стасов (арт. Н. Черкасов)

лей, остроумных находок в «Мусоргском» изобилие!

Чего стоит сцена суда над Стасовым. Эта небольшая сцена полна глубочайшего смысла и значительности. Два лагеря, две культуры в одной национальной культуре столкнулись здесь лицом к лицу — демократическая русская музыкальная культура и «культура» дворянско-аристократическая, гнушавшаяся всего своего, национального, народного. Эта схватка двух лагерей показана с громадной убеждающей силой в сцене суда. Ее кульминационным пунктом несомненно является вдохновенная, захватывающая речь Стасова (артист Н. Черкасов), который выступает здесь как подлинный трибун, как бесстрашный рыцарь русской национальной демократической культуры.

—Русский народ,—говорит в этой речи Стасов,—испокон века любит песню, широкую и мудрую, как сама природа нашей бескрайней земли. Негоже, негоже наследникам Глинки и Даргомыжского бить поклоны у чужих порогов! Мы ввели нашу правдивую русскую песню в светлую горницу искусства. Она удесяте-

рит наши силы, когда мы достигнем ее. Она уже звучит в наших операх и симфониях. Мы оснастим ее новыми крыльями. Лети вперед! Зови вперед! К тем неминуемым временам, когда в раздолье и счастье запоем наш народ. И услышат его в самых отдаленных уголках земли и возрадуются...

Как волнующе звучит эта речь сегодня для нас! Пророчество Стасова, высказанное им 80 лет назад, исполнилось в нашей стране, в которой народ русский в содружестве с другими народами необъятного Советского Союза поет свои чудесные радостные песни — и слышат эти песни в самых отдаленных уголках земли простые люди всех стран, всех народов.

«Мусоргский» является подлинно новаторским фильмом. Работа Рошаля определяет качественно новый этап в развитии советской музыкальной кинематографии, ибо музыка здесь является не иллюстративным компонентом, а «главным действующим лицом». Новизна и художественная сила фильма прежде всего в том, что жизненная биография композитора предстает зрителям как биография его

музыки. Необыкновенно реально, образно, зримо — в особенности благодаря Борису — в фильме показано, как искусство художника питается соками жизни, как реальная, конкретная, окружающая художника действительность преломляется в его творческом сознании. «Мусоргский», можно сказать, направлен в два адреса — широкого, неискушенного зрителя вводят в мир творческих мук и радостей художнического труда, а советским музыкантам-профессионалам лишний раз напоминают: «не познакомиться — побрататься с народом» должен музыкант, чтобы стать вдохновенным певцом своего времени и своей страны.

Если кратко сформулировать, какую главную идейную задачу ставили перед собой авторы фильма, то это будет стремление по-новому понять Мусоргского, по-новому раскрыть его образ. Фильм совершенно снимает с Мусоргского трагический ореол мученичества, черты обреченности и пессимизма, какими наделяли великого композитора буржуазные музыковеды. Оптимистический фильм о Мусоргском — такова была задача постановщика. Это новое художественное решение образа композитора глубоко прогрессивно и актуально, и в этом отношении новый фильм представляет собой важный шаг к постижению подлинного Мусоргского.

В свете этих выдающихся достоинств фильма меркнут его отдельные чисто художественные недостатки. Пожалуй, наиболее существенным из них является то, что, кроме Борисова, прекрасные актерские достижения в фильме мы находим лишь в исполнении вторых и эпизодических ролей. Так, с чудесной «язвительностью» и ажурным мастерством играет «божественную Евтерпу» — великую княгиню Елену Павловну — Л. Сухаревская. Трогательны обе сестрицы Пургольд (Александра — Л. Штыкан и Надежда — В. Ушакова). Запоминается и радуется живой, горячий, совсем юный Репин (Р. Лебедев). А вот образы четырех главных участников «Могучей кучки» — Балакирева, Римского-Корсакова, Бородин, Кюи — по-настоящему удовлетворить нас не могут. Почему? Наш взгляд, в этом мало повинны сами актеры. В разной мере они схожи с оригиналами, которых изображают. Но дело не

в том, что Римский-Корсаков выглядит в фильме слишком старым (в 1858 году ему было 14 лет!), а Бородин слишком молодым, что талантливый актер В. Балашов в фильме больше похож на «арапа Петра Великого», чем на нижегородского уроженца Милия Балакирева. Беда в другом: им нечего играть. Портрет Цезаря Кюи в исполнении артиста П. Фрейндлиха более других соответствует оригиналу, но и Кюи в фильме незаметен, ибо лишен деятельности, а значит, и характера.

Образ Мусоргского в фильме порой заслоняет собой всех остальных участников «Могучей кучки», играющих здесь роль своего рода «свиты». Участники «Могучей кучки» ведут разговоры почти исключительно о музыке Мусоргского. Они поглощены только тем, что он, Мусоргский, играет, что он пишет, что намерен писать. Дружба, дух товарищества, трогательная любовь членов «кучки» к Модесту Петровичу показаны в фильме отлично. Ну, а ответная любовь Мусоргского к друзьям? Она дана очень скупое. Почему в фильме Мусоргский о музыке своих друзей и не заикнется, не вспомнит? Это на него вовсе не похоже. Мусоргский в жизни был заботливым другом, замечательным товарищем, и дух коллективизма ему, человеку 60-х годов, был свойственен в высшей степени.

Творческие интересы остальных четырех балакиревцев, их самостоятельное значение как выдающихся художников своего времени оказались в сценарии недооцененными. В самом деле, Кюи в фильме сам себя характеризует лишь как критика, который не пожалел «ни крови, ни чернил». В химической лаборатории Бородина нотные листы лежат где-то за колбами в таком пренебрежении, что можно и впрямь подумать, что Бородин в действительности был лишь композитором «выходного дня», а не великим русским классиком.

В фильме явно недооценен Милий Балакирев — этот удивительный музыкант, общественный деятель, организатор и душа «Могучей кучки». Он показан как дирижер, директор Бесплатной Музыкальной школы, но никак не композитор и никак не глава всего содружества «Могучей кучки».

Что же касается Римского-Корсакова,

то ему нанесена в фильме, на наш взгляд, даже обида. Когда между друзьями-сожителями единственный раз заходит речь о произведении Римского-Корсакова, а именно, о дуэте из «Псковитянки», Мусоргский с еле скрываемой иронией задает Корсакову вопрос: «Любовный?» И это все, что говорится об оперном первенце Римского-Корсакова, сочинявшемся одновременно с «Кромами», о гениальной «Псковитянке» с ее песней вольницы, с потрясающей сценой веча — сестрой массовых сцен «Бориса Годунова».

На этом можно было бы кончить, собственно, рецензию на фильм «Мусоргский». Правда, музыковеды не могут пройти мимо некоторых важных вопросов музыкально-исторической концепции фильма. Здесь многое представляется спорным. Но, говоря прямо и искренно, нужно признать, что все это относится скорее уж не к области критики фильма, а к музыковедческой самокритике!

* * *

Мы уже говорили, что важнейшей новаторской чертой фильма «Мусоргский» является то, что он разбивает в прах старую традицию, старое «трагическое» представление о Мусоргском и по-новому, смело и талантливо рисует и облик самого композитора и его творческий путь.

В какой мере наше музыковедение помогло сценаристам и постановщику фильма? Увы! Творческая практика нашего кино оказалась намного впереди музыковедческой теории. Обиднее всего то, что опубликованные за годы революции интересные творческие материалы о Мусоргском никем не обобщаются и не используются; за последние годы у нас не появилось ни одной большой и по-новому трактующей творчество Мусоргского музыковедческой работы. Нет у нас монографических исследований, нет попросту новой, отвечающей современным нашим требованиям биографии великого композитора, не пересмотрены старые оценки и старые взгляды, скажем, на последний этап творчества Мусоргского и т. д.

Что требовалось для того, чтобы по-новому, сегодняшними глазами, увидеть Мусоргского, «высветлить» его образ, его творческий путь? Новое прочтение старых фактов и привлечение новых данных, которые игнорировались в старых исследованиях, посвященных Мусоргскому. Сце-

наристам же пришлось довольствоваться старыми материалами, опираться на устаревшие музыковедческие «концепции» и мнения. Поэтому-то мы так неожиданно встречаем в «Мусоргском» некоторые, казалось бы, давно «забытые мотивы», столь не вяжущиеся с ярким, солнечным звучанием фильма.

Как, например, выглядит в фильме музыкальная Россия 60-х—70-х годов? Если довериться авторам сценария, то эту музыкальную Россию составляли «Могучая кучка» (все члены которой заняты «вторыми профессиями») и Бесплатная Музыкальная школа. Им противостоит целиком реакционное, враждебное народным интересам Императорское Русское Музыкальное общество. И все. Подобная картина в чем-то очень напоминает старую концепцию Стасова, сочувственно воспринятую авторами сценария. Не случайно, конечно, в фильме разговор Стасова с Мусоргским о расколе XVII века и ставшая реплика: «Мы с вами давнишние раскольники». Но «Могучая кучка» не была кучкой раскольников (даже и музыкальных). «Могучая кучка» вела смелую борьбу с музыкальными ретроградами за русское национальное искусство. Но в этой борьбе «Могучая кучка» не была одинокой. «Могучая кучка» была передовым, но не единственным действующим отрядом русской музыкальной армии. В 60-е—70-е годы прошлого века, как известно, русская музыка переживала эпоху бурного расцвета. В начале 70-х годов, к которому приурочена главная часть фильма, у Римского-Корсакова из крупных полотен были написаны уже две симфонии, музыкальная картина «Садко». Чайковским были написаны три симфонии и уже создана увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» — величайшее произведение русской и мировой музыкальной классики. Центр мирового симфонизма переместился в Россию. В опере у нас было не только наследие двух титанов — Глинки и Даргомыжского: помимо «Бориса Годунова», в русском оперном портфеле были уже и «Опричник», и «Кузнец Вакула» Чайковского, и три оперы Серова, и «Псковитянка» Римского-Корсакова, и т. д. Интенсивнейшую концертную деятельность развивали не только Бесплатная Музыкальная школа, но и Русское Музыкальное общество. Существовали кон-



Кадр из кинофильма «Мусоргский».
Сцена исполнения Мусоргским песни «Блоха»

серватории в Москве и Петербурге, и уже через три года после своего открытия, в первом своем выпуске 1865 года, Петербургская консерватория дала русской музыке Чайковского. Мы уже не говорим о том, что в эти годы русская музыка начала прочно завоевывать свой приоритет во всем мире, что передовые музыканты Запада устремляли свои взоры к Москве и Петербургу, к Чайковскому и «Могучей кучке», деятельность которых играла огромную роль в жизни не только русского, но и мирового музыкального искусства.

А разве подъем и рост русской культуры был в те поры только в музыке? А в литературе? Разве Лев Толстой и Тургенев, Некрасов и Островский, Салтыков-Щедрин и другие, разве передвижники в живописи, Чайковский в музыке, разве все они не делали, в конце концов, одно общее патриотическое дело — дело создания национальной русской демократической культуры — по существу в одном фронте с «Могучей кучкой»?

Если бы все это было во-время подсказано сценаристам, насколько такая трактовка развития русской культуры в 60-х—70-х годах XIX века усилила бы оптимистическую трактовку образа Мусоргского! По фильму «Могучая кучка» трактуется как явление главным образом оппозиционное, по-стасовски «раскольническое». Сам Стасов показан вне его широчайших связей с музыкантами-небалакиревцами, с учеными и писателями, вне его газетных фельетонов, словом, в значительной мере вне всей его бурной и замечательной деятельности «зажигательного стекла» и «шпоры» (как называли Стасова друзья). Поэтому таким неполным в фильме выглядит образ Стасова.

На наш взгляд, Н. Черкасов замечательно играет эту роль, но не его вина, что и Стасов в фильме, если говорить откровенно, немножко... «безработный». Этого духовного силача, энтузиаста, неутомимого борца за русскую культуру,

общественного деятеля и трибуна, этого огромного «человечища» представили не ведущим, не вдохновляющим, а главным образом поддакивающим и восторгающимся всем тем, что бы ни говорил и ни делал Мусоргский. И как же сразу преображается, становится подлинным, реальным, живым образ Стасова в великолепной сцене суда! Вот таким прошел бы он через весь фильм! А ведь и Черкасову и Рошалю сделать такого Стасова было вполне под силу.

А разве не «забытым мотивом» является в «Мусоргском» весь эпизод с «Женитьбой»? Опера «Женитьба» без достаточных оговорок показывается как образец реалистической русской оперы и русской манеры пения («петь, как говоришь», — поучающе объясняет Александра Пургольд, ссылаясь на самого Мусоргского). И если учесть, что в фильме нет «Хованщины», в которой Мусоргский, в противовес речитативной «Женитьбе», на-

шел, по его собственным словам, новую русскую мелодику, у слушателя может возникнуть одностороннее представление об оперных принципах композитора. А ведь сам Мусоргский говорил, что «Женитьба» — это была для него «клетка», из которой он вырвался, написав лишь один акт оперы.

В одном из эпизодов фильма режиссер символически объединяет Русское Музыкальное общество с музыкой «Ночи на Лысой горе» Мусоргского. Вряд ли подобная художественная аналогия сейчас правомерна. В Русском Музыкальном обществе сидели отнюдь не одни только титулованные фраки и кринолины, не одни только мракобесы. В противоречивой деятельности ИРМО было несомненно много полезного, важного для развития русского музыкального просвещения и профессионального образования. И превращать Русское Музыкальное общество в «Лысую гору», на которой правила свой шабаш



Кадр из кинофильма «Мусоргский».

Балакирев (арт. В. Балашов), Бородин (арт. Ю. Леонидов), Мусоргский (арт. А. Борисов), Римский-Корсаков (арт. А. Попов) и Стасов (арт. Н. Черкасов)

«августейшая ведьма», — это, конечно, нагрузка и опять, к сожалению, недостаточно «забытый мотив» старого музыковедения.

Герцен писал, что «русские молодые люди после 1862 года почти все были из «Что делать?» с прибавлением некоторых базаровских черт». Известно, что Мусоргский три года прожил в «коммуне» с братьями Логиновыми, Лобковским и Левашевым. Однако музыковедение до сих пор по-настоящему не проанализировало, не выяснило связи искусства Мусоргского с идеями революционной демократии. В Мусоргском старались прежде всего искать «кающегося дворянина», подчеркивали его либерально-народнические симпатии и связи. Не потому ли в сценарии недостаточно полно и сильно раскрыто влияние революционных демократов на Мусоргского (хотя имя Чернышевского и упоминается несколько раз)?

В фильме есть такой эпизод: по приезде из деревни в 1863 году Мусоргский показывает друзьям наброски новых своих произведений — «Сиротки», «Гопака», «Колыбельной Еремушки». Мусоргский-Борисов с удивительной проникновенностью исполняет эти песни и, не зная еще, что из этого выйдет в будущем, впервые напевает мелодию плача юродивого. Сцена эта совершенно великолепно по игре Борисова. Зрительный зал замирает, когда Мусоргский-Борисов, как бы прислушиваясь, нетвердыми, ищущими пальцами чуть касается клавиш рояля, нащупывает нужные ему гармонии. Да, в этот момент вы абсолютно верите Борисову — так, и только так, композитор импровизирует, так рождается у него новый музыкальный образ!

Но почему появление новых произведений Мусоргского связано в фильме только с пребыванием Мусоргского в деревне? (На самом деле и «Сиротка», и «Гопак», и «Колыбельная Еремушки» были ведь написаны значительно позднее 1863 года.) Путешествие в деревню, общение с крестьянством, конечно, оказало свое благотворное влияние на композитора, и хорошо, что в фильме это показано. Но разве Петербург революционной ситуации 1859—1861 гг., Петербург Чернышевского и Добролюбова не оказал также решающего влияния на Мусоргского? Такое

наивное противопоставление города и деревни может повести к неверным выводам. Выходит так: сидел композитор в Питере (это в сообщничестве со Стасовым и балакиревцами, под боком у Чернышевского!) и писал всяких «Саламбо» и «Эдипов», поехал в деревню и стал сразу настоящим Мусоргским. А ведь разве не в глубоких общественных связях Мусоргского и «Могучей кучки» с демократическим движением шестидесятничества источник подлинного оптимизма и народности творчества Мусоргского? Разве не дышали балакиревцы на заре своей юности, в 1859—1861 гг., воздухом надвигающегося революционного перелома и разве не определили именно эти годы жизни Мусоргского в Петербурге весь дальнейший творческий путь великого революционера в музыке? Но этот важнейший период в жизни страны и в жизни самого Мусоргского недостаточно ярко раскрыт в фильме. Чудесны пленеры в фильме «Мусоргский», но как моментами хотелось, чтобы в нем еще больше, еще сильнее чувствовался ветер эпохи, в которую жили и творили великие деятели «Могучей кучки»!

Говоря об отдельных недостатках сценария, музыкант не может не отметить большого количества отступлений от подлинной творческой биографии композитора и его друзей. Сценарий весьма свободно обращается с фактами, передвигает даты, события и подчас совершенно вольно трактует их. Конечно, в биографии человека есть факты важные и второстепенные, типические и случайные. И художник имеет право на некоторую свободу, он должен отбирать факты, имея право и на домыслы. Это неоспоримо. Но свобода свободе все-таки рознь. Когда сценаристы превращают брата Мусоргского Филарета в крепостнического зубра с арапником в руке, этот вымысел более или менее допустим: разрыв между братьями сильнее подчеркивает то духовное перерождение, которое произошло в душе будущего композитора; к тому же, подобный «разлом» был характерен для многих оскудевших дворянских семей того времени. Когда авторы сценария пытаются раскрыть весьма мало освещенные в биографических материалах отношения Мусоргского и Сашеньки Пургольд в сцене с обручальным кольцом, этот домысел также вполне законен.

С улыбкой мы наблюдаем, как балакиревская «Запевка» из XX столетия легко перебрасывается в 60-е годы XIX века — не всяко лько в строку пишется! Но когда в «Саламбо», как утверждает сценарий, оказывается написанным почему-то только один хор, в то время как Мусоргским была сочинена большая часть музыки оперы (ее ведь у нас даже и по радио исполняют!), когда Мусоргский в фильме сочиняет свою «Блоху» еще до премьеры «Бориса Годунова» (а известно, что сочинил он ее в 1879 году), мы досадуем на подобное своеволие сценаристов.

Однако зачем понадобились в сценарии все эти «вольности» и «смещения» фактов и дат? Да опять-таки для того же нового прочтения Мусоргского, чтобы «сломить сопротивление» материала, подсказанного музыковедами, и «уложить» его в новую «форму».

Испокон веков считалось, что последний период жизни Мусоргского был временем упадка, творческого бессилия великого музыканта, трагическим этапом «Малого Ярославца». Можем ли мы требовать, чтобы сценаристы фильма принялись предварительно за пересмотр традиционной точки зрения на «последнего» Мусоргского? Конечно, нет. Это дело музыковедов. Если угодно, Рошаль и Абрамова нашли по-своему мудрый выход из положения. Они ограничили временные рамки фильма 1874 годом, премьеру «Бориса Годунова» решили представить кульминационным пунктом всей жизни Мусоргского, ее апофеозом, с тем, чтобы избежать показа последнего этапа жизни Мусоргского. А так как без «Блохи» кинопортрет Мусоргского был бы, конечно, неполным, то потому и перенесли ее в 1873 год! Что ж, пенять за это музыкан-

там нужно на самих себя, а отнюдь не на сценаристов.

Художественный фильм — не музыковедческое научное исследование. Но он должен опираться на такое исследование. Такого нового исследования творчества Мусоргского наше музыковедение не дало еще. Поэтому неудивительно, что новаторский по всем своим художественным качествам и тенденциям, идейно весь устремленный вперед, «к новым берегам» искусства, фильм в своем понимании некоторых важных исторических фактов чистенько как бы оборачивается назад, заглядывает в старые «святцы».

Вслед за «Мусоргским» у нас несомненно должна появиться целая серия кинокартин, посвященных великим русским музыкантам; для миллионов советских людей фильмы эти будут своего рода «музыкальным университетом». В создании такой серии исторических музыкальных фильмов нашим музыковедам будет, бесспорно, отведена большая и серьезная роль консультантов и помощников. Эта роль музыковедения должна быть тем более значительной и важной, что, в противовес реакционному, лживому западноевропейскому и американскому буржуазному киноискусству, тенденциозно фальсифицирующему историю, превращающему ее в «служанку занимательности», незыблемым законом нашего советского искусства должно быть полное слияние высочайшей художественности и предельной правдивости.

Как не напомнить, что на этом же стоял, за это всю жизнь ратовал и тот, кому посвящен новый фильм, — величайший музыкант мира, гений русского искусства Модест Мусоргский.

