

ВЗ

мемуары
ВЕСЛОНОС



**РИМСКИЙ-
КОРСАКОВ**

Л. БАРСОВА

Николай Андреевич
**РИМСКИЙ-
КОРСАКОВ**

(1844—1908)

ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ

2-е издание

Ж 0081



ЛЕНИНГРАД • «МУЗЫКА»

1989

78.071.1

Б 24

Б 4905000000-642 73-89
026(01)-89

ISBN 5-7140-0035-8

© Издательство «Музыка», 1986 г.

ВВЕДЕНИЕ

Давно уже мучила меня одна мысль... изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого, по моему, быть ничего не может, в наше время особенно.

Ф. М. Достоевский

Свой шестьдесят первый день рождения — 6 марта 1905 года — Николай Андреевич Римский-Корсаков встречал в небывало напряженной обстановке.

Домашний праздник — традиционное музыкальное собрание — был отменен из-за болезни сына Андрея, но если бы он и состоялся, то присутствующих занимала бы на этот раз не музыка, а те события, что происходили в Петербургской консерватории и в самом центре которых оказался именно он — один из самых авторитетных ее профессоров.

23 марта 1905 года в «Русских ведомостях» появилось сообщение об увольнении Римского-Корсакова из консерватории; об этом же потрясенные читатели узнавали из газеты «Русь»: «Как это ни невероятно, но это факт. Итак, наша консерватория оказалась отставленной от человека, имя которого составляет нашу гордость и пользуется европейской славой».

Начало всему положило 9 января 1905 года. Известно, что уже со следующего дня после чудовищного по жестокости расстрела мирной демонстрации рабочих в Петербурге вспыхнули студенческие волнения, забастовки. Активно в стачечную борьбу включилась и консерваторская молодежь. Ее требования прекратить занятия до 1 сентября, произвести реорганизацию управления консерваторией, пересмотреть основы студенческого статуса и т. п. первым поддержал именно Римский-Корсаков. 3 февраля 1905 года он прочел в газете «Наши дни» постановление московских композиторов и музыкантов, подписанное Рахманиновым, Шаляпиным, Линевой, Танеевым, Кругликовым и др.: «Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды, чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника. Мы не свободные художники, а такие

же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане... и выход из этих условий, по нашему убеждению только один: Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ». Реакция Римского-Корсакова была горячей и недвусмысленной: в редакцию газеты пошло письмо с просьбой присоединить к постановлению подпись «петербургского музыканта». 10 и 18 февраля в консерватории состоялись бурные студенческие сходки, большинством голосов было решено также присоединиться к этому постановлению и прекратить занятия до 1 сентября 1905 года. В обращении к профессорам, не поддерживающим забастовку, участники сходки заявляли: «События последнего времени таковы, что мы сочли себя не вправе молчать, когда протестует вся честная Россия, когда все классы общества соединили свои силы для борьбы с отживающим режимом... продолжая занятия, вы сеете раздор между учащимися, оказываете моральное давление на слабых и безвольных товарищей, создаете нежелательное обострение между большинством и меньшинством. Все это неизбежно приведет к полному моральному разложению консерватории».

24 февраля на заседании художественного совета большинством голосов было решено прекратить занятия до 1 сентября. Римский-Корсаков выступает не только на самом заседании, но и в печати, стремясь всеми силами изменить реакционную позицию директора консерватории Бернгарда и дирекции Русского музыкального общества, возглавляемой тогда К. К. Романовым. В «Открытом письме», опубликованном в «Руси» 3 марта 1905 года, он требует полной самостоятельности для консерватории и ее художественного совета. Однако вопреки всему этому Бернгард приказывает возобновить занятия с 16 марта, и это приводит к новому накалу обстановки: 16—17 марта на площади у консерватории собираются толпы учащихся. Полиция, пешая и конная, оцепляет здание, но части забастовщиков удается прорваться вовнутрь; в нескольких аудиториях выбиты стекла и разлит едкий препарат, полученный от студентов-технологов. Разумеется, ни о каких занятиях и речи быть не могло. Забастовщики переписаны полицейскими чинами, произведены обыски, аресты...

Римский-Корсаков вновь выступает с еще более резким заявлением: «Действия консерваторской администрации я нахожу несовременными, антихудожественными и черствыми с нравственной стороны и считаю долгом своим выразить свой нравственный протест». 17 марта этот поразительный документ был опубликован в «Русских ведомостях», 18 марта часть профессоров во главе с Римским-Корсаковым требует отставки Бернгарда.

Но Бернгард далек от того, чтобы сделать для себя какие-то выводы: на заседании художественного совета 19 марта

1905 года он выступает с предложением исключить из консерватории студентов-забастовщиков; когда же вновь раздалось требование его отставки (была названа и кандидатура на этот пост — А. К. Глазунов), он немедленно закрывает заседание. В этот же день состоялось еще одно заседание — правления Русского музыкального общества, где и было принято беспрецедентное решение об увольнении Римского-Корсакова из консерватории ввиду его публичного выступления против деятельности администрации. К. К. Романов 21 марта утвердил это постановление.

Никто не мог предположить той общественной бури, что разразилась, как только стал известен этот позорный факт. Лавиной посыпались сочувственные письма, телеграммы, страстные выступления в защиту Римского-Корсакова в печати, в знак протеста консерваторию покинул целый ряд ведущих профессоров (Глазунов, Лядов, Есипова и др.), более полутораста учащихся подали заявление об уходе из консерватории, принявшей, как говорилось в одном из писем, «вид и характер полицейского учреждения».

В. В. Стасов, свидетель и участник более чем полувекового пути русской музыки, в статье «Русское музыкальное общество и Римский-Корсаков» писал: «Глинку разные „распорядители“ сглодали и замучили, Даргомыжского — сглодали и замучили, Мусоргского и Бородина — тоже, Балакирева — тоже; теперь дошло дело до Римского-Корсакова. Какое отвращение! Какой стыд!»! А молодежи весьма полюбилась эпиграмма:

К. Р.¹, уволивший Р.-К.,
Воочию миру доказал,
Какой он маленький поэт
И колоссальнейший нахал.

Письма, письма-протесты, адреса продолжали поступать на имя композитора в ближайшие месяцы неутихающим потоком; назовем некоторые из них: адреса от интеллигенции г. Вольска, от Галичского общества любителей музыкального и драматического искусства, от Комиссии народных чтений при Саратовском санитарном обществе, от крестьян села Судосева Симбирской губернии, от Русского артистического кружка в Париже, от Череповецкого музыкально-драматического кружка, телеграммы — из Алушки, Ялты, Оренбурга, Курска, Томска, Пятигорска, Баку, Иркутска и Москвы — не перечить всех лиц и организаций. Все это достаточно хорошо известно по различным публикациям. Но вот неопубликованное письмо, добавляющее еще один штрих к портрету композитора.

¹ К. Р. — так подписывал публикации своих стихов К. К. Романов.

Многоуважаемый Николай Андреевич!

Хотя когда-то Вы приняли меня весьма недоброжелательно и даже отказались по неизвестным мне причинам признать за мною какое-либо музыкальное дарование, тем не менее мне хочется, хотя бы и не признанному Вами музыканту-одиночке, приветствовать Вашу гражданскую доблесть.

Вы честно возвысили свой голос в защиту права и академической свободы в искусстве против злоупотреблений [неразб.— Л. Б.] полицейско-бюрократического произвола, нагло вторгающегося даже в сферу чистого искусства. Это особенно дорого в настоящее тяжелое время, когда лучшие силы России выступают в неравной (пока) борьбе против бесправия и административного произвола.

Дирекция Спбургского отделения И. Р. Муз. Общества, подвергнув Вас нелепому «остракизму» за честное и свободное высказывание Ваших убеждений в печати, тем самым расписалась в полном своем умственном банкротстве и моральном убожестве... Я, как и всякий мыслящий русский человек, кому дорого процветание русского искусства, искренне откликнулся на Ваш горячий протест, ибо глубоко убежден, что право и свобода также необходимы в области искусства, как и в чистой науке, да и вообще во всех отраслях государственной и общественной жизни.

Уважающий Вас доктор Е. Смирнов

Мария Николаевна Инсарова, замечательная певица и артистка, выражая свое возмущение «безобразным поступком Дирекции», писала Николаю Андреевичу: «Как может не рухнуть здание, лишившись главной опоры своей. Теперь только узнаете Вы, глубокоуважаемый Николай Андреевич, как бесконечно велико число Ваших искренних почитателей, друзей и сторонников. И я, ничтожнейшая частица этого могучего целого, приношу теперь все лучшие чувства души своей, которым нет названия, которых нельзя описать, к ногам Вашим, дорогой Учитель».

Особенное же внимание привлекает один из адресов, хранящихся в архиве Римского-Корсакова в Ленинграде. Текст его написан неброско, но именно он связал единой мыслью сложный и необычный материал, послуживший основанием этой книги. Зачитан и вручен этот адрес был после исторического спектакля оперы «Кашей бессмертный», состоявшегося в театре В. Ф. Комиссаржевской 27 марта 1905 года. По поручению Союза инженеров выступил видный деятель забастовочного движения Л. И. Лутугин: «Глубокоуважаемый Николай Андреевич. В течение долгих, тяжелых и мрачных годов мы не находили отдых и успокоение, наслаждаясь Вашими истинно талантливыми произведениями. Присоединяясь ныне к тем, кто выразил свое негодование по поводу возмутительного поступка с Вами... оставаясь всегда под обаянием Вашего творчества, шлем Вам свой горячий привет и выражаем твердую уверенность, что Ваша светлая деятельность будет всегда служить примером того, как должны поступать истинные граждане России».

ПРЕДАНИЯ СТАРИНЫ...

В мире идут дети... идут дети
к новому солнцу, идут дети к но-
вой жизни.

М. Горький

Днем 6 марта 1844 года, а именно в 4 часа 53 минуты пополудни, у Софьи Васильевны и Андрея Петровича Римских-Корсаковых родился сын Ника, будущий прославленный композитор Николай Андреевич Римский-Корсаков. Никто тогда, разумеется, и помыслить об этом его будущем не мог.

Дом Римских-Корсаковых в городке Тихвине Новгородской губернии был полон иных надежд — Ника должен стать моряком, и для этого были все основания: найдите на карте в Тихом океане Маршалловы острова, и среди них вы увидите остров Римского-Корсакова. Так он назван в честь Николая Петровича Римского-Корсакова (1793—1848), родного дяди Ники. О нем можно написать целый роман. Окончив Морской корпус, много плавал, прошел путь от мичмана до вице-адмирала. Когда началась Отечественная война 1812 года, он оказался в самой гуще событий, сражался с французами под командованием Кутузова у Смоленска, Бородина и Тарутина, а затем вновь вернулся на море и участвовал во многих экспедициях, в том числе в кругосветном плавании (в 20-е годы), когда и была открыта группа островов в Тихом океане. В 1842 году Николай Петрович был назначен директором Морского корпуса в Петербурге. По-видимому, он обладал педагогическими задатками, так как заботился о создании новых учебников, приобретении пособий и т. п. И вот этот мужественный человек не перенес личной трагедии: в 1848 году, вскоре после смерти горячо любимой жены Поликсены Ивановны (она была крестной Ники), он покончил с собой.

Можно было бы и не рассказывать об этом, но разве не возвышается в наших глазах облик героя, способного любить так же горячо и самоотверженно, как и служить Отечеству?

Славная биография была и у деда Ники — Петра Воиновича Римского-Корсакова. В Русском музее на картине Истомина

«Перенесение Тихвинской чудотворной иконы из Церкви Рождества богородицы в собор Успения» (1801) среди прочих находится и предводитель дворянства П. В. Римский-Корсаков. Он тоже был не без воображения: влюбился в дочку псковского священника и, не получив согласия на брак, умыкнул ее тайком из дому. Четверо славных сыновей выросли в этой семье, об одном вы уже узнали, о других речь впереди.

Но прежде — еще одна быль-предание: в старинном роде Римских-Корсаковых, известном в России с конца XIV века, первым моряком был Воин Яковлевич Римский-Корсаков (1702—1757), прадед Ники. Крестник Петра I, он окончил Морскую академию и много пользы принес затем русскому Северному флоту, командовал Кронштадтской эскадрой и стал вице-адмиралом. Потомки им гордились, а в семье Андрея Петровича и Софьи Васильевны Воином решили назвать первенца, который унаследовал не только имя, но и профессию прадеда: Воин Андреевич (1822—1871) к моменту появления Ники на свет уже окончил морской корпус, и пока подрастал младший брат, исходил много морей и океанов. Служил он не ради чинов, но вел серьезную исследовательскую работу на Дальнем Востоке во время кругосветного плавания на шхуне «Восток» (в одной эскадре с фрегатом «Паллада»). Сравнительно молодым Воин удостоился чина контр-адмирала, а в 1860 году был назначен директором Морского корпуса, где еще живо помнили Николая Петровича Римского-Корсакова. В Тихвине жили ожиданием писем, известий от Воина, его приезда. Старший брат (на целых 22 года!) был для Ники в детские годы предметом обожания, преклонения и, естественно, подражания! И родителям виделось, что Ника пойдет тем же путем.

Вернемся к началу: Нике предстояло расти в необычном окружении, в атмосфере неповторимой. Судите сами: его отцу (Андрей Петрович — старший сын Петра Воиновича) было тогда уже 60 лет, матери — 42 года. В доме жил еще дядя Ники — Петр Петрович (младший сын Петра Воиновича), немолодой человек 44 лет. Вот так втроем (и Воин — в письмах) они и опекали мальчика в течение первых 12 лет его жизни, причем они и горячо любили его, и строго воспитывали, и... учили. Да, Ника получил сугубо домашнее первоначальное образование — на семейном совете было постановлено ранее 12 лет в чужие руки его не отдавать!

Отметим немаловажное обстоятельство: Нику воспитывали люди музыкальные, музыкально одаренные, можно даже сказать, что музыкальность была неотъемлемым свойством Римских-Корсаковых. Родные рассказывали Нике впоследствии, что редкостно способным был его дядя Павел Петрович (1789—1832), еще один сын Петра Воиновича: он мгновенно запомнил и мог сыграть все, что слышал (нот не знал!), вплоть до оперных увертюр.

Хорошим слухом и памятью обладала Софья Васильевна. В молодости она училась играть на фортепиано, но при Нике к инструменту не подходила, а напевала ему все, что помнила, например, песню Вани из «Жизни за царя» (так тогда называлась опера Глинки «Иван Сусанин»), народные песни «Как не пава-свет по двору ходит», «Ой пала, припала молодая пороша», «Звонили звоны»¹ и много других. Ценно и то, что Софья Васильевна смогла стать сыну доверительным собеседником.

Андрей Петрович помнил много популярной музыки своей молодости и, сам себе аккомпанируя, пел отрывки из опер, романсы, а в занятиях с Никой применял, если можно так выразиться, вполне современные методы. О том, что Ника музыкальный мальчик, родители догадались рано: когда ему еще и двух лет не было, он узнавал мелодии, которые пела ему мать; в три года, слушая игру отца, бил в такт в игрушечный барабан, а когда тот неожиданно менял ритм и темп, немедленно схватывал и переключался сам. Никого это не удивляло, так как и старший сын Воин рано обнаружил интерес к музыке, временами рьяно занимался, но он научился очень трезво отделять реальное от «иллюзорного»: кроме подлинного увлечения профессией моряка, им всегда двигало еще и сознание того, что только она может дать материальный достаток семье. Родные его, к сожалению, беднели год от года. Почему так? Глава семьи, Андрей Петрович, в молодости неплохо продвигался по служебной лестнице, но в 1835 году за либерализм, проявленный при исполнении обязанностей губернатора Волынской губернии, был отправлен в отставку с выплатой небольшой пенсии. Не дожидаясь реформы, он отпустил на волю своих дворовых. Человек кристально честный, душевный, полностью доверявший друзьям, которые корыстно пользовались его неумением вести хозяйство, Андрей Петрович был полностью разорен.

И, наконец, несколько слов о Петре Петровиче, ничем не знаменитом, скромном тихвинском почтовом служащем. Дядя и племянник нежно любили друг друга. В серьезную атмосферу дома несколько чудаковатый Петр Петрович вносил долю игры, детскости. «Пипон, Пипос, милый дядюн» — звал его Ника. Они уходили в долгие прогулки по живописным окрестностям Тихвина. По дороге старший запевал «Как по травке по муравке»; «Заинька, попляши», — просил младший, «Шарлатарла из партарлы иждивлялася» — веселились оба. Любил Ника и «Во поле береза стояла», и уж совсем недетскую песню «Не сон мою головушку клонит» — спустя многие годы он введет ее в свою первую оперу «Псковитянка». Многое

¹ Впоследствии эти песни Н. А. Римский-Корсаков опубликовал в сборнике «100 народных песен» (1877), а первые две ввел в «Снегурочку».

в этой опере кажется почерпнутым из кладезя тихвинских воспоминаний Римского-Корсакова.

Неповторимый колорит Тихвину придавали два монастыря: на правом берегу реки Тихвинки — Введенский, на левом — Большой Успенский, мужской. Построены они были по велению царя Ивана Грозного — он самолично был в этих местах в 1547 году, сюда же сослал свою четвертую жену — Анну Колтовскую, насильственно принявшую постриг.

В церковные праздники прозрачную синеву небес до краев переполняли звоны колоколов, особенно гармонично отбивавших в Успенском монастыре. Находился он прямо против дома родителей Ники. Казалось, эти звоны распахивают окна, и ширился в груди неведомый восторг, а в глазах закипали слезы. В самом соборе чудесно пел мужской хор — обиходные сочинения, произведения Бортнянского. Настоящее сливалось с прошлым. Жизнь уходила в бесконечность...

Послушайте «Псковитянку», и вы поймете, почему Иван Грозный предстает в ней живым, потрясающим своими страстями человеком, а в оркестре вы узнаете доподлинные тихвинские колокольные звоны.

Вспоминая детство, Николай Андреевич утверждает в «Летописи моей музыкальной жизни», что музыка тогда не производила на него сильного впечатления и во всяком случае «слабейшее в сравнении с любимыми книгами». Но игре на рояле его учили, и он даже пробовал сочинять музыку «ради игры, ради обезьяничанья», так же как разбирал и собирал часы, увидев работу часового мастера, или, запрягая вместо лошадей стулья, изображал кучера. По-настоящему же тогда он мечтал о море — он играл в морские игры, рисовал, строил корабли.

«Воин, мне очень хочется знать, сколько у тебя на шхуне ярусов; я читал, что у 74-пушечного корабля бывают трюм, кубрик, жилая палуба и батарейная палуба, — спрашивает восьмилетний мальчик у брата. — Да скажи мне, в каком ярусе стексы для мачты, скажи сколько у тебя пушек на шхуне; я желаю знать, в каком ярусе находится у тебя машина, сколько у тебя штурманов и матросов... Скажи мне, отчего когда корабль тонет, вода бьет из люков каскадом. Я это читал в описании крушения 74-пушечного корабля „Ингерманланд“».

С увлечением Ника изучает астрономию (и интерес к ней сохранится на всю жизнь), затем навигацию; он ловок, подвижен, приучен к гимнастике и твердому распорядку дня. В нем можно заметить некоторую рассудочность, слишком раннюю в этом возрасте, но вспомним, он рос не в детской среде, а в окружении пожилых людей, озабоченных приготовлением его к морской службе, полной лишений и жестокости. И его не

баловали, не умилялись его шалостям, но методично вырабатывали в нем понятие долга, необходимости, пользы.

Прочтите несколько отрывков из писем Воина в Тихвин:

«Много ли он [Ника] гуляет, далеко ли может ходить? В силах ли обойти кругом монастыря? Все это меня интересует, ибо я с удовольствием думаю о том, как я буду с ним гулять» (26.VIII 1847).

«Не пора ли приучить Нику играть и возиться так, чтобы не мешать вам заниматься чтением? Мне кажется, что в его возрасте можно несколько ослабить беспрестанный присмотр, а то он, пожалуй, привыкнет к этому и потому, когда по необходимости придется оставить его одного, то он будет боязлив... Помните, что если пред вступлением в корпус или какое-нибудь учебное заведение он будет мало-мальски робким, непривыкшим несколько управлять своими действиями, то первый шаг в общественном воспитании будет для него весьма невыгоден. Попадет в так называемые Рябчики, а это совершенная беда: из этой клички долго не выпутаться» (22.XI 1847).

«Пожалуйста, заставляйте Нику побольше рыться в саду да лазить на гору у шлюза. Да не пора ли уж начать купать его в реке и приучать плавать?» (6.VI 1849).

«А что, пускаете ли вы Нику гулять одного? <...> Давайте ему поручения, посылайте его иногда за какою-нибудь мелочью на рынок или в Гостиный Двор и, поверьте, что ребенок инстинктом это оценит и что в нем натурально, без всяких утомительных и сухих поучений, разовьются чувство собственного достоинства и чувство долга — эти вернейшие подпоры человека в практической жизни» (6.VI 1849).

«Сами вы видите, что Ника очень рад, когда его пускают одного и что он старается исполнить получше и поскорее то, что вы ему поручите... его самолюбие подстрекается доверием, которое ему оказывают, и подстрекается, конечно, уже к хорошему» (16.VI 1851).

«Очень одобряю, что начали Нике читать отечественную историю. Пускай прежде эту узнает хорошенько, а там уже принимается за римские, греческие и проч.» (4.VIII 1851).

«Если Ника ленится, то всего лучше не давать ему играть, покуда он не выполнит заданного, как нужно» (11.XII 1851).

«Пусть мальчик приучается зарабатывать себе отдых, а не надеется на то, что прилежен он или нерадив, а время отдыха для него то же самое. Такова уже натура человеческая, что без возмездия и платы из нее ничего не вырабатывается, и дитя по инстинкту следует этому общему закону» (7.VII 1852).

Не правда ли, читая эти рационалистические рассуждения, вы начинаете сочувствовать мальчику, и далее вас еще не однажды возмутит непреклонность Воина Андреевича. И все же будем объективны: эти самые чересчур взрослые родные вну-

шили Нике не только чувство долга, ответственности, порядка и т. д., но и такую любовь к Родине от ее истории до мельчайшей ее частицы, какая мыслима и развивается только в сочетании с этими высшими нравственными принципами.

Кто-то из них читал ему русскую историю, Пушкина и Лермонтова, а кто-то объяснял значение каждой травинки в поле и в лесу, названия деревьев, учил угадывать птиц по голосам, сажать цветы... Прочтите, например, вот этот список — не знаю, как назвать,— перечисление всего того, к чему рвалось его сердце, что вспоминалось и скрашивало Нике жизнь в Петербурге, когда он поступил в Морской кадетский корпус: «Я все это воображаю, как будто я в Тихвине,— папу, маму, любимого дядю, Большой сад, Латонин завод, Заболотье, Красный луг, лес, землянику, малину, клубнику, смородину, калину, грибы, березу, осину, рябину, дуб, клен, липу, акацию, елку, бузину, иву, Иванову траву, овес, коноплю, Буку, Шарика, Серко, Матроску, корову, куриц, бабочек, жуков, пчел, мух, слепней, комаров, шмелей, стрекоз, кузнечиков, картофельную и цветочную ямы, сирень, тюльпаны, нарциссы, фиалки, гвоздики, одуванчики, георгины, пение соловья, ласточек, малиновок, жаворонков» (красоту никем не воспетых желтых одуванчиков, мотыльков на зеленом лугу учил замечать он своих детей).

Как воочию он помнил и воображал, сочиняя впоследствии «Снегурочку», проводы Масленицы в последний день весеннего праздника: горело чучело Масленицы, и веселая пестрая гурьба людей пела «Прощай, прощай, Масленица». Или видел: идут в летнюю пору монахи тихвинского монастыря и нараспев кличут горожан помочь сено убрать:

Тетушки, мамушки, девицы красные!
Подите пограбьте сенца для божьей матери!

Его научили любить не только землю, но и — небо. Открываем одно из первых писем Ники из Петербурга: «Проснувшись ночью... и поглядев в окно, я увидел, к моему удовольствию, созвездие Ориона, Бетегейзу, Ригеля, пояс Якова, Сириуса, Проциона, Кастора и Поллукса, Регула и все те звезды, которыми мы так любовались с тобой, мама, в Тихвине прошедшую зиму, глядя из окошка в зале. Сириус и Процион, а также красный Марс в созвездии Льва, куда он теперь перешел из Девы, сильно блестели...».

Прочтите, пожалуйста, еще раз эти названия — и, может быть, вы услышите, как летит в «Ночи перед рождеством» по небу верхом на метле ведьма — прекрасная Солоха, и звезды меркнут; а вот несется на коне-черте Вакула — засияли-засвучали звезды.

В МОРСКОМ КОРПУСЕ И В МОРЕ

Остановитесь, одумайтесь! Знаете ли, куда вы идете? Посмотрите — душа убывает!

А. И. Герцен

День 20 августа 1856 года запомнился Нике Римскому-Корсакову: он был принят в Морской кадетский корпус. Учиться здесь ему хотелось: мечталось, что шесть будущих лет — это продолжение той романтической «морской» настроенности, что царила в Тихвине, изучение любимых морских наук, самого морского дела. Занимался он усердно, стараясь, чтобы его оценки не снижались ниже 10 баллов (при двенадцатибалльной шкале), был дисциплинирован, всегда подтянут. Нерадивых наказывали строго, вплоть до розог. И секли провинившихся кадетов нещадно. Двумя годами ранее в это училище поступил одиннадцатилетний Ипполит Чайковский, брат Петра Ильича: спустя десятилетия он не мог забыть взвизгивания громадных гибких розог, в сознании вставала жесточайшая картина: здоровенные солдаты старались один после другого как можно сильнее размахнуться для удара. «Вот какова была школа 50-х годов для нервов кадетского юношества», — рассказывал Ипполит Ильич.

Ника ни разу не был подвергнут страшной экзекуции — не «заслужил», но за мелкие шалости или низкий балл, бывало, лишался воскресного отпуска или оказывался на гауптвахте. С учениками у него сложились терпимые отношения, его не колотили. «Один кадет было попробовал, но неудачно, а прочие не бьют, а только иногда толкнут или подразнят, но это еще не беда», — сообщил он родным после недельного пребывания в корпусе. Бедой был жесточайший режим. Переживите вместе с двенадцатилетним мальчиком хотя бы один день: в 6 — подъем, в 6.30 — чай и маршировка по улицам «во фронте», с 9 до 11 — уроки, с 11 до 13 — гимнастика, в 13 — обед и свободное время; с 15 до 18 — уроки; с 18 до 20 — гимнастика, в 20 — ужин и вечерняя прогулка, 21 — отбой (по разу в неделю — фронтовое учение, танцкласс, баня). Особенно изнуряла гимнастика — два раза в день по два часа и, кроме того, она отнимала время от учебы. Свободным у ребят был только один час в середине дня, но отдохнуть или заняться личными делами не удавалось — надо было зубрить особенно трудные параграфы из таких далеких от его будущего предметов, как начертательная геометрия, корабельная архитектура, фортификация, теоретическая механика, артиллерия, вооружение судов, навигация. Не питал интереса Ника и к химии, алгебре, физике. Был еще и обязательный предмет — закон божий — и очень слабо поставленные языки — английский и французский. Историю проходили так, что интереса она никакого не вызывала,

и вообще ни один учитель не оставил по себе сколько-нибудь заметного следа в душе Ники! Даже по любимой астрономии, которую, верно, знал лучше любого учителя.

Не легче было и в учебных плаваниях, хотя он охотно стрелял из ружья, из «бомбигельских и обыкновенных» пушек, бесстрашно одолевал марсы и бушприты, по-матросски орудовал веслами. Невольное уважение вызывают строки из письма четырнадцатилетнего подростка: «Завтра у нас опять пальба, будем крепить крьюсель, спускать брам-реи; но эти учения очень веселые, хотя устанешь жестоко; подтянуть нижнюю сторону паруса к рее, так весь будешь мокрый, особенно в такой жар, а ведь чтоб закрепить паруса, надо еще взять два рифа. Крепишь крьюсель, ведь не держишься ни за что, а стоишь на тропях (веревках, висящих снизу рей), а грудью лежишь на рее. А обе руки заняты работой» (Ревель, 15.VII 1858). И при этом Воин Андреевич, под наблюдением которого Ника проходит практику, считает, что тому «все еще мало задается мятки».

Нет-нет да прорываются в письмах приученного к сдержанности кадета, прямо скажем, драматические нюансы. Вот он рассказывает, что идя по коридорам училища — лазарет, кадетские, офицерские классы, — воображает, что гуляет по окрестностям Тихвина: Тверской шлюз — Латонин завод — Заболотье и т. д. На городских улицах — веселее, «но пыль, каменья, толпы людей, экипажи». С трогательной нежностью он вспоминает домашних: сообщает «мамаичке», что в день ее именин купил себе вместо трехкопеечной — четырехкопеечную булочку, просит ее наблюдать звезды и тем его вспоминать, а отца играть на фортепиано: «Не услышу ли отсюда... Вспоминайте, как было, и я с вами пел...». Он считает месяцы, недели, дни разлуки, представляет как всем будет весело, когда он приедет в Тихвин, беспокоится, услышит ли «того соловья, который поет за госпиталем».

После таких свиданий было еще страшнее возвращаться в Петербург: только что был дома, «а теперь в корпусе, среди чужих». Он гонит «совершенно бесполезную» мысль, хотя она и «прилипчива», как комар, и против нее «надо ставить сетку — сетку из других мыслей...».

Вы вчитались? О чем это? О свободе воли!

Ника затеял как-то (в 12—13 лет) «атеистический» разговор с матерью, доказывая ей, что несмотря на постулат «все на свете делается по воле божьей и от него зависят все явления жизни», человек должен быть свободен в выборе действий... Шесть лет — достаточный срок, чтобы понять весь ужас своей несвободы и все острее ненавидеть среду «чужих». Грубые кадетские нравы, циничная болтовня, тайное курение, ранняя тяга к выпивке, а в старших классах (особенно на практике) пьянство — это еще далеко не все о его «среде». Осо-

бенное отвращение вызывали фельдфебели, унтерофицеры, знаменщики, назначаемые из кадетов, «самые закоренелые негодяи и мошенники, которые только при глазах начальства смиренные, как овцы, а на самом деле... со временем будут и горькими пьяницами и ворами»,— писал он родным. А фальшь всякого рода парадов, смотров, когда дрожали все от мала до велика в ожидании наследника... О чтении, расширении кругозора и думать никто не хотел — к концу курса тупели, тормозились любые художественные стремления.

Именно потому Ника все более и более тянется к музыке, можно сказать даже, открывает для себя музыку. И произошло это во многом благодаря оперному театру. В выходные и отпускные дни он стремится попасть на спектакли либо в театр-цирк (он помещался на месте Мариинского театра), либо в Большой (на месте теперешнего здания консерватории) и, захлебываясь от восторга, делится своими впечатлениями с родными: «Любезный дядя,— пишет он П. П. Римскому-Корсакову (9.IX 1857),— представь мою радость, сегодня я поеду в театр! Увижу Лучию [„Лючию ди Ламмермур“ Доницетти.— Л. Б.]. Услышу огромный оркестр! Тамтам! И увижу, как капельмейстер машет палочкой. В оркестре 12 скрипок, 8 альтов, 6 виолончелей, 6 контр-басов, 3 флейты, 8 кларнетов, 6 валторн и проч.». Ему понравились певцы, декорации, но более всего — музыка: «Как я желал бы, чтобы вы послушали эту оперу, ее мотивы каждую минуту раздаются в моей голове».

Особенно поражают Нику фантастические оперные и балетные сцены он пытается как можно полнее обрисовать их, например, декорации Волчьей долины в «Волшебном стрелке» Вебера: «Кругом скалы, лес, два водопада низвергаются в пропасть: сначала светит луна, которая потом скрывается». В полночь здесь собираются злые духи, слетаются к сатанинскому огню змеи, драконы, совы, кажется «целый ад перед глазами». В балете «Корсар» Адана он очарован постановкой картины гибели корабля Корсара: «Ах, как это хорошо, какие волны натуральные!» Замечено все: и кровавое небо, и «гром и молнии», и как волны становятся огромными, ломаются мачты, и корабль погружается в воду. А как же это все звучит в оркестре: «Валторны и корнеты делают завывание ветра, а кларнеты, флейты и проч.— крики погибающих, так натурально (ибо люди молчат)». Внимание к оркестру, к звучанию инструментов постоянное: у скрипки, фагота, кларнета, виолончели, валторны свой «особого рода тон», в опере «Ломбардцы» Верди в оркестре «трескотня и гром», а в «Норме» Беллини все «славно сделано». Ему очень понравился «Роберт-дьявол» Мейербера: «Какая музыка! В особенности аккомпанемент великолепный, все инструменты удивительно как употреблены».

Но что совсем уже замечательно — это оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Интерес к первой из них особый — он помнит, как мать пела мелодии из нее. Теперь же он убедился, что «вся опера чудная», что, например, в польских танцах (краковяк, мазурка и др.) музыка не такая, как в обычных балльных, а «с толком». Ему необычайно понравился певец О. А. Петров в роли Ивана Сусанина (в свое время он готовил ее под руководством самого Глинки). Наилучшей же оперой Ника считает «Руслана и Людмилу», хотя музыка в ней «совершенно другого рода». А вот еще одно суждение юного дилетанта (как он называл себя позже — с высоты прожитого и пережитого) — об опере Верстовского «Аскольдова могила». «Хотя итальянская опера более изящна, но эта немного напоминает, нет, даже много, наших русских мужичков да и древние времена славян. <...> Хотя эта музыка проще и легче „Жизни за царя“ или „Руслана и Людмилы“ Глинки, которые надо понять, чтобы оценить, но все-таки и эта очень хороша».

Своим увлечением Ника пытается заразить товарищей по корпусу — пересказывает содержание опер, описывает декорации, знакомит с музыкой (напевая или наигрывая на фортепиано). К концу курса вокруг него все же образуется круг увлеченных музыкой кадетов. Собираясь тайком в классах, они разучивают под его руководством хоры из «Ивана Сусанина», покупают вскладчину ложу в театре, чтобы совместно наслаждаться спектаклем.

«Нет ничего приятнее, чем слушать оперу», убежден теперь Ника и в письме к родным подводит своего рода итог: «И я полагаю, что кто хочет приохотить мальчика к музыке, у которого есть к ней способности, тот должен доставить ему несколько раз случай быть в опере, тогда он охотнее станет играть на инструменте».

Ника все увлеченнее музицирует за фортепиано: разбирает оперные клавиры, напевая за действующих лиц, а любимые отрывки перекладывает для игры в четыре руки, которой увлекались в семействе Головиных (друзей Воина Андреевича), где он проводил воскресные дни. Поначалу Ника учился игре на фортепиано у некого Улиха, виолончелиста по профессии. Занятия с ним шли ни шатко, ни валко. Сознвая незаурядность юного кадета, он посоветовал в конце концов определить его к другому преподавателю.

Им стал с сентября 1859 года Федор Андреевич Канилле (1836—1900), яркий пианист и эрудированный музыкант. Последнее — немаловажно! В Нике он сразу увидел не ученика, а скорее товарища, необычайно талантливого и любознательного. Большая часть урока посвящается не зубрежке, а музыкальным беседам: вместе разбирают новые произведения — не только фортепианные, но и симфонические, и прежде

всего «Арагонскую хоту» и «Камаринскую» Глинки. Оказалось, что у учителя и ученика общий кумир. Когда на одном из первых же уроков Канилле сказал, что Глинку считает величайшим гением, а «Руслана» — лучшей оперой в мире, Ника был покорен окончательно.

Теперь он бережет каждую копейку, чтобы иметь возможность покупать ноты и отдавать их в переписку, охотно идет в гости только туда, где любят музыку, где можно будет поиграть в 4 руки, послушать пусть дилетантское, но иногда очень даже выразительное пение (хорошо пела мать его соученика Скрыдлова, готовилась в певицы сестра другого — Ирецкого). А любимых тихвинцев засыпает именами композиторов, названиями произведений. Так, он с подъемом сообщает, что в честь своего шестнадцатилетия будет вечером в концерте, услышит в исполнении оркестра в 150 и хора в 170 человек Шестую симфонию Бетховена, хоры из опер «Волшебная флейта» Моцарта и «Моряк-скиталец» Вагнера, симфоническую фантазию Листа «Прометей», увертюру к опере «Тангейзер» Вагнера и др. И вот Нику уже самого обуревают жажда — сочинительская! Его вдохновляет Канилле, который готов заниматься с учеником чуть ли не ежедневно. Честь и слава Канилле! Именно он угадал талант, нет — гениальность мальчика, заставил поверить в себя и сочинять музыку. «Ура! Соната одобрена», — сообщает он в Тихвин 16 января 1860 г., и теперь по заданию учителя должен написать вариации на мелодию песни «Среди долины ровныя», потом на мотив из «Роберта», потом анданте и скерцо — «по образцу Бетховена».

Смотрите, вот мчится по темнеющим улицам Петербурга длинный нескладный кадет с кипой нот в руках — потому пешком, что деньги, выданные на извозчика, потрачены на переписку «Князя Холмского» (музыки Глинки к трагедии Нестора Кукольника). В глазах больше нет «сонной тетери», как он сам однажды выразился, — улетела, и зажглись два луча, а губы шепчут, нет — это сердце ликует: «Я теперь окончательно сочинитель...»

Воину Андреевичу и Софье Васильевне увлечение Ники музыкой стало казаться чрезмерным, мешающим его учебе и будущей карьере. Летом 1860 года Воин сообщил матери, что отправил Нику на практику в море, хотя мог оставить в Кронштадте, с «макиавеллической целью» — чтобы отвлечь его от музыки, которой тот «увлекся в ущерб наукам». Осенью же младшему брату был нанесен жесточайший удар: Воин отказался оплачивать его занятия с Канилле (родители к этому времени окончательно обеднели). Ника постарался не выдавать своего неистового волнения и, внешне хладнокровно выслушав отповедь Воина, решил заниматься самостоятельно. Канилле же, узнав обо всем, заявил, что будет давать ему уроки

бесплатно — на это Ника, разумеется, согласиться не мог. Наконец, договорились, что Ника будет приходить по воскресеньям просто музицировать. «Надеюсь, что этого брат мне не запретит», — вырывается у Ники в письме к матери. Он не может быть искренним, как прежде, и на упреки в том, что переписка «не клеится», ибо он, видно, не в духе, с горечью просит: «Не попрекайте меня музыкой... мне очень неприятно слышать, что музыка, которую я люблю, сделалась для меня предметом упреков, и неосновательных упреков».

Между тем успехи Ники в композиции настолько очевидны, что Канилле решает показать его М. А. Балакиреву, молодому, но уже хорошо известному в Петербурге музыканту. В конце ноября 1861 года состоялась первая знаменательная встреча: Милий Алексеевич не только высоко оценил первые сочинительские опыты юноши, но и вызвался быть руководителем «Корсиньки», как сразу прозвал он его. А Ника не скрывал потрясения: пианист, композитор, талант которого «превосходил всякую границу возможного», поверил в него и сразу дал задание, да такое, что поначалу ужаснуло своей сложностью: ему надо немедленно приниматься за сочинение симфонии, он чувствует оркестр!

Шла прежняя — кадетская жизнь, но теперь появилась и другая, он познал, истинная жизнь: в свободные вечера спешил к Балакиреву, а там непременно бывали Мусоргский, Кюи, Стасов. Музицировали за фортепиано — сами пели, переживали, вырабатывали точку зрения. Она могла быть и оценивали — озорной, и смелой, такой смелой, что у юноши дух парадоксальных — окаянствовал, Шопен — «нервная светская дама», хватывало: Бетховен — красивые кружева, Моцарт и Гайдн — на а его сочинения — ели! Листа, хотя его музыку знали мало (не было ивыны и устаревшие), считали изломанным и извращенным, мелодии Мендельсона — кислыми и мещанскими. Все это — яркий пример максимализма, именно — молодости, так как содружество музыкантов, получившее в истории музыки определение «Могучей кучки», только еще формировалось и взгляды эти, разумеется, не остались незыблемыми. А тогда Ника жадно ко всему прислушивался, с восхищением запоминал, например, «настоящие» деловые разговоры об инструментовке, голосоведении» и т. п. Совершенно растворялся он в блаженстве, когда два чудесных пианиста — Балакирев и Мусоргский — играли в 4 руки симфонии Шумана, квартеты Бетховена. Здесь же что музыкант должен быть широко образованным, много читать. Особенно «нажимал» Стасов: Ника понял, что музыкант должен быть широко образованным, много читать. Особенно «нажимал» Стасов: «в видах просвещения» Ники он читал «Одиссею», Мусоргский — «Князь Холмского», Мясоедов — «Вия».

Наконец-то Ника обрел друзей, о которых ранее и мечтать не мог, среду, в которой единственно ощущал себя на месте... И тем более ранило непонимание родных, рождая мучитель-

ное чувство раздвоенности. Новые друзья не могли не заметить этого. Балакирев однажды выразил свое удивление старческим почерком «Корсиньки»: «Почерк Ваш связан с Вашей физиономией, в коей есть тоже что-то старческое, только в музыке у Вас... все кипит юностью и здоровьем».

Близится выпуск из корпуса, и давление на Нику растет. Вот уже Софья Васильевна — против посещения театра, и Нике приходится уверять ее, что у него хватит силы воли, чтобы после воскресного посещения театра на неделе во время учебы «разделаться с воспоминаниями об прошлом удовольствии».

Он увлекся чтением и в силу сложившейся привычки не может не делиться с нею своими открытиями. В ответ — нелепые, с нашей точки зрения, страхи: Софья Васильевна недовольна, что он читает драмы Шекспира, увлечен Гоголем. «Но что из этого? — вынужденно оправдывается он. — Я прочел ведь не 5 водевилей, а пять величайших вещей... разве Шекспир — это то же самое, что Дюма какой-нибудь или Евгений Сю? Да из этих драм три — „Антоний и Клеопатра“, „Юлий Цезарь“ и „Тимон Афинский“ суть драмы исторические. Через них я познакомился со многими фактами истории, о которых я совсем не знал». Гоголя Ника считает вторым после Пушкина великим русским литератором, в его произведениях порок выставлен так, что «сначала смеешься, а потом или берет чувство отвращения или жалость... надо тебе прочесть „Разъезд после театра“ Гоголя, чтоб увидеть свою ошибку». Не боясь вызвать раздражение, Ника сообщает, что прочел также «Паризину» Байрона и «Горе от ума» Грибоедова, теперь читает «Римских женщин» Тацита: «Отчего, читая эти вещи, потом чувствуешь себя так отлично? Отчего и финал моей симфонии идет вперед?»

«Но, боже! сколько приходит ежедневно людей, для которых нет вовсе высокого в мире! Все, что ни творилось вдохновеньем, для них пустота и побасенки; созданья Шекспира для них побасенки, святыя движенья души — для них побасенки... Ныла душа моя, когда на бесчувственных их лицах не вздрагивал даже ни признак выражения от того, что подвергало в небесные слезы глубоко любящую душу...»
(Гоголь).

В марте 1862 года умер престарелый отец, мать и дядя переехали в Петербург, к Воину Андреевичу, в апреле окончен корпус и решена судьба новоиспеченного гардемарина — он идет в кругосветное плавание на клипере «Алмаз». Николай Андреевич был в отчаянии: не хотел он отрываться от друзей, тем более, что Канилле не раз повторял: «Композитору необходимо быть в музыкальной среде». Угнетала полная безысход-

ность: средств своих к существованию не было, просить у Воина помощи — невозможно, он дал себе зарок никогда не просить денег у брата, да и тот не дал бы, ведь и Воин и мать жаждали только одного для Ники — мужественной морской карьеры. Вот что писала Софья Васильевна сыну перед его отплытием: «Надеюсь, друг мой, что ты займешься своим делом с усердием... чем ты много утетишь свою мамá, которая горячо желает, чтобы и меньшей ее сын был также полезным человеком, как и старший».

Ветер по морю гуляет
И кораблик подгоняет.
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах...

Всего 939 дней был в плавании гардемарин, а затем мичман Н. А. Римский-Корсаков, из них 94 дня — на якоре. В больших городах обязательно посещал все достопримечательности — музеи, исторические памятники, удавалось побывать даже в оперном театре, но сравнения чаще делались в пользу петербургских постановок и певцов. Пожалуй, наибольшее впечатление производили народные песни и танцы. Именно тогда формируется у него передовое для того времени понимание музыкальности: по высшим классам, испорченным влиянием учителей и гувернанток, нельзя судить о музыкальности народа. Он считает, что она может выразиться только в песнях, танцах и других национальных мелодиях.

Как еще один пример юношеского максимализма — да будет он благословен (!) — приведу высказывание Римского-Корсакова о песнях: «Итальянские — приторны, как обсахарившееся малиновое варенье, французские — пошлы, легки и пусты, немецкие — немножко „цирлих-манирлих“, а английские совсем сухи и бесстрастны. Нет, самые музыкальные народности — это венгерцы, испанцы и русские, а также персы и вообще восточные народы».

Были и неожиданные встречи: в Германии, например, с сыном декабриста М. И. Муравьева-Апостола. Когда-то, еще в 1827 году, Андрея Петровича Римского-Корсакова, по-видимому, впервые взяли «на заметку» по той причине, что он снабдил деньгами Муравьева-Апостола и А. А. Бестужева, отправлявшихся в ссылку. В Италии — с престарелым В. Я. Скарятинным, своим дедом (Софья Васильевна была дочерью Скарятин — орловского помещика — и крепостной крестьянки).

И не состоялась в Англии встреча с А. И. Герценом, хотя возможность такая была — помешала гардемарину его замкнутость и скромность; он позже написал, что был «в то время недостаточно развит... да и Герцена самого считал слишком большим по сравнению с собой, „генералом“ по либеральной части».

Но самые волнующие переживания, если судить по музыке, которую впоследствии сочинял Николай Андреевич Римский-Корсаков, были связаны с морем-океаном — ветрами и, конечно, звездами, о которых он никогда не забывал. Ему довелось переносить жестокие бури, штормы, когда дождь лил такой сплошной стеной, что глаз было не открыть; скрипели и трещали мачты, и ни разу не испытывал он страха.

Особенное чувство упоения красотой океана наступало во время ночных вахт — при ровном теплом ветре: «Дивный, темно-лазоревого цвета цвет океана сменялся фантастическим фосфорическим свечением ночью... Какое сияние Млечного пути с созвездием Южного Креста, какая чудная звезда Канопус... ярко горящий красный Антарес (в Скорпионе), видимый у нас как бледная звезда в светлые летние ночи, известный нам по зимним ночам, казался здесь вдвое больше и ярче... Свет ныряющего среди кучевых облаков месяца в полнолуние просто ослепителен».

В письмах, в «Летописи» Римский-Корсаков доносит до нас часть тех прекрасных впечатлений, что питали тогда его глаза и сердце, а спустя годы — воображение. Вы прочтете — и тут же забудете, а в нем все это звучало музыкой наслаждения, искушения, томления — восторга, словами не выразимого. Послушайте песни заморских гостей — Индийского и Веденевского — из оперы «Садко», затем рассказы корабельщиков о заморских чудесах из «Сказки о царе Салтане», либо «Море и Синдбадов корабль» из «Шехеразады» и, возможно, эти строки оживут!

Прекрасное — было, но было и ужасное. В первые месяцы плавания он еще сочинял — окончил *Andante* своей симфонии и выслал рукопись Балакиреву. Но постепенно куда-то уходило вдохновение, сменяясь отчаянием. Как жернова, ворочались мысли! «Я здоров, но этого мало... я могу гулять по вечерам по палубе, я могу читать, но этого мало; да, я не могу сочинять... Неужели в два года я изгажусь совсем? Может быть, когда я попаду в прежнюю среду, то сочинения опять пойдут. А может быть и нет... мозги, находясь два года в застое, уже не в состоянии будут работать. Тогда что ж я буду делать? Почему все не такие, как я? <...> Почему все довольны, а я недоволен? Почему я чужой всем?... На кой диавол у меня музыкальные способности? Чтоб здесь сидеть, ничего не делать, приносить пользу отечеству, дурак, вот зачем...»

Прониклись ли вы до конца той тоской, что сжигала юного гардемарина? Посмотрите на фотографию — он такой, как все, никакой «гениальности» на челе. Но именно он, все более ненавидя, наблюдает несправедливость, жестокость командования, офицеров.

Матросов били нещадно — зуботычины считались нормой, и за провинность наказывали 200—300 ударами линьков; при-

ходило при этом присутствовать и слушать умоляющие крики: «Ваше высокоблагородие, пощадите». С возмущением, презрением воссоздает в «Летописи» Николай Андреевич портреты некоторых своих командиров — капитана П. А. Зеленого, низкого, пустого человека, грубого — с офицерами, жестокого — с матросами: вчера по его приказу секли, а сегодня он кричит, «воздев очи горе»: «Ура нашему доброму царю», якобы рад, что отменены телесные наказания. А вот адмирал Лесовский: в припадке ярости он откусил нос матросу, потом хлопотал ему пенсию; в отеле на одной из стоянок (в Ниагаре) Лесовский, человек, музыку не любящий и не понимающий, приказал Римскому-Корсакову играть «для увеселения общества». Пили все, в походе — меньше, на берегу напивались до бесчувствия.

Однажды гардемарины решили сесть за письма домой: «для воображения распили бутылку вина, затем вторую, третью и, начисто забыв о письмах, отправились на берег продолжать попойку. Грязным и низменным было это продолжение...». «Общество на нашем клипере ужасное,— писал Римский-Корсаков Балакиреву.— Они меня совершенно одолели. Мне кажется, оттого-то у меня все так плохо и идет, что попал в такую компанию. Одни пьянствуют и похабничают. Другие совершенные писаря... А главное, я не имею товарища по музыке». (13.II 1863).

Не приносили облегчения и письма от родных (почтовые сношения были неплохо налажены через русские консульства, так что в любом порту получалась и отправлялась корреспонденция). И мать и брат продолжали тиранить Николая Андреевича так, как это могут только очень близкие, любящие на свой лад люди.

С. В.: Музыка составляет принадлежность праздных девиц и легкое развлечение занятого человека.

В. А.: Заниматься... музыкою — было бы потерю времени для молодого человека, которому необходимо еще образовываться и в других отношениях.

С. В.: Бедному человеку не должно увлекаться шумными удовольствиями... Твое пристрастие к музыке может тебе их заменить... но не желаю, чтобы эта страсть была в ущерб службе.

В. А.: Не пренебрегай случаем лазить на марсы, учиться та-ке-лажной работе, знакомиться с вооружением; словом, знать всю азбуку хорошего матроса.

С. В.: Твои письма так дурно написаны, что их с трудом можно читать... Я бы желала знать, свыкся ли ты с мыслью, что тебе два года с половиной еще плавать.

В. А.: На море твой характер сформируется определеннее и прочнее, нежели под влиянием музыкальных стремлений, которые ежели и исчезнут, то их нечего жалеть, потому что самая непрочность их покажет, что они были только иллюзиями.

С. В.: Хорошо бы, дружок, если бы ты... не позволял себе высказывать неудовольствие за сделанное замечание. Неужели ты позволишь даже дуться на теперешнего твоего командира, если и он тебе когда-нибудь сделает замечание.

С горечью наблюдает Николай Андреевич растущее отчуждение и с Воином — «служащим деловым человеком», и с матерью, твердящей об упадке молодого поколения: «Бедная мама! Если бы она взглянула мне в душу, то не перенесла бы... разве человеку нужно только то, чтоб он спокойно жил, имел деньги, пил, ел?... Если б ни поэзия, ни науки, ни искусство не оживляли его жизни, разве он был бы человеком? ... Не одинаковую ли пользу приносят человечеству и музыкант, и чиновник, и офицер? Последние два своей службой способствуют к спокойной и безопасной жизни народа, а первый действует на нравственную сторону его. А человек, не живущий нравственно, более скот, чем человек. А нравственная польза от музыки неопровержима, потому что если она уже доставляет удовольствие и откровение для души, то вот уже и польза... А я прошу тебя, чтобы ты любовно и с удовольствием смотрела на своего сына и не осуждала бы его» (из письма Софье Васильевне, 21.V 1863).

Лишь Балакирев и Кюи поддерживали его своими письмами. Милий Алексеевич, по-настоящему сочувствуя «Корсиньке», настоятельно советовал все свободное время уделять собственному развитию: чтению, изучению музыки.

И действительно, Николай Андреевич очень много читал (благо, на клипере оказалась неплохая библиотека). Скупал, где только можно, ноты, именно скупал — с жадностью, чтобы заполнить музыкой часы досуга. Надо сказать, одной из особенностей его феноменального дарования был тончайший внутренний слух. Глядя в ноты, будь то фортепианная музыка или симфоническая (партитура), слышал ее так, будто она звучала воочию. В дальнейшем сочинял без помощи фортепиано — в его рабочем кабинете даже не было инструмента, до мельчайших подробностей помнил краски (тембры) всех инструментов, улавливал малейшую фальшь в оркестровом звучании. На клипере он с упоением таким образом вчитывался в квартеты и симфонии Бетховена, увертюры, романсы Глинки и т. д.

Кюи старается подбодрить Николая Андреевича, в особенности тем, что хвалит его симфонию, сообщает, что она очень нравится Стасову, Бородину, Мусоргскому и всем другим, кому бы Балакирев ее ни играл (пока еще на фортепиано). Первой русской симфонией называют ее в балакиревском кружке и возлагают на автора все свои надежды.

Вот он в каюте: лихорадочно распечатывает письмо Балакирева и с «час времени» шагает «форсированным маршем» — не успокоиться ему, не утишить своего волнения. С одной стороны, без этих писем он совсем пропал бы, в них и только

в них черпает он силы, с другой — еще горше осознание совершенной ошибки: не надо было бояться материальных затруднений — бросить службу и жить кое-как, жертвовать всем, чтобы стать композитором; а теперь все представляется необратимым и настолько, что к концу плавания пришло, казалось, окончательное решение — остаться в морской службе. В «Летописи» Римский-Корсаков утверждает, что не только музыка была забыта, но и исчезли вообще мечты о художественной деятельности, и не было ему жаль «тех разлетевшихся мечтаний».

Нет, нет и нет. Если вы узнаете, что он однажды написал Балакиреву, вы поймете — он не мог быть вне музыки, она упрямо жила в нем самом, заставляя зорче видеть, глубже чувствовать весь мир, все в мире. И несмотря ни на что, стремиться к Прекрасному.

«Теперь вот я об чем с Вами хочу говорить: не знаю, как у Вас, а у меня всегда есть в голове какие-то идеалы на всякого рода музыкальные вещи, но идеалы неуловимые, неосуществаемые, такие, что их невозможно наиграть или спеть... Видишь или слышишь пьесу как будто во сне, как будто мерещится фигура, которой не можешь запомнить контур, но цвет как будто припоминаешь. Черт знает, это такого рода вещь, что невозможно хорошо передать, боюсь, что Вы подумаете, что я заврался».

«Кто ты и откуда ты пришел?— Знайте, о люди, что я человек бедный — ответил я. И я рассказал им обо всех ужасах и бедствиях, которые были и случились со мной, и о том, что я испытал...» (Сказка о Синдбаде-мореходе).

21 мая 1865 года клипер «Алмаз» прибыл в Россию и стал на рейде Кронштадта, а 26 июля приказом главы морского министерства мичману Римскому-Корсакову была объявлена благодарность за «отлично-усердную службу».

В ПУТИ К ВЕРШИНАМ

Мысль о превращении идеального в реальное глубока: очень важна для истории. Но и в личной жизни человека видно, что тут много правды.

В. И. Ленин

День 19 декабря 1865 года занял особое место в жизни Н. А. Римского-Корсакова: в симфоническом концерте в Петербурге под управлением М. А. Балакирева впервые была исполнена его Первая симфония, и именно

этот день он считал началом своей композиторской биографии, от него в дальнейшем вел счет своим творческим юбилеям.

Как же это все-таки стало возможным, если в последние месяцы плавания он «забыл музыку», примирился с ненавистой профессией? По возвращении «Алмаза» в Россию Римский-Корсаков назначен на береговую службу в Галерной гавани в Петербурге и занят в основном в утренние часы. По вечерам же спешит к своим вновь обретенным друзьям. Здесь царит атмосфера подлинного творческого горения, здесь он окружен бережным вниманием — на него действительно возлагаются большие надежды. Ведь Римский-Корсаков — самый юный в кружке Балакирева, ему 21 год. Балакиреву — 29 лет, Бородину — 32, Кюи — 31, Мусоргскому — 26 лет, и уж совсем патриархом казался Владимир Васильевич Стасов — ему 41. Музыкальные собрания происходили не только у Балакирева, Кюи, Стасова, но, например, у Л. И. Шестаковой, родной сестры Глинки, или у А. С. Даргомыжского.

Сегодня назначена встреча в квартире Стасова на Моховой улице. Хозяину есть что рассказать своим гостям — о Глинке, с которым был близко знаком, или так ярко раскрыть страницы отечественной истории, что кто-то из них обязательно загорится идеей: об этом надо писать музыку. У рояля Балакирев и Мусоргский — блестящие пианисты, они играют новые сочинения свои и других кружковцев, затем следует бурное, страстное обсуждение музыки. С поправками считаются, особенно если их вносит сам Милий Алексеевич — ему верят как самому опытному из присутствующих композитору. Сыграна и симфония Корсиньки — все за то, чтобы она как можно скорее прозвучала в симфоническом концерте: публика должна, наконец, услышать первую русскую симфонию. «Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царствовавшим на этих маленьких собраниях, — вспоминал позднее В. В. Стасов, — каждый... приносил с собою ту чудесную поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества... Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина!»

Испытали ли вы когда-нибудь счастье вот такого дружеского общения? Если нет — пройдите вечером по Моховой улице в Ленинграде и у дома № 26 замедлите шаги. Улица пустынна, и в ее по-осеннему звенящей темноте вы вдруг отчетливо услышите музыку — играют на рояле, но вам кажется, что гремит целый оркестр. Вы растворяетесь в лавине звуков, отчаяние комом теснит сердце... но вдруг вам становится невероятно легко, свободно, вы прощены и прощаете, вы готовы

творить добро и далее не плететесь тяжело и устало, а почти не касаясь земли — летите, уже не замечая таинственно-угрожающих дворовых провалов, и всегда сквозной здесь ветер вам приятен, как крылья — паруса надувает он полы вашего плаща.

Балакирев прекрасно провел концертное исполнение симфонии — он был ярким, темпераментным дирижером. Слушателям музыка очень понравилась, а автор поразил морской формой и — молодостью. Наконец, свершилось, теперь ничто уже не остановит Римского-Корсакова, он стремительно идет вперед, неустанно вбирая в себя знания, впечатления, до предела уплотняется день — делает все, чтобы возместить потерянные годы. И за короткий срок добивается широкой известности — понять это нам позволяет, как ни удивительно, картина И. Е. Репина «Славянские композиторы» (ее можно видеть в фойе Большого зала Московской консерватории). Почти в центре многофигурной композиции, среди русских, чешских, польских и других прославленных музыкантов Репин поместил Римского-Корсакова. Юношески сухощавый, с несколько неуверенным выражением лица (действительно, в таком собрании можно чувствовать себя не на месте), он сразу замечен. А еще в 1868 году молодой профессор Московской консерватории Петр Ильич Чайковский, прослушав в концерте «Сербскую фантазию» Римского-Корсакова, пророчески написал, что этому юноше «суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства».

Действительно, Римский-Корсаков с самого начала заявляет о себе своеобразием композиторского почерка и, безусловно, истоки этого своеобразия — самостоятельности — в его личной судьбе. Ведь как мы увидим (и услышим!) далее, все, что воплощал в музыке Римский-Корсаков, было так или иначе пережито им самим. Вот они — первые рассказы о его странствиях. Первый — симфоническая картина «Садко» (1867). До него эту тему Стасов предлагал Балакиреву и Мусоргскому. Оба увлекались новгородской былиной о Садко, но изображение водной стихии, как мы знаем по сочинениям этих композиторов, их не привлекало. А Николай Андреевич сразу нашел звуки и краски «окиан-моря». Помните? Садко бросают в море вместе с его «гусельками яровчатыми» — в дань Морскому царю. «А в царстве подводном шел большой пир, — рассказывал композитор в предисловии. — Царь Морской выдавал свою дочь за Окиан-море. Заставил он Садко играть на гуслях, и расплясался Царь Морской, а с ним и все его царство подводное!»

Первые же слушатели были поражены живописностью, картинностью музыки: безбрежная даль морская, спокойные, величавые, а потом бурно вздымающиеся волны. И далее момент падения Садко на дно морское виделся, как воочию: мелодия стремительно скользила по звукам необычной *гаммы*, получившей название «гамма Римского-Корсакова». Она переносила

в мир фантазии. «Это что-то „водяное“ и „подводное“ настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобного», — отозвался виднейший русский композитор и критик А. Н. Серов. И сам Царь Морской, и дочь его Морская Царевна, и чуда морские представлены яркими музыкальными характеристиками. Но вот заиграл Садко на гусях и запел раздольную русскую песню, а потом, все убыстряя, — плясовую, и закрутилось неистово все царство морское, и страшно разыгрались волны, стало ломать, топить корабли.

И тогда, говорится в предисловии-программе, «оборвал Садко струны на гусях и прекратилась пляска, и море затихло». О могуществе искусства — вот о чем рассказывается в симфонической картине. Образ гусяря-певца дорог композитору: он не расстанется с ним и почти три десятилетия спустя напишет оперу «Садко».

А сейчас его воображение — в аравийской пустыне: Балакирев и Мусоргский посоветовали для следующего сочинения воспользоваться сюжетом сказки Барона Брамбеуса (О. И. Сенковского) «Антар», и он решил писать на эту тему симфонию. «Решил» — холодное, «старческое» слово, а восточная сказка увлекла его необычайно. Фабула такова. Одинокий, разочарованный в людях юноша Антар спасает в пустыне от когтей чудовищной птицы (джинна) пери Гюль-Назар. Прекрасная волшебница исполняет три его желания — мести, власти и любви. Но поняв, что и любовь не вечна, с последним поцелуем Гюль-Назар юноша умирает.

«Антар» открывает совершенно особую страницу не только в творчестве Римского-Корсакова, но и в отечественной музыке. 24-летний композитор сознает, что написал не симфонию с ее строгой формой, а — «поэму, сюиту, сказку, рассказ или что угодно», чему он сам не может дать сразу определение. Восточные мотивы уже разрабатывались Глинкой — в некоторых романсах, в «Руслане и Людмиле» и в одночастных испанских увертюрах «Арагонская хота» и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде». Римскому-Корсакову удалось найти совершенно иное: в «Антаре» в свободной четырехчастной форме последовательно излагаются — «изображаются» эпизоды восточной сказки. Сочинению «Антара» предшествовало знакомство с восточными напевами (из сборников Ф. Сальвадор-Даниэля и А. Кристиановича), и концертные впечатления от музыки Берлиоза, знаменитого французского композитора и дирижера, недавно выступавшего в Петербурге. Герои его романтических симфоний «Гарольд в Италии» (по Байрону) и «Эпизод из жизни артиста» разочарованностью, тоской по идеалу в чем-то близки Антару.

Антар и пери Гюль-Назар — главные действующие лица симфонической сюиты (такое определение закрепилось в музыковедческой литературе) Римского-Корсакова. Тема Антара

(лейтмотив) проходит во всех частях, причем характер ее меняется: в первой части (у альтов, как и тема Гарольда в симфонии Берлиоза) она задумчиво-меланхолична, во второй («Сладость мести») тема становится мужественной (у медных духовых) — Антар бьется с врагами, в третьей части («Сладость власти») тема приобретает величественный облик, воплощая могущество Антара; в четвертой («Сладость любви») она звучит мечтательно-грустно, но не трагично.

Тема Гюль-Назар как арка объединяет крайние части сюиты. В первой Гюль-Назар предстает то в образе прекрасной газели, то Антар слышит лишь «голос» пери (обворожительная мелодия восточного колорита), или она является в облике бедуинки, и когда при дуновении ветра приоткрывается ее синее покрывало, он видит на миг «свежее и прелестнее полной луны» лицо. Четвертая часть сюиты («Сладость любви») — самая проникновенная: пери наконец-то открывается Антару — она давно полюбила его и незримой была всюду рядом. В музыке передан волшебный, чарующий мир восточной неги, томления, созерцания, который «ожидает, на время успокаивает (мирит) Антара и поэтически возвышает» — так высказался восхищенный Мусоргский.

Поэтика Востока (в танце, пении, стихах) еще не раз вдохновит композитора и воплотится в романсах («Как небеса, твой взор блистает», «В царство розы и вина приди», «Не пой, красавица, при мне» и др.), в симфонической музыке (1887 — «Испанское каприччио», 1888 — «Шехеразада»), наконец, в таинственном, холодном, но пронзительно-прекрасном образе Шемаханской царицы из «Золотого петушка» — последней его оперы, отразив, таким образом, одну из богатейших традиций русской музыки.

Параллельно с работой над «Антаром» Римский-Корсаков принимается за сочинение своей первой оперы — «Псковитянка». И это уже дань не мечтам юности, но — эпохе.

Время — первое пореформенное десятилетие (отмена крепостного права) — все активнее влияло на самосознание демократических слоев общества, время неумолимо вело к обострению социальных конфликтов. Ввиду этого необычайно возрастает интерес к изучению отечественной истории, узловых ее этапов. Бородин и Мусоргский почти параллельно приступают к разработке для оперной сцены двух грандиозных сюжетов: «Князь Игорь» (по «Слову о полку Игореве») и «Борис Годунов» (по трагедии Пушкина). «Грандиозных» — потому, что до сих пор русские композиторы (за исключением Глинки в «Иване Сусанине») не брались за воплощение в музыке столь сложных реальных событий, исторических фигур.

Надо сказать, что с Бородиным и Мусоргским у Николая Андреевича складываются наиболее дружеские отношения. Он любил бывать в доме Бородина. Относительно молодой

(в 33 года) Александр Порфирьевич уже занимал в Медико-хирургической академии должность ординарного профессора по кафедре химии, был признанным ученым. В музыке его взгляды, представления тоже отличались глубиной и своеобразием. Его жена, талантливая пианистка Е. С. Протопопова прекрасно играла произведения Баха, Шумана, Шопена, хорошо знала поэзию, следила за всеми литературными новинками, была лично знакома с А. А. Григорьевым, А. И. Фетом, Л. Н. Толстым.

Беседы, музицирование порой затягивалось за полночь. Быт этой семьи был своеобразен, а для многих и странен. В квартире постоянно толклись какие-то люди, Бородин не всегда знал по именам всех «несчастненьких», опекаемых сердобольной женой; порой ему самому некуда было пристроиться со своими тетрадками либо партитурными листами. Но особенно мучительными для спокойного, уравновешенного Бородина были склонность Екатерины Сергеевны к болезненному самоанализу и умение «травить» не только свои, но и чужие «душевные язвы». Он мог работать по-настоящему, лишь оставаясь один. Но свои сочинения показывал прежде всего жене, безусловно доверяя ее вкусу, эрудиции, и лишь затем отдавал в публикацию.

«...Чего бы, кажется, лучше для работы, как не его положение, вдвоем с женой, и с женой, которая любила его, понимала и ценила его громадный талант», — писал Николай Андреевич, может быть, более других пораженный «противоречивостью» союза Бородина и Протопоповой и, по-видимому, приходил к каким-то выводам и для себя... Значение дружбы с Бородиным Римский-Корсаков раскрыл однажды в беседе со своим биографом В. В. Ястребцевым, сказав, что «ужасно любит» увертюру к «Князю Игорю» и, слушая ее, вспоминает « всю жизнь свою ».

После безвременной кончины друга в 1887 году он совершает подлинный творческий подвиг: к сожалению, Александр Порфирьевич успел записать далеко не все, что сочинил, но все, что он успел показать — проиграть своим друзьям, Римский-Корсаков восстановил по памяти сам (романсы) и совместно со своим талантливейшим учеником А. Глазуновым («Князь Игорь» — завершение, редакция и оркестровка).

Еще более объемной и сложной была его работа над наследием Мусоргского: гениально одаренный композитор и не менее — человек, он также далеко не все успел записать из того, что, блестяще импровизируя, играл и пел (необычайно артистично!) на музыкальных собраниях. Впоследствии Римский-Корсаков выполнил редакцию и оркестровку «Хованщины» (восстановив ряд отсутствовавших фрагментов), «Бориса Годунова», подготовил к изданию неоконченную оперу «Женитьба» по Н. Гоголю, оркестровал «Ночь на Лысой горе» и т. д.

Но до этого еще далеко, важно, что в самом начале творческой деятельности Николай Андреевич был горячо поддержан Мусоргским. Возможно потому, что тот сам прошел жесткую военную муштру (окончил Школу гвардейских подпрапорщиков), но уже в 19 лет нашел в себе достаточно воли, чтобы распрощаться с офицерским мундиром лейб-гвардии Преображенского полка и полностью посвятить себя творчеству. Лишенный постоянного заработка, он обрек себя на полуголодное существование. А своему младшему другу неустанно, как заклинание, повторял: «Пишите, пишите, пишите». Это именно он придумал шутливо-ласковые прозвания: «Корсинька, Корсик, Корсиканский адмирал». С осени 1871 года друзья поселились вместе, образовав первую композиторскую «коммуну»: строго поровну делили часы занятий за роялем, щедро обменивались знаниями. Не всегда они сходились на одной точке зрения, впоследствии бывали и периоды охлаждения. В этот же год, несмотря на диаметрально противоположные дарования друзей (и характеры!), как замечал Бородин, они прекрасно дополняли друг друга. Мусоргский заканчивал «Бориса Годунова» (оперу-трагедию), Римский-Корсаков — «Псковитянку» (историко-бытовую оперу), но их объединяет общая идея: показать «судьбу человеческую» через судьбу народа.

В спокойно-суровом характере русских летописей разворачивается в опере Римского-Корсакова рассказ об утрате Псковом вольности, о судьбе юной псковитянки Ольги. События в опере относятся к 1570 году (как и в драме Мея), когда в Пскове ожидали прибытия Ивана Грозного с опричниной. Познакомимся с основными событиями 3-х действий (6 картин) оперы. Ольга, дочь псковского наместника боярина Токмакова, из случайно подслушанного разговора узнает, что на самом деле отец ее неизвестен, а матерью была боярыня Вера Шелого. Тревожный колокольный набат собирает ночью народ псковский на вече. С приездом Грозного наступит конец псковской вольнице. Одни, подчинившись увещательным речам Токмакова, решили бить челом царю, другие во главе с возлюбленным Ольги Михайлой Тучей, чтоб не видеть бесчестия города, уходят в леса.

Грозный останавливается в доме Токмакова и, увидев Ольгу, замечает поразительное ее сходство с Верой Шелогой. Расспросив обо всем хозяина, он понимает, что перед ним — его дочь. Воспоминания о прошлом смягчили царя, и он решает пощадить Псков. Кульминация драмы Ольги и конец псковской вольницы показаны в последней картине оперы. Царская стража приводит в шатер Грозного Ольгу. Не чувствуя боязни, она рассказывает Грозному о своей любви к Михайле Туче, о своих мечтах, но появляется сам Туча и требует освобождения Ольги. Разгневанный царь приказывает опричникам разбить его дружину. Туча, чтобы не быть схваченным живым, броса-

ется в реку. Ольга слышит его прощальные слова и выбегает из шатра. Слышен залп. Шальной пулей убита Ольга. Не в силах поверить в это, Грозный зовет лекаря. «Безумная, ты слышишь ли? — взывает он в отчаянии. — Ведь я тебе...».

Уже в первой опере Римский-Корсаков выступил как умелый драматург, в ней можно проследить основные принципы его будущего оперного творчества. Утонченно психологичен образ Грозного, показаны положительные черты его деятельности и характера: ум, забота о благе страны, способность полюбить найденную дочь и испытать страшное отчаяние; раскрыты жестокость и беспощадность (гонец рассказывает о казнях в Новгороде), подозрительность и злоба. Его основной лейтмотив — короткая суровая мелодия, основанная на старинном церковном напеве, принадлежащем предположительно самому Грозному, искусно трансформируется (он звучит тяжело, грозно, нежно, мягко и т. д.), вскрывая логику чувств героя. Лейтмотив Грозного звучит в оркестре, и это глубоко оправдано: вся партия Грозного написана речитативом, и, таким образом, лейтмотив несет важнейшую драматургическую функцию подтекста.

Необычайно привлекателен в опере образ Ольги — возвышенной, чистой душой девушки, способной и к верной любви и к самопожертвованию; в творчестве Римского-Корсакова она откроет ряд его идеальных героинь. Музыкальная характеристика Ольги основана на певучих, близких народно-песенным, интонациях — неясных, мечтательных и печальных. Наиболее полно раскрывается ее образ в ариэте II действия «Ах, мама, мама» и в ариозо — воспоминании о детских грезах «И в колыбель свою ложась» в последней картине оперы.

С характеристикой Ольги косвенно связан и эпизод, от которого тянутся нити к сказочным фантастическим операм и образам Римского-Корсакова: в первой картине первого действия мамка Власьевна рассказывает Ольге и ее подружкам сказку «Про царевну Ладугу», сопровождаемую «таинственным» звучанием оркестра.

Михайло Туча — плоть от плоти псковской вольницы, и для его характеристики композитор привлек мелодии из опубликованного в 1868 году Балакиревым сборника «Русских народных песен». Широкая песня «Раскукуйся ты, кукушечка» из I действия отталкивается от напева «Подуй, подуй, непогодушка», в основе дуэта Тучи с Ольгой — песня «Уж ты поле мое, поле чистое», а в сцене веча он запекает песню псковской вольницы «Государь псковичи», мелодические истоки которой в песне «Как под лесом, под лесочком». Таким образом возникает образ удалого вольнолюбивого молодца, подобного героям русских песен и былин. Впоследствии эту линию лирико-героических образов продолжают Садко в одноименной опере, Княжич Всеволод в «Сказании о граде Китеже и деде Февронии».

Основной конфликт — борьба Грозного и Тучи (столкновение тирании и свободолюбия) воплощен в драматизированной увертюре к опере. Значительная роль в «Псковитянке» отведена хоровым сценам. С одной из них собственно и началось сочинение оперы: летом 1868 года Николай Андреевич был приглашен в гости в деревню, и предстоящая поездка в глушь России вызвала в нем «прилив любви к русской народной жизни, к ее истории вообще и к „Псковитянке“, в частности». Он сел за рояль и тотчас же симпровизировал тему встречи Грозного с народом — одну из лучших — из первой картины II действия. А Мусоргскому особенно понравилась сочиненная при нем вторая картина первого действия — сцена веча: народ здесь не статичная хоровая масса, а живые группы людей (так он напишет «Сцену под Кромами» в «Борисе») — слышны реплики отдельных лиц, отвечающих Туче и Токмакову и др. Кульминация сцены, песня псковской вольницы «Притупились топоры, зазубрились мечи» исполняется без сопровождения оркестра (а капелла), что подчеркивает ее молодецкий характер и одновременно заставляет почувствовать затаенную в ней печаль. Трагическими ударами вечего колокола заканчивается эта сцена.

Завершает оперу скорбно-величественный хор псковичей, оплакивающих гибель Ольги и утрату своих исконных вольных прав, и сквозь боль примирения — предвидение будущего:

Люди русские, люди псковские,
Позабудьте распрю старую...

Премьера «Псковитянка» состоялась 1 января 1873 года на сцене Мариинского театра в Петербурге. Участие в ней двух исполнителей было поистине символичным: первым воплотителем образа Грозного стал О. А. Петров — певец глинкинской эпохи, первый Сусанин, Руслан, Мельник, Варлаам и т. д.; замечательная певица — ученица Глинки, теперь уже немолодая Д. М. Леонова выступила в роли Власьевны. Среди других исполнителей выделялись Ю. Ф. Платонова — Ольга, Д. А. Орлов — Туча, И. А. Мельников — Токмаков. Слушали оперу с особо пристрастным вниманием, ведь это была одна из первых кучкистских опер. Автора много раз вызывали, особенно понравилась сцена веча — песню псковской вольницы студенческая молодежь «всласть орала» в академических коридорах.

«Псковитянка» для композитора как бы обозначила рубеж — завершение целого этапа творческого пути. В подзаголовке партитуры содержалось посвящение оперы «Дорогому музыкальному кружку», однако к тому времени кружок как тесное содружество распался: Балакирев переживал сложнейшие душевные катаклизмы, все более самостоятельными становились Бородин и Мусоргский.

Стал тяготиться чрезмерной опекой и сам Николай Андреевич.

С осени 1871 года он по приглашению директора М. П. Азанчевского ведет в Петербургской консерватории классы сочинения, инструментовки и оркестра, упорно работает над совершенствованием своей композиторской техники и тем вызывает постепенное охлаждение к себе «кружка», отрицательно относившегося к консерватории, насаждающей якобы ненужное русским композиторам профессиональное образование.

Изменения произошли и в его личной жизни: летом 1872 года женой Николая Андреевича стала Надежда Николаевна Пургольд (1848—1919), и было это не случайным и скоропалительным решением, а выверенным четырехлетней дружбой шагом. Познакомились они в 1868 году на одном из музыкальных собраний у А. С. Даргомыжского. Вся семья Пургольдов — страстные любители музыки. Старшая дочь — Александра Николаевна — замечательная певица, она первой стала исполнять зачастую очень трудные и необычные романсы Бородина, Мусоргского (они даже считали ее своим «соавтором»). Надежда Николаевна — одаренная пианистка, пробовала (и небезуспешно) сама сочинять музыку. Балакирев сразу принял ее в свой круг, Мусоргский называл «нашим милым оркестром». Безотказно, часами играла она с листа новые сочинения будущих прославленных композиторов России, если была необходимость, могла оркестровать фортепианный клавир или, наоборот, сделать переложение симфонического произведения для игры в 4 руки, и т. д.

Чрезвычайно увлеченно Надежда Николаевна вошла в процесс сочинения «Псковитянки», по просьбе автора записала и оркестровала некоторые фрагменты. Очень полюбился ей образ Ольги, в особенности сцены лирических объяснений Ольги и Михайлы Тучи. В пору увлечения Надей Пургольд Николай Андреевич сочинил три романса: «Ночь» («Ночь пролетала над миром»), «Где ты, там мысль моя летает» и «Я верю, я люблю». Эти (и еще один, «Ты и Вы», относящийся к 1883 году) романсы передают ту чистоту и высоту чувств и надежд, что вдохновляли тогда Николая Андреевича и стали основой безупречных семейных отношений на целых 36 лет. Невероятно перегруженный работой, глава семьи непременно уделял внимание детям, сам заботился о найме квартиры или дачи, покупал игрушки, мерил температуру заболевшему ребенку, радовался его успехам. Сам он в детстве был бесконечно одиноким, лишенным радости детских (с детьми!) игр, исповедей и т. п. И вот растет целый детский сад рядом с ним, и работая в своем кабинете, он не закрывает дверей — ему в радость возня, детские драки и детские гаммы.

В отношении к ним — ни менторства, ни поучительства, а вместо мрачных коридоров и классов морского училища перед его детьми сияют чертоги Берендея, поет колыбельную Царевна Волхова спящему Садко, из вод морских выходят 33 богатыря... Ему были нужны дети, он писал для них — будущих детей человечества.

Надежде Николаевне он посвятил свою вторую оперу — «Майская ночь», замысел которой в значительной степени связан именно с нею. Об увлечении Ники Римского-Корсакова Гоголем мы уже знаем: в день, когда он сделал Наде предложение, они вместе читали «Вечера на хуторе близ Диканьки», и позже она не раз напоминала ему, что сюжет «Майской ночи» для оперы очень подходит. Казалось, почему бы не вдохновиться на немедленное сочинение оперы: любимый автор, переживаемое впервые чувство (хрупкое, бережное — «золотой рыбкой» звал он Надю), однако лишь пять лет спустя появляются первые эскизы. А к осени 1878 года готовы все три действия (4 картины) новой оперы.

В том же театре под управлением Направника состоялась премьера (9 января 1880 года) «Майской ночи». Прекрасным был состав исполнителей: Левко — П. А. Лодий, сын известного певца А. П. Лодия, ученика Глинки (эта «династия» в нашем веке была представлена замечательной камерной певицей З. П. Лодий), второй исполнитель этой партии не менее известен — Ф. П. Комиссаржевский, Ганна — М. А. Славина и М. Д. Каменская, Голова — Ф. И. Стравинский, Каленик — И. А. Мельников и т. д. Лишь Панночка — Ф. Н. Велинская не нашла красок для своей героини: кстати, «ниже всякой критики» были декорации.

Каким же был замысел Римского-Корсакова? Сравните повесть Гоголя с либретто, написанным самим композитором, и вы убедитесь, что он сохранил фабулу и даже некоторые диалоги персонажей. Два женских образа (Панночка и Ганна), два контрастных характера пытается создать композитор средствами музыки — фантастический — и реальный, мечтательно-идеальный — и страстно-земной, грезу — и действительность. И удался ему более образ Панночки — первый из возвышенно-прекрасных сказочных героинь будущих опер. Но запоминается нам вначале Левко, любящий страстно, непосредственно, открыто, лишь стоит ему запеть «Солнышко низко» или «Спи, моя красавица»! Но вот вы прослушали оперу еще раз и теперь замечаете много новых для себя оттенков: начинается третье действие, вы — в ожидании, вы знаете, сейчас Левко встретится у пруда с Панночкой и русалками. Вы — в предчувствии необычайного: оркестровое вступление к третьей картине — «Украинская ночь» — возрождает в вас, казалось бы, давным-давно позабытое.

«Величественно и мрачно чернел кленовый лес, обсыпаясь только на оконечности, стоявшей лицом к месяцу, тонкою серебряною пылью. Неподвижный пруд подул свежестью на усталого пешехода и заставил его отдохнуть на берегу. Все тихо; в глубокой чаще леса слышались только раскаты соловья... Какое-то странное упоительное сияние примешалось к блеску месяца. Никогда еще не случилось ему видеть подобного. Серебряный туман пал на окрестность. Запах от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле. С изумлением глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии» (Гоголь).

Он сам, Ника, видит: старинный дом, отраженный водным зеркалом Тихвинки... Сейчас он пуст: нет уже отца, нет любимого дядюшки и Воина, и возвращаться в места, столь дорогие когда-то, тяжело и возможно лишь в воображении — вот так, именно с таким сладостным чувством грусти и смутной надежды, что вот-вот приоткроется какая-то тайна нашей прошлой жизни, мы посещаем родные места. И совсем не удивлены, когда открывается окно и появляется Панночка, русалки.

Облик Панночки так хрупок и мил, так поэтичен, что мы вместе с Левко «забываем» о Ганне, растворяясь в сочувствии Красоте, загубленной людской злобой. Нет, нет, Левко проснется, он подарит добытое с помощью Панночки счастье любимой Ганне, он вполне сольется с этим веселым здоровым миром Головы, Свояченицы, Винокура... но порой ему вновь пригрезятся полные неземного очарования черты Панночки, послышатся «истаивающие» ее речи.

Все годы, вплоть до окончания «Майской ночи», Николай Андреевич напряженно учился. Именно — учился, как бы ни удивительно это было для окружающих. В консерватории наравне со своими учениками он пишет бесконечное число контрапунктических задач, чтобы в совершенстве овладеть полифонией (холодность к Баху сменилась страстным почитанием); во время отпуска берет с собой на дачу духовые инструменты и дудит в них, не боясь удивить соседей, чтобы лучше знать устройство и выразительные возможности, тембры медных и деревянных групп оркестра. Наконец, упорно занимается дирижированием: это было необходимо и для оркестрового класса, но еще ранее, наблюдая Балакирева за дирижерским пультом, он пытался и сам добиться разрешения дирижировать в концертах своими сочинениями. В 1868 году обращается со специальным отношением по этому поводу к флотскому начальству (командиру 8-го флотского экипажа), но просьба его, пройдя

все инстанции, вплоть до доклада царю, не была удовлетворена. «Государю императору не благоугодно, чтобы г. г. офицеры вообще являлись публично участниками в исполнении как в концертах, так равно в театральных представлениях» — гласила резолюция морского министра Н. К. Краббе.

Но сама жизнь «навязывала» в дальнейшем Римскому-Корсакову ту или иную форму дирижерской деятельности, в частности — с морскими военными оркестрами. В 1873 году он был переведен на штатскую должность инспектора военно-морских оркестров, ему приходилось и самому выступать в качестве капельмейстера в концертах. С 1874 года Николай Андреевич возглавляет Бесплатную музыкальную школу, сменив на этом посту ее основателя — М. А. Балакирева, и теперь ему приходится разучивать с хором и симфоническим оркестром произведения Баха, Палестрины, Гайдна, Бетховена и др., а также сочинения отечественных композиторов от Глинки и до самого Римского-Корсакова. В 1883 году он был приглашен в Придворную певческую капеллу, где преподавал и работал с хором в течение 10 лет. С 1886 года нес, кроме того, обязанности руководителя и основного дирижера организованных известным меценатом и музыкально-общественным деятелем В. М. Беляевым «Русских симфонических концертов». В 1899—1900 годах был приглашен в Брюссель (с произведениями русских композиторов), в 1907 — в Париж, где участие Римского-Корсакова в «Русских исторических концертах» произвело огромное впечатление на избалованную европейскую публику.

Здесь, правда, пришлось несколько забежать вперед, но дирижирование — прекрасная иллюстрация необычайной работоспособности композитора, ведь этой деятельности вполне достаточно было бы для наполнения жизни одного человека.

В эти же годы Римский-Корсаков увлеченно изучает, впитывает, записывает фольклорные мелодии, находит труды (Афанасьева, Шейна и др.) о народном творчестве (поэзии, поэтике, поверьях и т. д.), вникает, представляет. Да, именно представляет себе некий гармонический мир, где жизнь, труд, природа были слитны в едином дыхании — в песне. И пели их всем миром — солнцу; от него, единственного божества, зависела жизнь людей: вот идет солнце по полукружию неба, и поле, лес, все живое следует за ним...

«Я увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен. Картины древнего языческого времени и дух его представлялись мне... с большой ясностью и маняли прелестью старины», — писал Римский-Корсаков.

Помнились и детские впечатления — без них, возможно, не возникло бы теперешнего страстного интереса: он записывает с голоса знатока фольклора Т. И. Филиппова 40 песен, готовит сборник из 100 песен, в котором поместит сначала былины,

протяжные и плясовые (так сказать, вневременные песни), а затем — «по кругу»: весенние, русальные, троицкие и семицкие, летние хороводные, в конце — свадебные и величальные. Теперь в его операх песенность пронизывает «язык» персонажей, а старинная славянская игра-обряд органично входит в драматургию спектакля: в «Майской ночи» все события происходят среди семицкой или русальной недели (потому здесь не гоголевские утопленницы, а русалки), так называемых «зеленых святок», в течение которой приносили жертвы духам предков, чтобы заручиться их поддержкой, девушки завивали венки и бросали в реку — гадали на суженого. И смысл событий в опере полнее и глубже раскрывается благодаря народным песням «А мы просо сеяли», «Завью венки», «Святая неделя, зеленые святки» и др. А венчает оперу свадебная хоровая песня «Солнышку красному слава».

«Я увидел вдруг наше солнце! ...Сладкое, зовущее чувство зазвучало восторгом в душе моей: родная сила света, того же, который родил меня, отозвалась в моем сердце и воскресила его, и я ощутил жизнь... Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные цветочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым шумом, и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами...»
(Достоевский).

В опере-балете «Млада» (сочинялась в 1889—1890 гг. по малоудачному либретто С. А. Гедеонова) действие происходит во время летнего праздника солнцеворота — «Купалы», в ночь с 23 на 24 июня (самую короткую в году) водили хороводы жгли костры и прыгали через них, ожидали всяческих чудес: «...в селах возбесяти в бубны, и в сопели, и гудением струнным и всякими неподобными играми сатанинскими, плесканием и плясанием, женам же и девкам их главами киванием и... вся скверные бесовские песни, а хребтом их вихляние и ногам их скакание и топтание...». В «волшебном» представлении, перегруженном «нечистой силой» — лешими, оборотнями, кикиморами и т. п., мифические Мстивой, Войслава, Яромир воспринимаются «живыми» лицами благодаря обрядовым песням и сценам, органично вплетенным в действие. Колоритно написаны пляски: литовская — на основе белорусской песни, индийская — на подлинной индийской. Музыкальной кульминацией «Млады» является третье действие: на горе Триглаве собирается нечистая сила на свой купальский шабаш; тени усопших танцуют фантастическое коло, в неистовых зачаровывающих ритмах являются Чернобог, Кашей, Чума, Червь, тень Клеопатры. Лишь

утренний крик петуха останавливает и разгоняет бесовское собрание.

Но наиболее совершенно фольклорные тяготения композитора воплотились в третьей по времени создания опере — весенней сказочке «Снегурочка», основанием которой послужила одноименная пьеса А. Н. Островского. Опера из 4 действий и пролога была написана за чрезвычайно короткий срок, в основном за лето 1880 года, а зимой в клавире показана драматургу. «Я ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнего русского языческого культа», — отозвался он восторженно.

События в опере (и в пьесе) делятся, разумеется, условно, от последних зимних дней — проводов масленицы — до первого летнего дня. И вот что примечательно: масленичные песни (фольклорные) по словам вроде бы веселые, а напев, сама «манера» их исполнения в народе — напряженная, на крике либо причитании:

А мы масленицу дожидаем, дожидаем,—
Душе, дожидаем.

Масленицу ждали, неделю весело гуляли, а затем ее провожали — разыгрывались целые ритуальные сцены: масленицу (ее чучело) сжигали, затем «хоронили» — «во земельку мы закопали, поносивши воду, ножками притоптали». Смысл этого ритуала — вытаптывания — своего рода мольба о плодородии. Как аркой, связал композитор первое действие оперы с четвертым, последним: в первом берендеи, жители бесконечного и безначального из миров, масленицу провожают (прощаются с зимой), а в последнем славят Ярило-солнце — «творческое начало, вызывающее жизнь в природе и в людях», как обозначил его роль в опере сам композитор, — обогревшее, наконец, их землю. А было так что, недовольное появлением у Весны и Деда Мороза дочери Снегурочки, разгневалось оно и на пятнадцать лет скрылось от людей... А Снегурочка растет в лесной глуши, и все здесь близко и понятно ей, деревья, пни и сам леший ее оберегают, но вдруг слышит она: «Красная весна, что нам несешь?» — раздается с одного пригорка (на нем собралась веселая нарядная толпа девушек), а с другого (подальше и повыше) кричат: «Красное лето, теплое лето!» Но видит она: у проруби с шумом и гамом девицы водой плещут и «уговаривают»: «Весна, красная весна! Приди, весна, с милостью, с великой благодатью!». А весна — мать Снегурочки, ее красота — на все века. Композитор нашел удивительную мелодию Весны: в ней сплелись неразрывно и русские, и испанские, и итальянские мотивы. В сладостной истоме она поет:

С цветов акаций, роз несутся ароматы,
Несется теплый пар с возделанных садов...

Прекрасна Весна, но еще прекраснее Снегурочка, ибо она, девочка-подросток, олицетворяет собой то поистине невыразимое словами, но доступное музыке преображение, что совершает с человеком любовь. Вот впервые мы слышим ее веселый, беззаботный голосок — она с радостью готова уйти к берендеям — «с подружками по ягоду ходить, на оклик их веселый отзываться». Но на вопрос отца, Деда Мороза, «что манит ее в заречную слободку», она отвечает уже теплее: «Людские песни!» То песни Леля, пленившие девичье сердце, и в ариетте «Слыхала я, слыхала, мама» проскальзывает грусть, предчувствие сердечных мук. Обидел ее Лель — вернул подаренный цветок, и впервые сердце девушки познало боль: «Как сердцу тяжело стало... словно камнем на сердце пал цветок, измятый Лелем».

Переживания Снегурочки оттеняются появлением подружки — берендейки Купавы, признания которой звучат совсем по-иному — открыто, страстно: «Вот так-то бы ко всякому на шею я и бросилась, про радость рассказала бы». В Ярилин день на солнечном восходе она обменивается венком с Мизгирем. А вот и он сам: по старинному обычаю «выкупает» невесту у подружек и вдруг — видит Снегурочку! И теперь Мизгирь воистину влюблен, иначе композитор не поручил бы ему такого мечтательного ариозо-рассказа:

На темплом синем море
У острова Гурмыза...

Но Снегурочку не трогают его признания, ее сердце пронзило новое чувство — ревность; она видит: обиженную Купаву утешает Лель, она слышит их любовные речи и признание Леля, что не детская ему любовь нужна. В отчаянии бежит Снегурочка к матери Весне, чтоб взять у нее «немножко сердечного тепла». Весна надевает на голову дочери волшебный венок. И все более страстным волнением окрашивается пение Снегурочки. Здесь пришло время сказать о главном: весь интонационный мир Снегурочки, то есть ее музыкальная характеристика, написан с любовью, вдохновенно и с впечатляющим мастерством: основная тема (лейтмотив) подвергается такой утонченной разработке, варьированию, что мы проникаемся всеми чувствами, душевными стремлениями Снегурочки. И вот она прозрела — первым видит Мизгиря: «спроси меня сто раз — сто раз отвечу, что я люблю его». И тут Ярило-Солнце настигло наконец Снегурочку и опалило ее своими жаркими лучами, и кажется, что последние слова ее своей страстной истомой, восторгом и отчаянием сами рождают неизбывной красоты мелодию:

...Люблю и таю
От сладких чувств любви;
Прощайте, все подруженьки,
Прощай, жених мой милый!

Теперь о другой линии: в опере благодаря особой музыкальной выразительности она обрела глубину и значение авторского комментария. Это линия Леля — Берендея. Лель — персонаж символический. Он способен своими песнями пробуждать лучшее в человеке. Снегурочка, услышав его песни, полюбила мир людей. Действительно, вы ведь сразу вспомнили, пожалуй, один из самых известных фрагментов «Снегурочки»: «Туча со громом сговаривалась», — запекает Лель свою третью песню... И вот что обращает на себя внимание: во всех массовых сценах звучат подлинные народные мелодии «Веселенько тебя встречать-привечать» (проводы масленицы), «Ай, во поле липенька» (встречают лето) и др., а песни Леля сочинены самим композитором. Они авторские, в то же время настолько по складу мелодики похожи на народные, что их и принимали за таковые. Это раскрывает позицию автора: Лель для него — олицетворение «вечного искусства музыки».

Берендей же — олицетворение народной мудрости. Он мудр и справедлив, он знает, что значит и что может Красота. Послушайте-ка, чем встревожен Берендей:

В сердцах людей заметил я остуду...
Исчезло в них служенье красоте...

Именно этими строчками подписал Римский-Корсаков свой портрет, подаренный В. В. Ястребцеву, а Глазунов, вручая свою фотографию Николаю Андреевичу, подписал: «Римскому-Корсакову — царю Берендею». Спустя два десятилетия Врубель лепит в майолике Берендея, и получается он портретно схожим с композитором.

И вот Берендей видит впервые Снегурочку. «Полна, полна чудес могучая природа» — так начинается каватина царя Берендея из второго действия оперы. Ее мелодия — красоты необыкновенной. Она как бы живописует и «задумчиво склоненный ландыш», и как дышит Снегурочка-цветик, «неуловимым запахом весны, прельщая взор и обонянье». Вот и решение Берендея:

Ее краса поможет нам...
Ярили гнев смягчить.
Какая жертва готовится ему!

А солнце разгорается все ярче, и торжественный гимн ему возносят люди. По знаку Берендея Лель, а за ним все берендеи поют:

Свет и сила, бог Ярило,
Красное солнце наше,
Нет тебя в мире краше!

Как же так, ведь горем еще сжато наше сердце, растаяла вместе со Снегурочкой и частичка наших надежд, а мы ликуем вместе с берендеями, мы рады: к ним вернулось Солнце!

«Они пришли ко мне сами, они окружили меня, целовали меня. Дети солнца, дети своего солнца,— о, как они были прекрасны! <...> По вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славил его и прощались с ним. Они славил природу, землю, море, леса...» (Достоевский).

На протяжении всей дальнейшей жизни Николай Андреевич неоднократно возвращался к «Снегурочке»: интересовался постановками оперы в различных театрах, исполнителями; в кризисные периоды обращался к партитуре оперы, чтобы получить заряд творческой энергии, в 1905 году задумал (и частью выполнил) исследование «„Снегурочка“ — весенняя сказка», и кажется весьма логичной попытка композитора именно в то время опереться на вечные ценности человечества. В 1893 году в письме к Н. Н. Римской-Корсаковой он заявил: «Кто не любит „Снегурочки“, тот не понимает моих сочинений вообще и не понимает меня», а годом позднее в письме В. В. Стасову назвал эту оперу своей «Девятой симфонией».

О премьере «Снегурочки» сказать особенно нечего: она состоялась 29 января 1882 года в Мариинском театре и скорее огорчила автора, чем обрадовала, так как опера исполнялась с купюрами, ординарными были декорации и нелепо роскошными — костюмы. Подлинная сценическая история оперы начнется позднее, и об этом речь впереди.

Во второй половине 80-х годов Римский-Корсаков вновь отправился в путешествия по дальним странам и морям, на сей раз — музыкальные. В 1887 году он написал «Испанское капричио» — симфоническую сюиту в пяти частях (исполняющихся без перерыва) на темы народных танцев (из сборника Х. Инсенги): Альборада — Вариации — Альборада — Сцена и цыганская песня — Фанданго. В них будто кистью гениального художника нарисованы картины жизни, захватывающие своей страстной кипучестью, томной негой, безудержным весельем; по красоте и разнообразию оркестровых красок не было еще ничего подобного ни в русской, ни в европейской музыке. Яркие солнечные тутти оркестра, выразительные соло различных инструментов — они даже как бы соревнуются друг с другом; тонко передается особенность народного музицирования: арфа со струнными имитирует звучание гитары, рассыпаются всевозможными ритмами и тембрами ударные, в финале введены даже кастаньеты. Во второй части валторны, низкие звуки кларнета, тремоло струнных погружают в атмосферу теплой южной ночи. В четвертой части выделяются тембры скрипок, кларнета, гобоя — трех действующих «лиц» Сцены, а затем

идет огненный танец цыганки. В последней части, основанной на грациозных танцевальных темах, появляются образы из предшествующих частей, создавая картину яркого народного праздника.

Следующее путешествие вернуло композитора в позабытую было стихию моря-океана. Вот уже двадцать лет прошло с тех пор, когда он написал свою первую и пока единственную «морскую» партитуру — «Садко», и вот теперь по волнам океана плывет корабль Синдбада-морехода... В «Летописи» он упомянул те эпизоды арабских сказок «1001 ночи», которые легли в основу его четырехчастной сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, Царевич и Царевна и, наконец, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу, но в предисловии оговорил, что «слушатель должен сам отыскивать образы, на которые намекает программа». Сквозь части сюиты проходит тема — образ прекрасной рассказчицы Шехеразады — редчайшего обаяния мелодия, отданная скрипке соло. Это не цитата какой-либо восточной мелодии, она сочинена самим композитором, но так, будто он соединил в ней все очарование, манящую загадочность лирики Востока; то же можно сказать о всех других темах — танцевальных, песенно-лиричных, воинственных и т. д.: они синтезировали в себе ритмику и орнаментику, пестроту восточной музыки и архитектуры, извивы пластики и вязь письма. Тема моря рождается из властной темы Шахриара, но затем мы забываем о грозном владыке, мы видим море — спокойное, величавое, бурное, вскипающее громадами волн. Перед нами проходит калейдоскоп контрастных образов второй и третьей части, захватывающие праздничные звучания первой половины Финала, и вновь возникает стихия мощных океанских волн. Как, каким образом композитор добивается этого эффекта? Знаете ли вы, что он обладал цветным слухом, каждую тональность слышал в определенном цвете? Познакомьтесь с тем, как он видел цвета моря: ми мажор — ярко-синий, си мажор — темно-синий со свинцовым отливом, ми-бемоль мажор — темноватый, серо-синеватый, фа мажор — зеленоватый и т. д. Свои темы он сразу слышал в оркестровом звучании, считал, что оркестровка — одна из сторон души сочинения; прибавьте жизненные наблюдения, влюбленность в мир — вот слагаемые необычайного воздействия его музыки.

Произведения этого десятилетия предстают как бы в обрамлении двух сугубо русских по образам и музыке симфонических сочинений: «Сказки» (1880) и «Воскресной увертюры» (1888). Первая навеяна прологом пушкинского «Руслана и Людмилы». «Воскресная увертюра» (иначе «Светлый праздник») связана с ранними впечатлениями Ники Римского-Корсакова: он не мог забыть и никогда не забывал музыку своего тихвинского детства — атмосферу пасхального праздника, «пе-

реход от мрачного таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческо-религиозному веселию утра светлого воскресения». Суровый обиходный напев («Ангел вопияше») переходит в другой — светлый и торжественный («Христос воскрес»), малиновый звон малых колоколов — в удары большого колокола, в конце древнерусская, гимнически звучащая мелодия сливается с общим ликующим перезвоном колоколов.

ПРЕОДОЛЕНИЕ

Люцифер: Итак, скажи: ты хочешь быть бессмертным?

Каин: Ты говоришь, что я им *должен* быть. Я этого не знал еще, но если должно так быть, то я хочу изведать бессмертие заранее.

Люцифер: Ты изведаль.

Каин: Когда и как?

Люцифер: Страдая.

Каин: Но страдания должны быть вечны?

Байрон

19 декабря 1890 года исполнилось 25 лет творческой деятельности Николая Андреевича Римского-Корсакова. Чествовали его дружно и торжественно. Утром на казенную квартиру юбиляра (от капеллы) явилась с адресом депутация консерваторцев во главе с А. Г. Рубинштейном, а около двух часов дня собрались уже человек 30 друзей и почитателей композитора, и на правах старинного друга первым попросил слова Кюи, за ним — Стасов, потом читались телеграммы, стихи, потом ровно в 2 часа под четырехручный аккомпанемент Глазунова и Лядова грянули «Славу» из «Бориса Годунова» Мусоргского, «Славление» из «Псковитянки», «Марш Берендеев» из «Снегурочки».

22 декабря Римского-Корсакова чествовали в зале Дворянского собрания. Среди слушателей — известных певцов, профессоров, учащихся консерватории и других учебных заведений Петербурга — заметно выделялись фигуры А. Г. Рубинштейна и престарелой сестры М. И. Глинки — Л. И. Шестаковой. При появлении юбиляра в ложе, украшенной по этому случаю тропическими цветами, и после исполнения его Первой симфонии зал с воодушевлением аплодировал.

В. В. Ястребцев, улучив минутку, когда за сценой Римский-Корсаков оказался один, сказал ему очень необходимые

для этого момента (этого года!) слова — об искренней и горячей любви к нему молодежи, и не только за дар художника, но и за исключительную человечность. В своем дневнике он отметил, что в тот вечер «Римский-Корсаков был как-то особенно тихо счастлив». Ястребцев, тогда 24-летний молодой человек, не мог, разумеется, разглядеть подлинного состояния Николая Андреевича. Радоваться и быть счастливым не было сил: в течение 1890 года ему пришлось пережить много горя, и впереди — он чувствовал это — его ждали новые испытания и, может быть, еще более тяжкие.

Благополучие семьи Римских-Корсаковых было омрачено тяжелыми болезнями: в феврале 1890 года заболевает скарлатиной шестилетняя Надя, в апреле — рожистым воспалением горла Надежда Николаевна, а затем сын Андрей (12-ти лет) скарлатиной, перешедшей в дифтерит.

Летом стало ясно, что неотвратимо слабеет Софья Васильевна. Мать Николая Андреевича уже давно жила в полном душевном согласии с ним, еще со времен «Садко» стала гордиться его успехами, с нежностью относилась ко всей многочисленной его детворе... 30 августа ее не стало. 7 декабря от тяжелого недуга скончался годовалый Славчик, в этом же месяце тяжело заболела двухлетняя Маша, в августе 1893 года она угасла в Ялте от туберкулеза легких.

Именно эти годы оказались кризисными в жизни и творчестве Николая Андреевича. Грозные симптомы он ощутил, по-видимому, еще весной 1889 года: в письме М. А. Балакиреву признался, что замечает за собой крайнюю раздражительность, которая «сказывается либо в совершенном унынии, либо, наоборот, в каком-нибудь грубом и нелепом поступке». Тяжелые семейные переживания совершенно выбивают Николая Андреевича из творческой колеи. Он по-прежнему преподает в консерватории и в Капелле, дирижирует Русскими симфоническими концертами, но сочинять — не в состоянии, ведь сочинение для него — «дело непомерно тонкое, нежное, как цветок». И вот, то, ради чего он живет, «отодвигается жизнью на последний план». Всегда сдержанный в проявлении чувств, Николай Андреевич признается однажды в письме своему ученику и другу С. Н. Кругликову (9—10.V 1890): «Милый друг, Семен Николаевич... какой душевный голод я чувствую, и рассказать нельзя... болит сердце оттого, что прервалось творчество». Он перестает верить в друзей — кажется, что в несчастье все покинули его. С Балакиревым отношения обострились настолько, что тот не явился на юбилейные торжества, и по делам Капеллы (Милий Алексеевич был ее главой в 1883—1894 гг.) они решают все вопросы исключительно по переписке. (Справедливости ради отметим, что Балакирев подал рапорт министру императорского двора о пожаловании Римскому-Корсакову пенсии в сумме двух тысяч рублей к 25-летию его деятельности,



А. П. Римский-Корсаков —
отец композитора



С. В. Римская-Корсакова —
мать композитора



Дом в Тихвине, где родился композитор



Рисунок Ники Римского-Корсакова из Тихвинского альбома



Н. А. Римский-Корсаков
среди гардемарinov клипера «Алмаз»
(крайний справа)



Ника Римский-Корсаков
в парадной форме кадета
Морского корпуса



Н. А. Римский-Корсаков

Эскиз И. Е. Репина к картине «Славянские композиторы», 1871 г.



Н. Н. Римская-Корсакова — жена композитора



КАЩЕЙ БЕЗСМЕРТНЫЙ.

ОСЕННЯЯ СКАЗОЧКА.

Опера въ одномъ дѣйствіи. (въ трехъ картинахъ, безъ перерыва музыки).

Либретто и Музыка

Н. ИМСКАГО-КОРСАКОВА.

Полное переложеніе для фортепіано и голосовъ net. 5 р.

" " для одного фортепіано " 3 р.

Собственность издателей для всѣхъ странъ



В. БЕССЕЛЬ и К^о


Поставщиковъ Двора Его Императорскаго Величества

СПЕТЕРБУРГЪ

Невскій, 54.

МОСКВА

Петровка, 12.

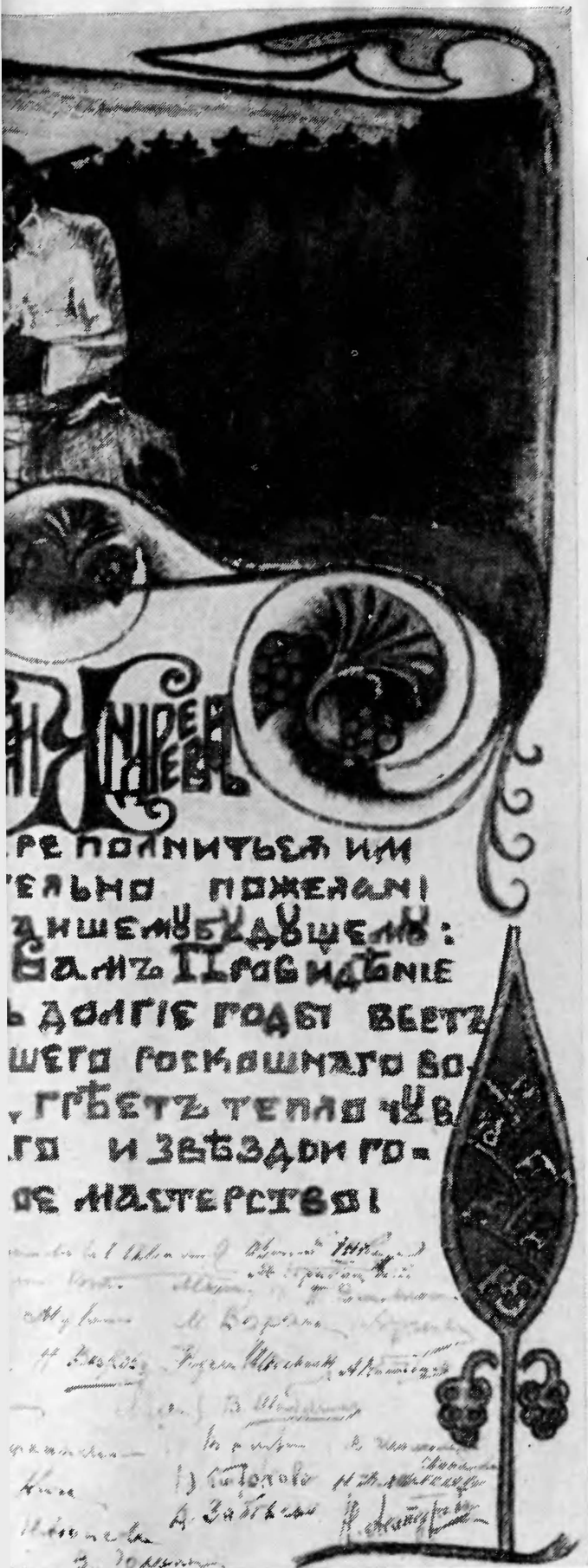


ЗНАЕТЪ ТОМЪ НАЗАДЪ ВПЕР-
ВЫЕ РАЗДАЛИТЬ СЕБЕ ВСЕХСЛЫ-
ШАНИЕ СЛЫХИ ВАШЕГО ВЪСЕСКА-
ТВОРЧЕСТВА СЪ ТѢХЪ ПУРЪ
СНѢ ПОДАРИЛИ РУСИ СТОЛЪКО ИЗ-
ТИННЫХЪ ВДОХНОВЕНІЙ, ЧТО СЛАВА
ВАША НЕ УМРЕТЬ, ПОКА ЖИВУТЪ
НОВЕ ИСКУССТВО.

ЕДЪ НЕ НАМЪ УКРОМНОМЪ
ТРЕЖЕННИКАМЪ СЦЕПЫ ЗАГЛАДИ-
ВАТЬСЯ ВЪ ДАЛЬ ИСТОРИИ: НА-
ШИ ДУШИ СЛИШКОМЪ КРѢПКО ПРИВЯ-
ЗАНЫ КЪ ЖИЗНИ ВАШЕГО
ВДОХНОВЕНІЯ, ЧТОБЫ ВЪ ЭТОТЪ
ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЙ ДЕНЬ ГОДА ВЪСНИ

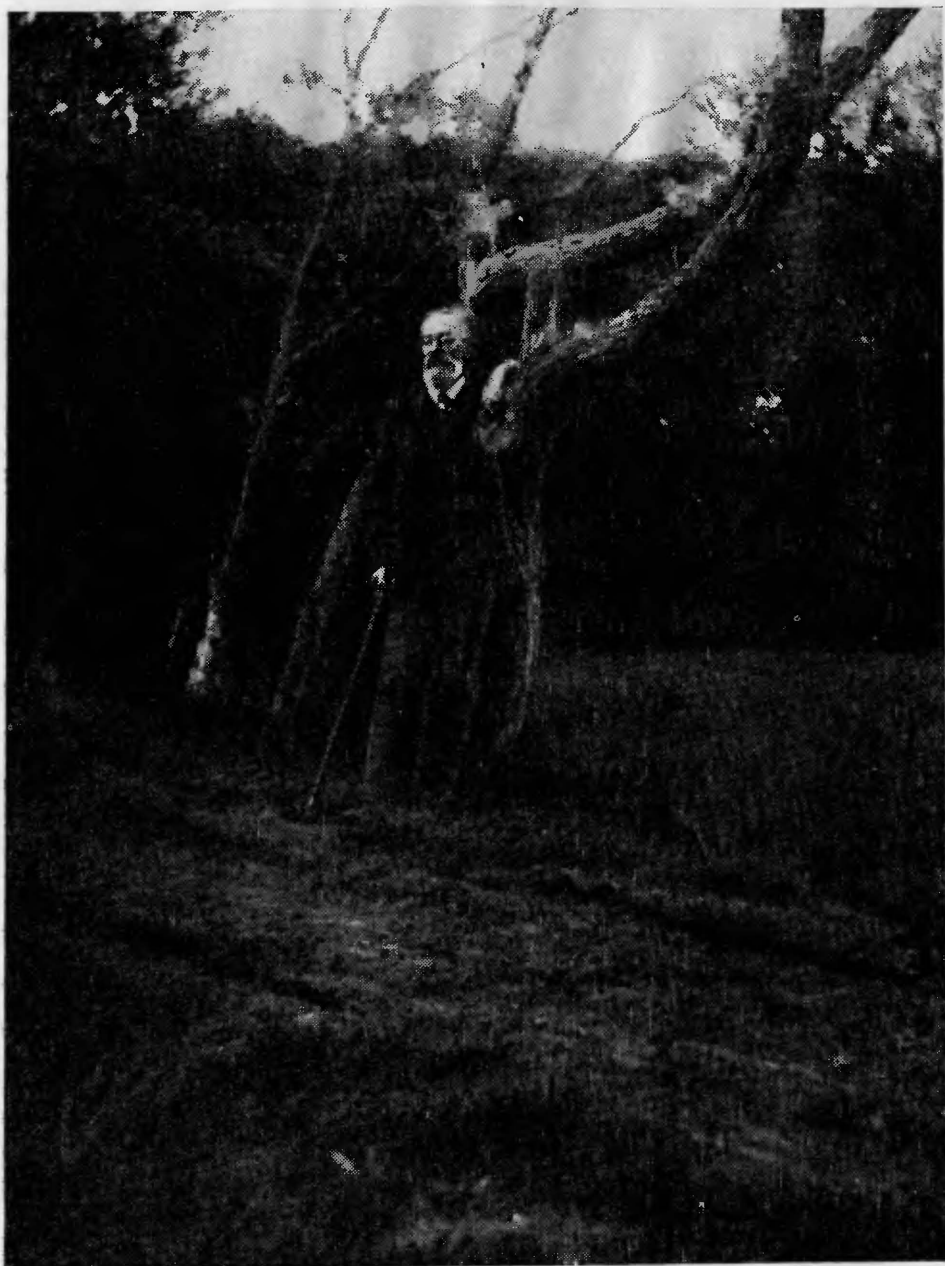
НОИ НЕ НЕ
ИСКЛЮЧИТ
АМЪ БЛИЖ
ПРОДЛИ
ВЪКЪ! ПЕРВ
КЛЮЧЪ ВА
ОБРАЖЕНІЯ
СТВА РОДН
РИТЪ ВЪСЮ

И. В. С. С. С. С. S.
А. С. С. S. S. S. S.
С. S. S. S. S. S. S.
С. S. S. S. S. S. S.
С. S. S. S. S. S. S.
С. S. S. S. S. S. S.
С. S. S. S. S. S. S.

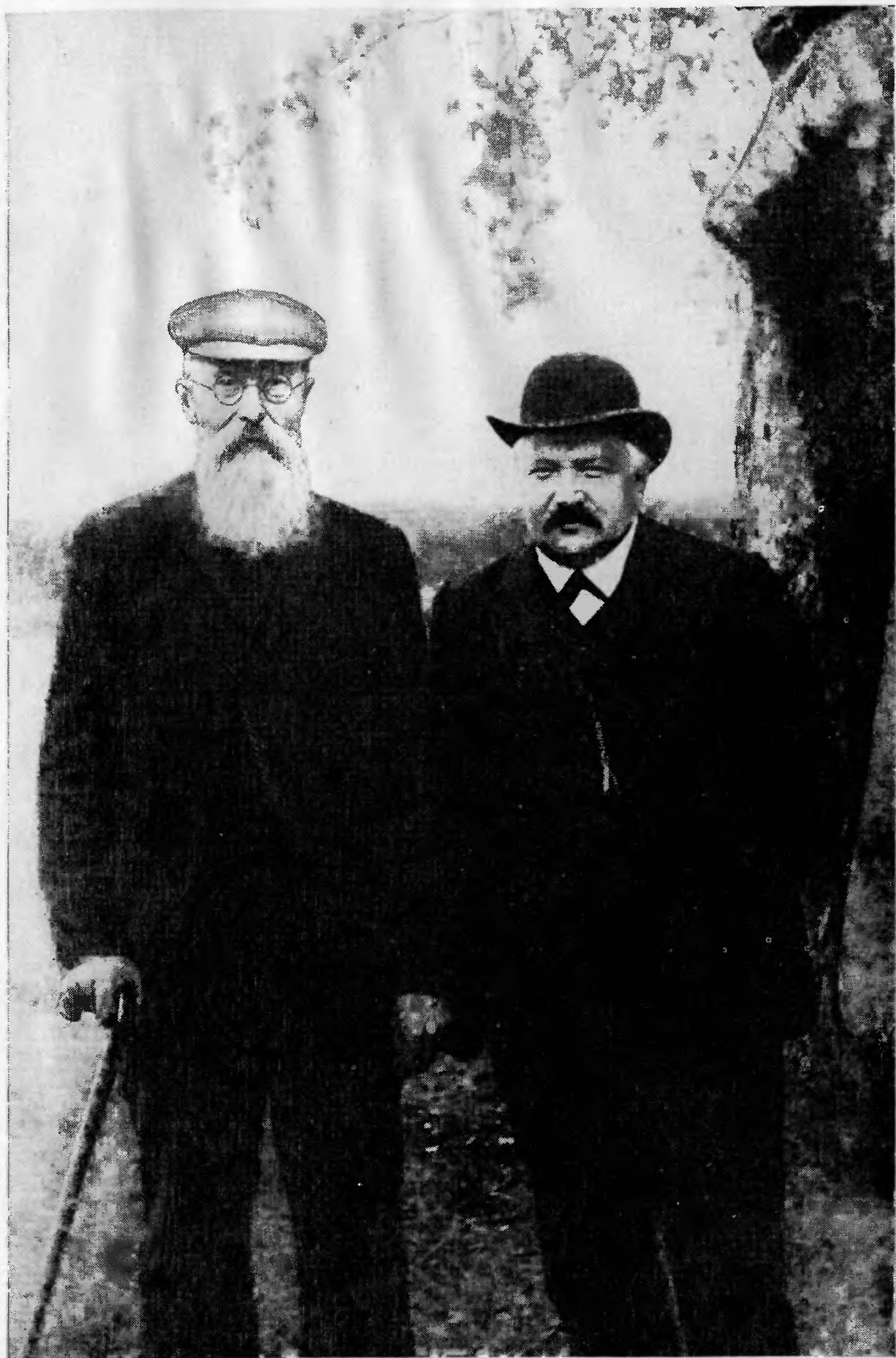


Адрес
в честь 35-летия
творческой
деятельности
Н. А. Римского-
Корсакова,
врученный
композитору
от имени артистов
Московской
русской частной
оперы

Выполнен
М. А. Врубелем



Вечаша, у озера Песно на закате солнца, 1904 г.



Н. А. Римский-Корсаков и С. Н. Кругликов



Группа участников первой постановки «Кашея Бессмертного»

Сидят: Н. А. Римский-Корсаков, В. Н. Петрова-Званцева (Кашеевна),
Ф. А. Ошустович (Кашей), Н. И. Забела-Врубель (Царевна)

Стоят: М. В. Бочаров (Иван-королевич),
М. М. Ипполитов-Иванов, В. В. Осипов (Буря-богатырь)



Н. А. Римский-Корсаков

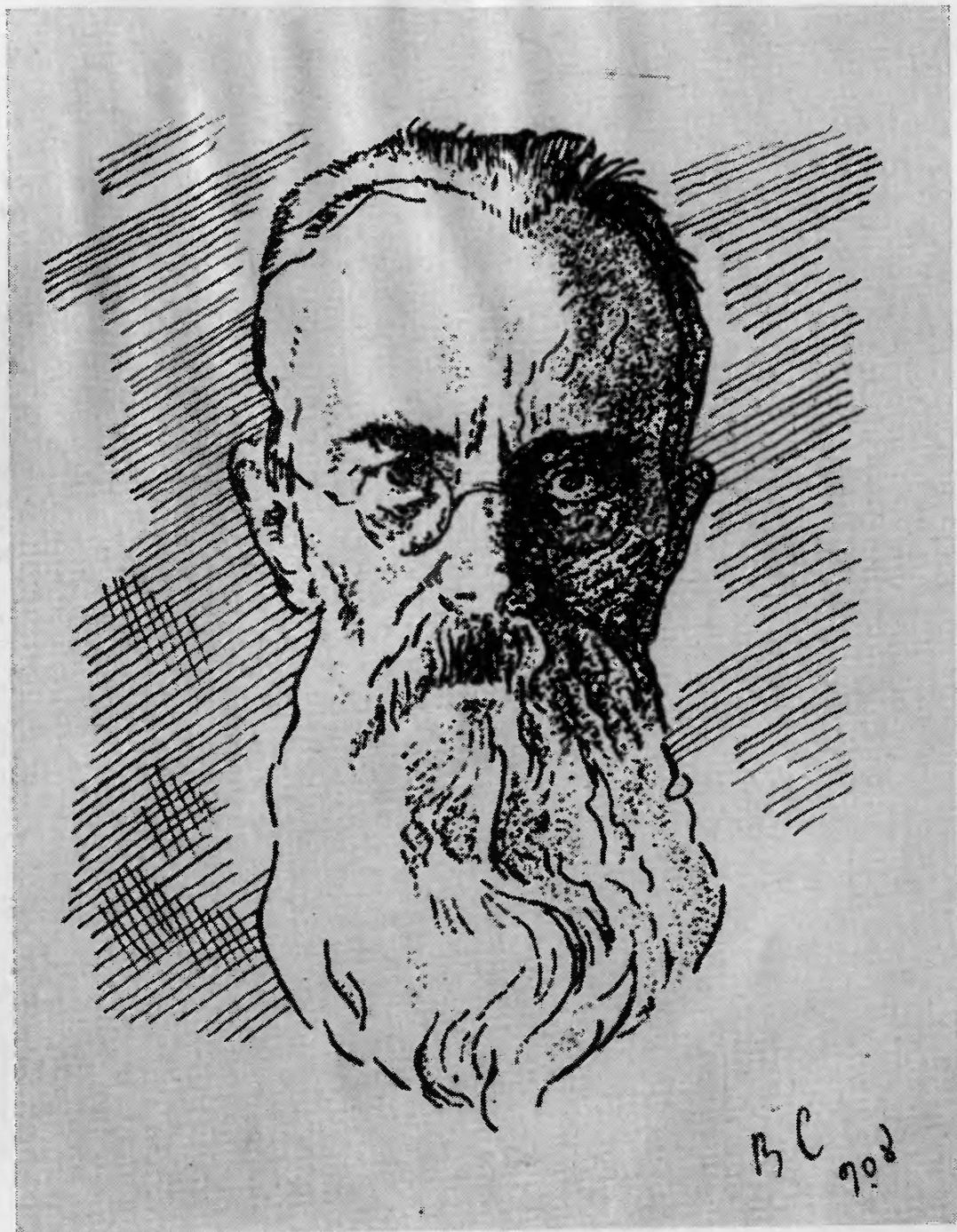


В гостиной Римских-Корсаковых

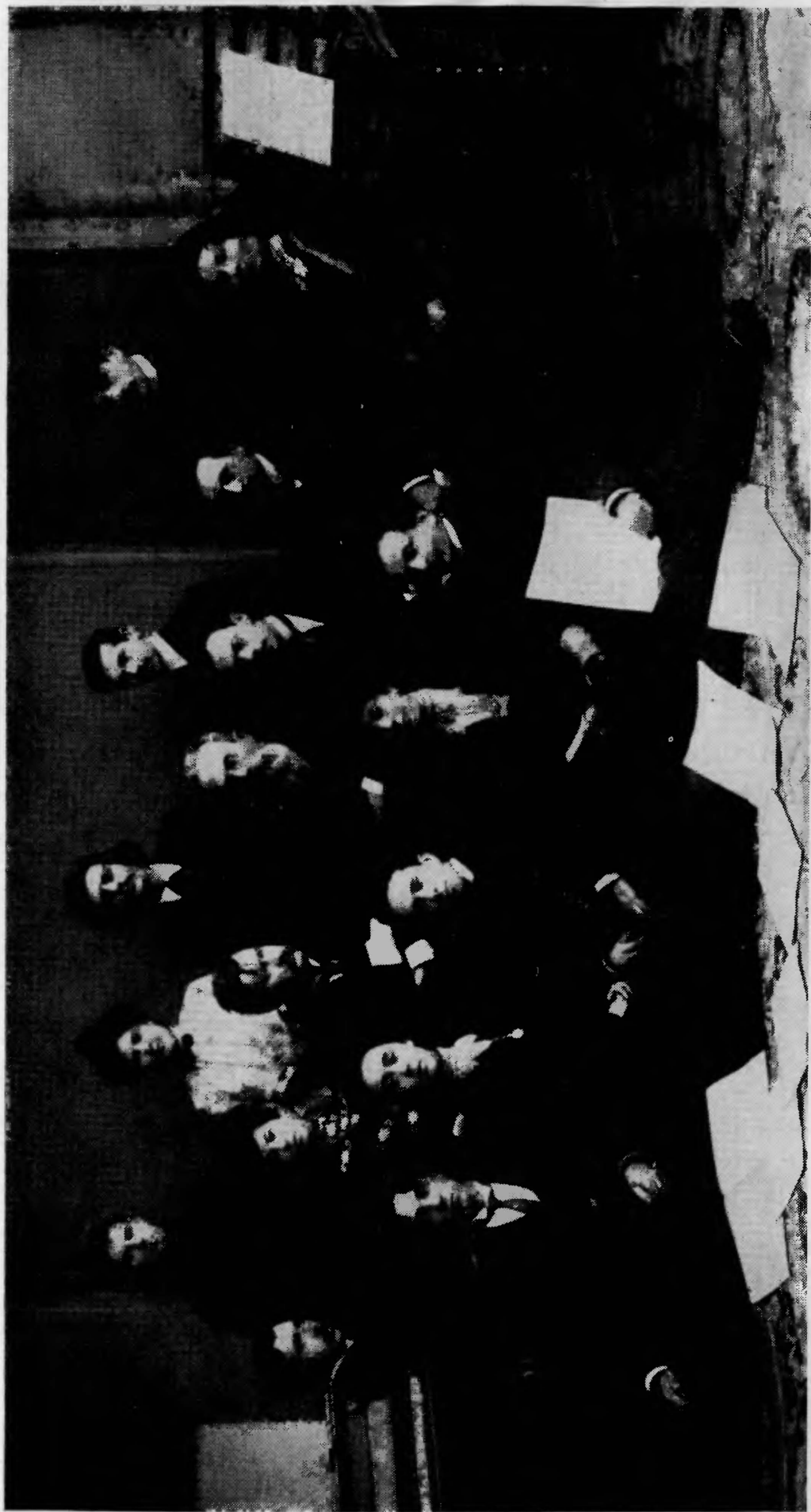
Слева направо: И. Ф. Стравинский, Н. А. Римский-Корсаков,
Н. Н. Римская-Корсакова (дочь), М. О. Штейнберг, Е. Г. Стравинская

Кабинет Н. А. Римского-Корсакова
на Загородном пр., 28





Н. А. Римский-Корсаков
Рисунок В. А. Серова, 1908 г.



Группа участников постановки «Каша Бессмертного»
в театре Комиссаржевской в 1905 г.

В центре: А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков, М. Ф. Гнесин,
Крайний слева внизу: И. И. Павлов

в «уважение его композиторских заслуг, делающих честь русскому имени», и продолжал восхищаться музыкой своего бывшего ученика...) И другие якобы выказывают «необыкновенную сухость» и к нему и к его семье. Спустя четыре года в разговоре с Ястребцевым он вновь вторит этим мыслям (6.VI 1894): «Дружба, друзья — тут обязательно личный интерес, либо надежды на нечто, и вдруг прошли годы — и ровно ничего! Вот они и охладели, вот и отошли прочь! Это я уже не раз наблюдал». Меняются его взгляды, оценки и, к сожалению, в несправедливую сторону. Так, если ранее, высказывая свое «горделивое мнение» о русской музыке, он подчеркивает, что ею надо не только восхищаться и благоговеть, но и каждую ноту ценить на вес золота, то теперь все кажется сухим и безжизненным. Не нравятся Николаю Андреевичу сочинения молодых композиторов и даже его талантливому ученику Саши Глазунова, ранее безусловно им одобряемые.

Критически воспринимает он и творчество П. И. Чайковского. В эти годы одна за другой с триумфом проходят премьеры его опер и балетов в Мариинском театре («Спящей красавицы», «Пиковой дамы», «Щелкунчика», «Иоланты»). В связи с репетициями и спектаклями Петр Ильич много времени проводит в столице, посещает и Римских-Корсаковых — он полон расположения к нему и его семье, а о музыке Николая Андреевича всегда отзывается с величайшей похвалой, особенно восхищают его «чудеса оркестровки».

А что же Николай Андреевич? Он — в смятении, он думает, что его ближайшие ученики и последователи окажутся под влиянием Чайковского: ведь обладая «врожденным житейским тактом, он пленит и покорит всех и окружит себя талантами».

Вот уже им восхищаются Лядов и Глазунов, а Ястребцев, мой почитатель, и не скрывает, что считает его гением — певцом любви. А помнится, был я однажды на концерте — Чайковский блестяще дирижировал «Бурей», а в зале было на три человека меньше, чем всегда. Ну чем прикажете это объяснить?.. Музыка стремится к упадку, и этот даровитый Чайковский сам убьет и свою музыку и музыку вообще, окончательно испортив вкус публики своими «Щелкунчиками», нарядными с внешней стороны, но до невообразимости мелкими по музыке. А любовная тема из «Ромео и Джульетты» — до чего она вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть! Нет, нет, я прав, ведь вот и Глазунов считает, что и в «Щелкунчике» и в «Спящей красавице», да и в других сочинениях есть гениальные страницы, но много и посредственных, бессодержательных и даже пошлых. «Иоланта» — слабейшая из опер (о «Пиковой даме» — ни одного положительного слова), и оркестровка-то сделана в ней шиворот-навыворот, и заимствования в ней есть... Но было ведь время, что и «Шехеразаду»

считали слишком легкой и игривой и даже не хотели допустить к исполнению за то, что она может испортить вкус музыкальной молодежи.

Такие вот или подобные мысли (собранные из бесед и писем Римского-Корсакова за этот период) мучили его во время долгих одиноких прогулок по Петербургу. Казалось, что творческое состояние уже не вернется никогда.

Дома, в музыкально-литературных беседах все же обсуждались возможные сюжеты для будущих опер: былина о Садко, рязанское сказание об Евпатии Коловрате, «Северные богатыри» Ибсена, «Страшная месть» Гоголя, «Небо и земля» и «Каин» Байрона и многое другое. Но ничто не вдохновляло. Из высказываний Николая Андреевича ясно, что он тогда много читал и размышлял, например, о возможностях музыки... Так, восхищаясь «гениальным творением» Байрона, он приравнивал «Каина» к «мировой мистерии», безбрежной и бесконечной, как «Новое небо» Коперника и Джордано Бруно, и «стоящей выше средств музыки». На волне этих рассуждений приходит спасительная идея — написать книгу об эстетике музыкального искусства, но для этого нужны, как он понимает, глубокие знания в области философии, социологии, логики, истории. С увлечением принимается за изучение трудов Спинозы, Спенсера, Юнга, Гюйо и т. д. Но тут что-то пугающее стало происходить с головой, ощущение тяжести и давления. И самое мучительное — неприятные навязчивые идеи... В порыве «дурацкой злобы» он как-то изорвал записную книжку с нотными эскизами: уничтожил он (сжег!) и свой неоконченный философский труд. Врачи настаивали: все бросить, только отдыхать, гулять — как можно больше двигаться. И он шел петербургскими улицами и переулками и мучительно думал: что же делать? Уехать, и немедленно — в Москву.

Здесь все отвратительно и в богомольно-ханжествующей Капелле, и в консерватории. Такого сна, вялости и безнадежности нельзя себе представить. Бывшая «Могучая кучка» вступает в «новый чуждый фазис». Новые времена, новые птицы, новые песни. А в Москве — жизнь энергичнее, моложе. И я бы ожил, может быть, вновь бы принялся за сочинение. Надя — тоже за переезд! Хочу, хочу нового, ибо старое — невозможно... Нет, нет, надо перестать бабиться, хворать, а заняться делом — вот и все. Петербург — никуда не годен, но и в нем можно дело делать, и это зависит от самого себя.

С беспощадным реализмом И. Е. Репин запечатлел весной 1893 года Николая Андреевича, по заказу М. П. Беляева написал его портрет: немолодой плотный человек сидит на темном и тяжеловесном диване. Безвольно зажатая в пальцах папироса как-то удивительно согласуется с неопределенно направлен-

ным взглядом глаз за вечной преградой — очками (тогда нередко носил очки с синими стеклами). Ничто не указывает на род его занятий — это портрет интеллигента, доброго отца и мужа. Портрет он считал очень похожим и — не любил его! Будете в Русском музее — остановитесь, вчувствуйтесь в тяжесть, застылость внутреннего «я» композитора, так точно угаданную художником и которую не мог уловить ни один фотографический аппарат.

Мысль о переезде в Москву возникала еще не раз, хотя кризис постепенно преодолевался — с весны 1894 года Николай Андреевич на пути к возрождению. Правда, переезд состоялся — на новую квартиру на Загородном проспекте (дом 28, теперь там помещается музей Римского-Корсакова). Он расстался наконец с Капеллой и соответственно с казенной квартирой, которую ненавидела вся семья за пережитое в ней; он решает покончить с «блужданиями мысли» в эстетико-философских «дебрях», ибо считает теперь, что метафизические изыскания могут привести к меланхолии, а то и вовсе свести с ума. Жизнь, сама жизнь с яркими характерами, полными юмора сценами выводит его воображение на простор. Солоха, Вакула, Голова, Оксана теснятся вокруг него, требуют: пиши, пиши... Да, он решил писать оперу по повести Гоголя «Ночь перед рождеством». Правда, еще в 1876 году П. И. Чайковский сочинил оперу «Черевички» (и еще — Соловьев, Лысенко и др.), она шла с переменным успехом на столичных и провинциальных сценах.

Главное, что не нравилось ему в «Черевичках», — это малоудачное либретто Я. П. Полонского, потому решил либретто для своей оперы писать сам, максимально сохраняя стиль и текст Гоголя; вновь окунулся в фольклор, в нем находил прообразы своих мелодий, из него черпал живительные соки. В подзаголовке оперы напечатано: быль-колядка. События в ней разворачиваются в ночь с 24 на 25 декабря, в праздник зимнего солнцеворота: 25 декабря день начинает прибавляться — рождается новый солнечный год. Каким он будет? Песни-колядки должны были воздействовать на него магически, потому они передавали в текстах как бы желанный ход событий: селяне ходили по домам, пели величальные песни хозяину, его домочадцам, желали долголетия, всяких благ: «Ему рожь густа, рожь ужиниста, ему с колоса осьмина, из зерна ему коврига». Хозяин — красно солнышко, хозяйка — светлый месяц, малые детушки — частые звездочки — такие вот теплые пелись тогда слова.

«Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга, как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проникали сердца. Да и не в песнях одних,

а казалось, и всю жизнь свою они проводили
лишь в том, что любовались друг другом»
(Достоевский).

Непременной частью колядования были игрища: пляски, ряженье, розыгрыши, но все — весело, ибо верили: если весело петь, то и жить будет весело. Заметьте: опера эта сочинялась, с какой стороны ни взглянуть, как преодоление: ему было неимоверно тяжело, а он с поразительным юмором «рисует» фигуры Чуба и Панаса, блуждающих в метель по улицам Диканьки, или яркие характеристичные фигуры Головы, Дьяка, Чуба — воздыхателей прельстительной Солохи. Минуты уныния, апатии он преодолевает «игрой»; с искренним увлечением, красочно написаны все фантастические сцены: летит Солоха на помеле по ночному небу, за нею — Черт, вот сейчас он украдет месяц, и начнется в Диканьке веселая кутерьма с путаницей, переодеваниями и т. д., а когда он писал сцены полета Вакулы, то даже «превзошел» Гоголя — расцветил, разукрасил... и добавил! Летит Вакула в Петербург, а всякая нечисть за ним в погоню: тут и ведьмы, колдуны на помелах, в горшках да ступах, а среди них и Солоха с Пацюком. Да тщетно. Вакула на своем коне — Черте — мчится куда скорее! А вот уже с желанными черевичками для Оксаны летит он на рассвете обратно — скорее, скорее в Диканьку, следом за ним в возке Коляда и Овсень — разнаряженные девушка и парубок. Раз они явились народу (помните, весной так же ждали Ярилу-солнце), значит, все будет хорошо в новом году, и начнется он свадьбой счастливых Оксаны и Вакулы! Звенят колокола, Диканька залита солнцем, и в финале, осчастливленные и просветленные, — все действующие лица оперы поют «Славу» Гоголю!

Да, поистине земля и небо возродили Римского-Корсакова. Небо! То самое, что он так часто наблюдал в детстве, восхищаясь блеском — свечением звезд. И в «Ночи перед рождеством» впервые в музыке засияли звезды. Можно ли не знать этих строк Гоголя: «Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру... так было тихо, что скрип мороза под сапогом слышался за полверсты». И лишь только зазвучало вступление к опере, мы оказываемся во власти удивительного чувства: именно так мы сами переживали волшебную красоту зимнего студеного неба и взгляд невольно скользил от голубоватой белизны снежного покрова к сияющим на необозримом небесном своде звездам и месяцу. Мы слышим, как они переговариваются: «мерцают» голоса челесты, арфы, колокольчиков, флейты...

О дивный,
Невыразимо дивный мир! И вы,
Несметные, растущие без меры
Громады звезд! Скажите, что такое

И сами вы, и эта голубая
Безбрежная воздушная пустыня...
Как дивны вы и как прекрасны ваши
Создания...

Байрон

На первом представлении «Ночи перед рождеством» (20.XI 1895) самого автора в Мариинском театре не было — отправился гулять на острова, расстроенный предшествующими событиями: на генеральной репетиции великие князья Владимир Александрович и Михаил Николаевич страшно возмутились явлением в одной и той же сцене царицы и черта и немедленно доложили о том царю. Премьера была отодвинута, а композитору срочно пришлось переделать партию Екатерины II на «Светлейшего», и в цензуре еще «подправили»: переименовали «дьяка» в «бурсака», дабы не порочить церковный сан фривольными речами. В состоянии «ужасного волнения» пришел Николай Андреевич в Публичную библиотеку к Стасову, и не только из-за Светлейшего; его волновала судьба следующей оперы — «Садко», значительная часть которой уже была написана. Ведь отношение двора немедленно, как в зеркале, отражалось на абонементной публике и по цепной реакции — на печати, а двор со времени премьеры «Млады» (20.X 1892) с небрежением принимал сочинения Римского-Корсакова. «Забудьте все страхи, все соображения и работайте свое дело вовсю, как можете... для навсегда, а не для года и часа», — убеждал его тогда Стасов.

В самом начале 1897 года директор императорских театров И. А. Всеволожский, докладывая Николаю II репертуарный план Мариинского театра на следующий сезон, назвал новую оперу Римского-Корсакова — «Садко», сказав при этом, что по музыке она напоминает «Младу» и «Ночь перед рождеством». Царь вычеркнул «Садко» из списка и недвусмысленно порекомендовал поставить «что-нибудь повеселее». Решение пришло сразу: никогда больше «не тревожить» дирекцию императорских театров предложением своих опер.

Один из молодых почитателей Римского-Корсакова В. И. Бельский, узнав о судьбе «Садко», написал композитору (13.II 1897): «Как темные силы ни старайся, они смогут только задержать, а никак не остановить колесо истории: рано или поздно ваша былина будет поставлена, оценена и признана классической». Но неслучайно в этом же письме Бельский (в будущем автор либретто ряда опер Римского-Корсакова) высказывает опасение, что из-за «царского каприза» у композитора «пройдет охота вновь работать». Были, были еще приступы апатии, сердечной боли, неверия, но он уже побеждал, он еще победит, он еще принесет своим творчеством столько радости своему народу — Отечеству!

Лето 1897 года Николай Андреевич провел вместе с семьей в имении Смычково под Лугой. Места эти он знал и любил, из

года в год снимал дачи в окрестных имениях, и каждое лето ознаменовывалось сочинением крупного произведения: в Стеleve, например, в 1880 году с необыкновенным подъемом писал «Снегурочку», в Нежговицах (1888) — «Шехеразаду» и «Воскресную увертюру», в Вечаше в 1894 году работал над «Ночью перед рождеством» и параллельно уже складывался план оперы-былины «Садко». Не только план, но и являлись «музыкальные мысли». Его фантазию как-то по-особенному будили мостки, проложенные с берега озера до купальни: «Мостки шли среди тростников, с одной стороны виднелись наклонившиеся большие ивы сада, с другой — раскидывалось озеро Песно» — в «Летописи» вы найдете много любовных описаний здешней природы.

Но никакие слова не в силах передать ее очарование: садитесь в электричку и прямо до Луги, а там автобусом в самую глухомань. Затем пешком и обязательно в одиночестве и без транзистора. И вот уже вас до боли в сердце пронзает чувство восторга, единения с этим совершенным миром. Вы слышите мелодии природы: наклоняются и поскрипывают деревья, вибрирует воздух над стрелами-струнами солнечных лучей, а сквозь травинки продирается муравей с непосильной ношей — помочь бы ему! К вечеру охватывает невольный страх: низинами по-над лугом и озером стелется туман, что-то таинственное скрыто в нем. А в лес лучше и не заходить, в сумеречной глубине его каждый пенек кажется ожившим, а шелест упавшей еловой шишки — шагами лесовика.

Художник вернется сюда с мольбертом, а композитор стремится к нотному листу, чтобы немедленно запечатлеть смутное волнение, печаль и надежды, разбуженные этим долгожданным свиданием с праматерью Природой.

В Смычково Николай Андреевич привез томики стихов Майкова, Пушкина, Толстого; в долгие одинокие прогулки он проникался рифмами: с ним происходило что-то необычайное! Были недели, когда буквально каждый день он сочинял по романсу, а то и по два. Тому мог быть и иной повод, например, на автографе романса «По небу полуночи» стоит отметка: «Поездка в Голубково, 25 апреля 1897» — в тот день в поисках дачи он ездил под Лугу, в сельцо Голубково. А в первую же неделю отдыха написал семь романсов, дуэт «Пан» и начало кантаты «Свитезянка» (по Мицкевичу), причем все это — шедевры русской вокальной лирики! Как-то, читая книгу Ганслика «О прекрасном в музыке», он отметил абзац, в котором автор утверждал: «Для музыки природа не дает образцов прекрасного... из природы нельзя скопировать музыку» и на полях заметил: «Скопировать нельзя, а воспроизвести можно». И пишет один из самых своих стройных, строгих и возвышенных романсов «Октаву» на стихи А. Н. Майкова — поэта, об-

ладавшего, если можно так выразиться, абсолютным слухом к музыке природы:

Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми...

Это авторское многоточие; так поэт обозначил в середине строки истинно музыкальную паузу — чтобы мы услышали сокровенное. И тогда:

В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы.

Мелодия, гармония (аккомпанемент) и поэтический текст в этом романсе будто рождены одним творцом, настолько они отвечают друг другу. В тот же день 7 июня Николай Андреевич написал еще один романс — «Пробуждение» («Мечты, мечты, где ваша сладость») на текст Пушкина. А накануне он в порыве какого-то небывалого восторга, раскованности буквально провозгласил в романсе «Звонче жаворонка пенье» (слова А. К. Толстого):

Набегает жизни новой
Торжествующий прилив.

Голос неудержимо взлетает все выше и выше, и трепетность, взволнованность и одновременно энергию сообщает ему аккомпанемент. Увлекает и самых равнодушных романс «Редет облаков летучая гряда» (слова Пушкина): песенно-обаятельная, кажущаяся бесконечной мелодия как бы парит на волнах сопровождения — то ли облака плывут, то ли плещут волны, а в слиянности мы слышим, так мечтает, волнуется, надеется человеческое сердце. Столь же неразрывна жизнь человеческой души с неизбывной красотой природы в романсах «Не ветер, вея с высоты», «Свеж и душист твой роскошный венок», «О чем в тиши ночей» и других. С упоением сочинялись тогда же романсы из цикла «У моря» (слова А. К. Толстого): «Дробится и плещет и брызжет волна» и «Не пенится море». В первом — в аккомпанементе бурно вздымаются волны, а в мелодии — порывистой, страстной — та же упругая сила, воля к борьбе, преодолению; во втором — в партии фортепиано иной колорит: успокоилась морская стихия, и для человека наступил момент покоя, размышления, душевной ясности. Вновь не картины природы «воспроизводит» композитор, а внутренний мир человека, для которого природа и друг, и вдохновитель, и врачеватель...

Преобладающее настроение большей части романсов 1897 года — нежная дымка созерцания, мечты, светлой грусти, но есть и исключения: 30 июня, в день серебряной свадьбы, композитор вручил Надежде Николаевне посвященный ей романс «Ненастный день потух» (слова Пушкина). Трудно оты-

скать в его вокальной лирике еще один столь драматический романс. Но ведь и стихотворение Пушкина выделяется среди других мрачным колоритом, скорбностью раздумий, а бесчисленные многоточия вновь читаются как музыкальные паузы — умолчания. Необычен конец его: «Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен; ...Но если...». Замолкает голос певца, но сокрытое поэтом договаривает композитор в фортепианном заключении: тоска сомнение, отчаяние еще не оставили его, да и возможно ль это?!

В эти самые дни и часы перед его внутренним взором уже стоят, тревожа сердце и сознание, Моцарт и Сальери. Он задумал камерную оперу по одной из маленьких трагедий Пушкина — «из желания поучиться» (овладеть ариозно-речитативным стилем, подобным «Каменному гостю» Даргомыжского), как объяснил он в письме В. И. Бельскому, на что тот немедленно ответил: «...если бы вы не почувствовали в себе для этой задачи сил через меру, то при вашей мнительности и самотребовательности вы никогда бы не взялись за нее» (8.VIII 1897). Да, как композитор он был готов, но и как человек — тоже. Не мог бы он в действительности создать в кратчайший срок оперу, пусть всего из двух картин (5 августа окончена уже в партитуре), в которой в сложнейшем взаимодействии были переданы мысль Пушкина и дух музыки Моцарта, если бы... Если бы не пережил сам все это. И прежде всего — влюбленность в Моцарта. В 1897 году он в письмах, беседах постоянно обращается к имени любимого композитора, считает его оперу «Дон-Жуан» (и «Волшебную флейту») «всем операм мати». Параллельно с сочинением оперы Римский-Корсаков вновь учится: пишет полифонические экзерсисы — фуги!

Судьба светлого гения — Моцарта — поднимала со дна души неведомые пласты: он видел его, воссоздал в своей музыке как обаятельного, открытого сердцем человека, творящего легко и вдохновенно. И только Сальери понимает все его величие:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь:
Я знаю, я...

Когда же явилась впервые идея «Моцарта и Сальери»? Может быть, в 1892 году, когда пьеса была поставлена в Александринском театре, или в 1893 году, когда умирал Чайковский? Ну, скажете вы, зачем же так прямолинейно?... Холодно он принял VI симфонию Петра Ильича; узнав о его болезни, хладнокровно рассуждал, может ли сохраниться композиторский талант после холеры. Но лишь после кончины Чайковского он открыл для себя красоты и «Пиковой дамы», и симфоний, и других произведений своего гениального современника. Ястребцеву он говорил: «Вы не поверите, до чего меня трогает то обстоятельство, что Чайковский... в самом начале своей деятельности сумел от всего отказаться для музыки; это решение

красноречивее слов свидетельствовало о его глубоко художественной натуре. Ведь вот я, например, я не решился на подобный шаг и продолжал служить».

Слушая импровизацию Моцарта, Сальери способен вкусить «восторг и слезы вдохновенья», но и тут же переполниться ненавистью, ведь он давно уже пришел к решению:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет...
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Он слышит слова Моцарта: «Гений и злодейство — две вещи несовместные», но не желает верить: «А Бонаротти? иль это сказка тупой, бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана?» Музыка интонируемой речи (выразительного речитатива) с редкой психологической глубиной раскрывает этот ставший вневременным образ.

И потому еще более светел и одухотворен образ Моцарта — и в его более певучих «высказываниях», и в написанном Римским-Корсаковым с тонким чувством стиля фортепианной импровизации музыкальном «портрете» Моцарта: «Представь себе... кого бы? Ну, хоть меня — немного помоложе; влюбленного... Я весел... Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое...». И когда звучит Реквием, мы плачем от бессилия пред свершившимся и... от счастья прикосновения, приближения к идеалу.

«...Нам сегодня удалось послушать такую чудесную музыку... играли произведения Моцарта: „Andante cantabile“, „Менуэт“, „Allegro“ — все удивительно хорошо. Федя был в полном восхищении...». (А. Г. Достоевская).

Разумеется, в конечном счете прав был Бельский, считавший, что «Моцарт» — это результат влечений композитора «к могучей правде и выразительности и к лучезарной богине, вышедшей из морской пены, — красоте». Бельский — знаток и поклонник Достоевского, он знает постулат писателя: красота спасет мир. И для него, и для других современников это было главным: воспевание красоты как действенного, преобразующего человека начала, питающего его творчество. И душевная борьба, и отрицательные жизненные (и общественные) обстоятельства лишь усиливали стремление к Идеалу.

Своего рода вершинами удивительного лета 1897 года стали два ариозо для баса — «Анчар» и «Пророк». В них в прекрасных формах восточного и библейского сказаний воплощены волнующие общественно значимые идеи. Необычен основной образ в первом ариозо: анчар — древо смерти, и все вокруг

него мертво, природа — не союзник человека, а символ жестокости, вселенского зла. И поэт, и композитор, не связывая напрямую этот образ с современной действительностью, достаточно ясно выразили основную мысль о равенстве всех людей и губительности насильственной власти. К анчару за ядом посылает владыка раба, и раб принес и умер у его ног:

А царь тем ядом наплат
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Нет в этом ариозо излюбленных лирико-созерцательных красок, вместо закругленной мелодии — сдержанность монолога (в моментах напряжения — патетичность). Непривычно жестко звучат аккорды фортепиано. Идея «Пророка» — от декабристской поэзии: назначение поэта быть глашатаем правды на земле. Мощно, величественно, в характере гимна-марша возглашаются заключительные строки:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполни волею моею
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Когда вы показываете нам мир таким красивым, мы чувствуем, что он может стать таким, что он может стать даже еще лучше. Вы показываете звездный путь, длинный, ведущий вверх блистательный путь, все более блистательный, чем выше он поднимается.

А. В. Луначарский

Днем 12 апреля 1898 года на очередной сеанс к Римским-Корсаковым пришел художник В. А. Серов. По заказу П. М. Третьякова он писал портрет композитора, и нельзя сказать, чтобы работа шла легко: не любил Николай Андреевич «позировать», тем более, что это отвлекало его от занятий. Но сегодня он был в добром расположении духа: с комической серьезностью уверял Серова, что хотел бы казаться на портрете моложе, а главное — «чтобы его сюртук и галстук были посинее». «Вообще много смеялись» — читаем в записях Ястребцева; теперь он нередко отмечал отличное настроение, царившее в доме на Загородном. Особенно хорошо бывало на музыкальных собраниях (по нечет-

ным средам), когда в присутствии 30—50 гостей — друзей, учеников, известных музыкантов — Николай Андреевич показывал свои новые произведения: сам проигрывал и пропевал, либо за фортепиано сменяли друг друга Надежда Николаевна и Ф. М. Blumenfeld, а вокальную строчку пела старшая дочь композитора Софья, обладавшая неплохим меццо-сопрано. Потом показывали свое искусство певцы, инструменталисты, выступление перед Римским-Корсаковым, Стасовым, Глазуновым, Лядовым было и желанным и чрезвычайно ответственным. На ближайшей «среде» всеобщим вниманием завладел портрет. Мнение было единодушным: он не только удался Серову, но и более правдив, чем любая фотография Николая Андреевича. Шаляпин в книге «Маска и душа» писал, что в портретах современников Серов «сказал о своей эпохе, пожалуй, больше, чем сказали многие книги и каждый его портрет — почти биография».

Перед вами совсем другой человек, нежели на репинском портрете. Серов запечатлел композитора за письменным столом в процессе работы. По-видимому, он «вычитывает» партитуру: он слушает — истинно слышит тот момент музыки, на который указывает кончик карандаша.

Музыка вернулась к Николаю Андреевичу уже навсегда. Теперь все тому способствовало. Осенью 1897 года он передал Московской русской частной опере по просьбе ее создателя С. И. Мамонтова права на постановку «Садко». В театре к этому времени трудилась талантливая артистическая молодежь, и среди них Н. И. Забела-Врубель, Е. Я. Цветкова, А. В. Секар-Рожанский, Ф. И. Шаляпин и др., художники А. М. Васнецов, М. А. Врубель, К. А. Коровин, В. Д. Поленов, В. А. Серов. Всех их объединил Мамонтов — режиссер, скульптор, литератор и крупный предприниматель, фигура по-шекспировски мощная. Горький, познакомившись с ним в 1900 году, написал Чехову, что Савва Иванович «слишком» любит красивое: «Впрочем, разве можно любить красивое — слишком? Искусство — как бог, ему мало всей любви, какая есть в сердце человека, ему — божеские почести» (1.X 1900).

Вся деятельность Мамонтова была направлена на утверждение отечественного искусства. Он поддерживает художников, создает условия для творчества, со страстной увлеченностью ставит оперы русских композиторов — Бородина, Мусоргского, Чайковского, Серова и особенно Римского-Корсакова! Красно-речива, например, сценическая судьба «Снегурочки» — как пьесы, так и оперы: премьера пьесы Островского, состоявшаяся в Малом и Александринском театрах в 1873 году, была встречена критикой с недоумением, непониманием, публикой — вообще вяло; так позже и опера Римского-Корсакова (премьера в Мариинском театре — 29.I 1882 г.), не понятая ни друзьями-музыкантами, ни публикой. Первым по-настоящему оценил

«Снегурочку» Мамонтов. В 1882 году для постановки пьесы на сцене домашнего театра он привлек Виктора Васнецова. Поэзия русской природы, обрядов, музыкальность самого материала дали мощный толчок фантазии художника. И именно художники восторженно приняли его работу. Репин сообщал Стасову: «Васнецов сделал для костюмов рисунки, он сделал такие великолепные типы, просто восторг!!! <...> Я уверен, что никто у вас не сделает ничего подобного».

В 1885 году Мамонтов ставит «Снегурочку» Римского-Корсакова, и Васнецов, тщательно вслушиваясь в музыку, многое совершенствует или выполняет заново и создает, таким образом, новый стиль художественного оформления оперного спектакля. Шаляпин позднее писал о разнице «между роскошным кладбищем... императорского театра с его пышными саркофагами и этим ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами».

«Снегурочка» является ведущей «лейттемой» театра, и это остро ощутил гениальный художник — М. А. Врубель: в 1898 году, когда после пожара в театре Мамонтов закажет ему новый плафон, то в центре его он поместит Леля («Песнь» — так назвал он свою композицию) и слушающих его Снегурочку, Берендея, Купаву. И этот театр в течение ближайших лет становится Театром Римского-Корсакова.

Композитора очень волновала судьба постановки «Садко». Ведь это опера-былина, и потому в ней действующие лица разговаривают особым «условно-уставным» былинным распевом. Сколько ему пришлось пересмотреть былин в сборниках, вслушиваться в ритм, пластику напевной речи известных сказителей Рябининых, Щеголенка. И вот в результате он сам доволен чрезвычайно: ни в одной его опере нет такого гармоничного сочетания «оригинального сюжета и выразительной музыки». Но поняли ли это исполнители, поймут ли первые слушатели? Преодолеются ли постановочные сложности, сумеют ли актеры передать характерность всех персонажей? Ведь у каждого, не только у основных действующих лиц, своя музыкальная тема, ритм, а значит, и свой особенный сценический рисунок: хор, например, не просто хор — калики перехожие, скоморохи, волхвы, настоятели, торговые гости, новгородские и заморские; а балет (в фантастических сценах) — всяческие чуда морские, ручейки-внучата малые, среброчешуйчатые и золотоперые рыбки и так далее. А Садко? Ведь он не былинный воитель, но поэт, музыкант, песнями своими да игрой на гусях побеждающий стихии и любые преграды, и все ради славы родного Новгорода.

В оркестровом вступлении к опере «Окиан — море синее» бесстрастно и мерно переливаются волны, водяная пустыня кажется необъятной и бесконечной. Эта тема моря взята из симфонической картины «Садко», написанной в дни музыкальной молодости — тридцать лет тому назад (только тональность там

другая и соответственно колорит моря темный, синевато-серый), и пробуждает она смутные, но прекрасные видения прошлого далекого...

И далее, как чудесный сон, одна за другой проходят 7 картин.

Звонкие фанфары открывают первую: в богатых хоромах новгородской братчины пируют торговые гости: «А и славен Велик Новгород, что людьми торговыми да своею вольной волюшкой», — похваляются они. Не хочет с ними бражничать Садко, новгородский гуслир: вот если бы у него была золотая казна и храбрая дружинушка, то не сидел бы он сиднем в Новгороде. И далее — в певучей широкой арии — он рассказывает, что повыкупил бы тогда все товары, снарядил бы корабли и пошел бы по великим рекам к синему морю, а там — в страны неслыханные, и повсюду бы пронеслась слава Новгорода. Так укорил он за леность богатых сограждан, те в гневе изгоняют Садка. А гостей веселят скоморохи.

Вторая картина: светлой летней ночью появляется на берегу Ильмень-озера Садко. Безмолвно вокруг, лишь отсветы месяца, касаясь водной глади, рождают завораживающие, застенчиво звучащие аккорды. Садко затягивает чудную песню «Ой, ты темная дубравушка» — волне зыбучей, раздольицу широкому решил он поведать думушку заветную. Но вдруг задрожали тронутые ветерком струны арфы, а из глубины басов послышались таинственные «наплывающие» звуки (гамма Римского-Корсакова): чудо-чудное, диво-дивное — плывут по Ильмень-озеру лебеди белые, обернулись они девицами красными и самая прекрасная среди них — меньшая дочь царя морского Волхова. Полонили ее сердце песни Садка и подарила она ему три рыбки — перья золотые. Поймает он их и будет богат и счастлив. «А я, царевна Волхова, подруга вещая твоя, тебя я стану поджидать, твоею буду... Прости надолго, мой желанный», — слышит он замирающий уже вдали ее волшебный голос. Уплыли лебеди белые в терем лазоревый, к грозному батюшке. Быстро светает, и вот уже оркестр озарен ослепительным солнечным светом.

Третья картина: светлица в тереме Садка: ждет-пождет его жена Любава; звонят уже к ранней обедне, а его все нет: «Ох, знаю я, Садко меня не любит» — взрыв отчаянья наполняет подлинным волнением ее арию. Но возвращение Садка не приносит утешения — он полон мыслями о царевне и ее подарке и тут же уходит, чтоб биться об заклад с купцами новгородскими.

Четвертая картина: торжище на пристани у Ильмень-озера. Только открылся занавес, как раздались бурные овации в адрес художника-постановщика К. Коровина: стоят у берега расписные, резьбой украшенные корабли, и среди них — красавец «Сокол», корабль Садка. В толпе людей, разглядывающих то-

вары, степенно прогуливающих, красочными пятнами выделяются скоморохи, волхвы (кудесники), калики перехожие. И все рождает и ведет за собой музыка оркестра, переливающаяся всеми цветами радуги. Бьется об заклад своей головы Садко с купцами, что вытащит из Ильмень-озера три рыбки — золотые перья, и выигрывает. Пойманный улов превратился в золотые слитки. Ослепительную славу поют ему новгородцы, а он, посрамив купцов, накупил товаров и кораблей и приготовился отплыть в дальние края. Но перед тем трех гостей иноземных просит рассказать о своих странах и морях, и будто три картины рисуют они своими песнями: суровы волны Варяжского моря, томно колышется знойное Индийское, среди лазурного Веденецкого встал славный город Веденец (Венеция). А вот и сам Садко запевает лихую дружинную песню («Высота ли, высота поднебесная»), ее подхватывают корабельщики, и под все ширящееся хоровое звучание «тридцать и один корабль» Садка отплывают в чужедальние края.

Пятая и шестая картины по содержанию почти полностью совпадают с давним симфоническим «Садко». Как же воплотятся в опере фантастические сцены, происходящие на дне моря? И вновь единодушный восторг публики вызвало открывшееся на сцене зрелище, созданное вдохновенной кистью Врубеля: сквозь пролеты затянутого водорослями «дна» проплывали, светясь, морские звезды, обитатели моря самых причудливых форм, качалось и вращало глазами «страшное» чудище — картина зачаровывала настолько, что казалась «волшебным царством», где Садко и вправду повенчается с Волховой. Царь Морской трижды обведет их вокруг ракитова куста под свадебную песню «Рыбка шла-плыла из Новгорода». А когда заиграл Садко плясовую и заволновалось-забурлило море, явился Старчище могуч богатырь и тяжелой палицей выбил гусли из его рук и повелел в глубь глубокую уйти Царю Морскому вместе с царством своим, а Волхове — на поверхность земли, к Новгороду — речкой стать. От неистового веселья не остается и следа: «Сказ затейливый... ты скажи про нас», — слышит Садко затихающий во мраке хор обитателей подводного царства.

Седьмая, последняя картина начинается бурным оркестровым вступлением — вновь звучит тема моря, но это не неподвижный пейзаж, а страстное волнение любви, пережитое Садко и Волховой. Открылся занавес: спит Садко на берегу Ильмень-озера. Прощаясь с ним, поет Волхова колыбельную песню: «Сон по бережку ходил». В мелодии столько теплоты и бесконечной грусти — сейчас она растечется туманом и речкой быстрой Волховой устремится от Новгорода к морю синему. А вот по ней уже бусы-корабли Садка плывут, и восторженно приветствуют его новгородцы: «Без речей твоих правды нет у нас, без тебя мы все стосковались». «Нет, повыше меня славный Новгород», — отвечает богатырь-гуслиар. В последний раз

торжественно звучит тема океан-моря, а хор громогласно возглашает: «Морю синему слава! Волхове-реке слава!».

Все недоработки постановки (премьера оперы 26.XII 1898) затмили исполнением основных партий: А. В. Секар-Рожанский (Садко) и особенно Н. И. Забела-Врубель (Волхова). А театр — все понял и принял, театру было не до погрешностей, убеждал и восхищал достигнутый в этой постановке синтез музыки и живописи. Именно живописи, так как сцена представляла собой в театре Мамонтова как бы экспозиционный павильон. Впервые — в «Снегурочке», а теперь и в «Садко» — художникам-постановщикам Коровину, Серову, Врубелю, Малютину (вот какая «бригада» потрудилась тогда!) удалось достичь полной гармонии зримого и слышимого.

А. В. Секар-Рожанский, высокий, статный, обладатель мужественного драматического тенора, создал образ былинного певца-гуслира, а голос Н. И. Забелы-Врубель — высокий, неведомый, полный невыразимого очарования — был в столь редкостной гармонии с хрупким, загадочным ее обликом, что композитор впервые в жизни высказал такую похвалу, о какой только может мечтать артистка: «Вы тем самым сочинили Морскую царевну, что создали в пении и на сцене ее образ, который так за Вами навсегда останется в моем воображении».

А если и вы захотите прикоснуться чуть-чуть к первой постановке «Садко» — посетите квартиру-музей Шаляпина в Ленинграде: там экспонируется костюм Варяжского гостя, выполненный по рисунку Серова — в нем выступал в первой постановке «Садко» молодой певец Федор Шаляпин, и там же сможете послушать запись песни Варяжского гостя в его исполнении: подобно морскому простору, звучит голос певца, образ Варяга кажется исполинским.

Да, теперь в Москве у Римского-Корсакова появилось много новых друзей, поклонников его творчества. Мамонтов стремится «закрепить» композитора за театром: в январе 1898 года ставит «Майскую ночь»; примечательным в ней было исполнение партии Панночки Забелой-Врубель и Головы — Шаляпиным, а также выступление в роли дирижера двадцатипятилетнего Сергея Рахманинова.

В период весенних гастролей театра в Петербурге преобладающее место занимают оперы Римского-Корсакова: «Садко» (впервые в Петербурге), «Снегурочка», «Псковитянка» и «Майская ночь» (всего 18 спектаклей из 37). Он однажды пришел в театр с клавиром «Моцарта и Сальери»; Шаляпин с листа спел партию Сальери, автор — Моцарта, и тут же было решено разучить оперу к следующему сезону.

Неоднократно у него на «средах» бывали артисты Мамонтовского театра, особенно подружился он с Врубелями — можно затронуть в разговоре с ними любую, самую серьезную тему. Недавно он впервые был у Льва Толстого, долго с ним

беседовал и резко разошелся во взглядах на задачи искусства, на красоту, по мнению Толстого — «гниющую, зловонную язву на искусстве». При прощании Лев Николаевич совсем обескуражил, заявив: «Мне было очень интересно сегодня лицом к лицу увидеть мрак». Оказывается, и на Врубеля встреча с писателем произвела тяжелое впечатление. В трактате Толстого «Что такое искусство» полностью отвергается все, что принято считать таковым, а главное, отрицается красота. Оперы «Садко» Толстой не видел и вообще современную музыку не признает: ненавидит Вагнера, совсем его не зная, но и Бетховена не любит за его «порывы» и удручен тем, что не может вполне отрешиться от музыки Шопена. А как же с красотой мелодии, ведь чистая мелодия, шедшая от Моцарта через Шопена и Глинку, жива и поныне? Вот и Бельский меня поддерживает, и Врубель говорит, что под влиянием моей музыки почувствовал тягу к просветлению своей живописи, к сказочности. А ведь он и в Вагнере разбирается удивительно тонко и метко, и Бетховена прямо-таки обожает. Как это он хорошо говорит, что искусство должно «иллюзионировать» душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами. Что это, случайная фраза художника-«декадента»? Нет, позиция лучших умов России на рубеже веков: будить душу.

Горький писал Чехову (5.I 1900): «Ужасно хочется жить как-нибудь иначе — ярче, скорее, главное скорее... все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и как только она это начнет — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче. А теперь — Вы посмотрите-ка, какие у них дрянные глаза — скучные, мутные, замороженные. Огромное Вы делаете дело... возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал!»

25 ноября 1898 года состоялась премьера оперы «Моцарт и Сальери», примечательная во многом: художником-постановщиком ее был М. А. Врубель, а исполнителем партии Сальери — Ф. И. Шаляпин. Хорошо известно, что он создал неповторимый, вошедший в историю мирового театра психологически достоверный образ, но менее известно, что в процессе работы над образом стремительно рос как актер: сам автор знакомил его с музыкой, помогал в разучивании Рахманинов, обостренному вниманию к жизни человеческой души учили рисунки Врубеля к «Моцарту и Сальери» Пушкина.

Менее чем через месяц, в один вечер с «Псковитянкой» и в качестве Пролога к ней, впервые была дана написанная в течение весны-лета этого же года одноактная опера «Вера Шелоба». Почти параллельно с нею Римский-Корсаков приступил к сочинению еще одной совершенно новой оперы. Он долго не хотел обнародовать ее название, тем самым нещадно разжигая любопытство и далеких (прессы, например), и близких друзей. Об этом В. В. Стасов с юношеским энтузиазмом сообщил брату Д. В. Стасову (10.V 1898): «Римлянин снова пишет — и много, и усердно — оперу русскую, которую, вероятно, кончит к осени. Вот этот так работает!!».

Опера эта — «Царская невеста» по одноименной драме Мея, прочтенной им еще в 1867 году (тогда его увлек более сюжет «Псковитянки»), сочинялась им с каким-то особым трепетным воодушевлением, словно светлый гений вел его... Фоном в его работе вновь была милая сердцу Вечаша да «Дворянское гнездо» Тургенева, которое так охотно читалось в минуты усталости, да еще в лесу на траве.

В основе сюжета «Царской невесты» — реальное событие: трагическая и загадочная смерть третьей жены Грозного, Марфы Собакиной, дочери новгородского купца. Выбранная на смотринах Грозным из двух тысяч невест — по красоте, приятности и уму, — она заболевает и вскоре умирает. Отравлена врагами Грозного — по этой версии многие из приближенных царя были подвергнуты пыткам, казнены... Все остальное в фабуле пьесы — домысел драматурга, хотя и подлинны имена действующих лиц: опричника Григория Грязного, молодого боярина Ивана Лыкова, клеветника и отравителя лекаря Елисея Бомелия и др. Лишь Любаша, возлюбленная Грязного, не имеет исторического прототипа, но жизненно достоверна как образ страстно влюбленной и готовой во имя любви преступить все человеческие законы женщины.

По добром согласию родных Марфа Собакина с детских лет помолвлена с боярином Иваном Лыковым, но не видать им счастья: опричник Григорий Грязной неистово полюбил несчастную девушку и, получив отказ, просит лекаря Бомелия изготовить «приворотное зелье», выпив которое, Марфа полюбила бы его. Разговор этот подслушивает Любаша, возлюбленная Грязного; она решает известить соперницу: ценой своей чести купив у Бомелия яд, подменивает «зелье». Григорий подмешивает его в бокал Марфы в день обручения ее с Лыковым. И тут же в дом Собакиных является посланник Грозного, чтоб объявить его волю: на смотринах Марфа более всех понравилась царю, и теперь она — царская невеста и будет жить до свадьбы в тереме царя. Несчастливая девушка тяжело больна, по слухам — отравлена, ищут виновного. Грязной указывает на Лыкова и по приказу царя сам же его казнит и сообщает о том Марфе; с последним его словом она теряет сознание. А когда

приходит в себя, в ужасе все видят, что сознание ее помутилось, действительность ей кажется кошмарным сном, а прошлое вернулось въявь: «Ах, Ваня, Ваня, что за сны бывают!» — обращается она к Грязному, он не выдерживает — винится перед всеми в том, что оклеветал Ивана Лыкова и что, видно, зелье дал не то ему Бомелий — он готов принять любые муки, но только чтоб сначала разведаться с Бомелием. «Разведайся со мной», — слышит он вдруг голос Любаши, выбежавшей из толпы девушек. Она рассказывает, как подменила зелье: «Ну что ж, убей скорей! Ведь знаешь, ты загубил мне душу», — и на удар ножа: «Спасибо! прямо в сердце!...».

Грязного хватают опричники, но он просит дать ему проститься с Марфой: впервые искренняя душевная боль звучит в его мелодии: «Страдалица невинная, прости». Его уводят, и он слышит вслед: «Приди же завтра, Ваня!»

Приехавшего погостить в Вечашу Бельского, которому Николай Андреевич проиграл и пропел весь клавир оперы, особенно потрясло последнее действие: «Это такое идеальное сочетание... красоты и психологической правды, такой глубоко поэтический трагизм, что слушаешь как очарованный, ничего не анализируя и ничего не запоминая». Этот первый отзыв был для композитора очень важен, так как «Царская невеста» сочинялась им совершенно по-новому: он отказался от эпичности повествования своих предыдущих опер («Моцарт и Сальери» стоит особняком). В четырех действиях оперы события развиваются стремительно, и их драматизм подчеркивается яркими сценическими контрастами; главное же — это новый, очень певучий эмоциональный вокальный «язык» персонажей. Именно в пении (а не в речитативе) «заключается и драматизм, и сценичность и все, что требуется от оперы», — считает теперь он.

Москвичи с нескрываемой заинтересованностью ожидали премьеру «Царской невесты», назначенную на 22 октября 1899 года. В театре с этого сезона произошли значительные изменения: Мамонтов по неправомерному обвинению в растратах был втянут в длительный судебный процесс, ушел в Мариинский театр Шаляпин, а он несомненно притягивал публику, увеличивал кассовый сбор.

Не так к нему относился Римский-Корсаков: он считал, что Шаляпин, концентрируя на себе все внимание, разрушает оперный ансамбль и, более того, саму музыкальную драматургию спектакля. И потому, когда Шаляпин заявил, что останется в театре, если композитор перепишет для него партию Грязного (то есть баритоновую на басовую), он получил отказ.

В театре музыкальным главой и дирижером стал М. М. Ипполитов-Иванов, в прошлом ученик Николая Андреевича. Он чутко реагировал на все его пожелания, потому и опера была разучена со всем возможным тщанием (художником-постановщиком был Врубель); впервые автор был доволен хором, орке-

стром и в особенности солистами. Действительно, в этой первой постановке участвовал редкий ансамбль исполнителей. Н. А. Шевелев — Грязной увлекал искренностью и безоглядностью, широким страстным тоном пения, что можно понять даже по архивной записи в его исполнении арии Грязного из I действия оперы «Куда ты, удаль прежняя, девалась». Хорош был А. В. Секар-Рожанский в роли Лыкова, беззаветно любящего, безвинно погибающего (к сожалению, у современных исполнителей этот образ как-то поблек), — настолько, что уже после премьеры автор по просьбе певца написал для него арию «Туча ненастная мимо промчалась», и она вошла навсегда в III действие оперы. Убеждала безысходностью своей любви к Грязному и ненависти к Марфе А. Е. Ростовцева — Любаша. Слушателям сразу понравилась ее песня «Снаряжай скорей, матушка родимая» из I действия оперы, так напоминающая народные песни-плачи о горькой женской доле (исполняется она без сопровождения оркестра). Образ лекаря Бомелия, сластолюбца и отравителя, удалось создать В. П. Шкаферу. Но центром спектакля была Марфа — Н. И. Забела-Врубель — воплощение извечной мечты об идеале. Безмятежно рассказывала она о своем детстве: «В Новгороде мы рядом с Ваней жили», изумительно по красоте и какой-то пронзительной трогательности звучала ария грезящей Марфы из четвертого действия, в которой поэтически восторженное чувство («Взгляни, вот там над головой») подчеркивалось трагическим контекстом сцены. Не случайно опера в известном смысле «посвящена» певице. В дарственной надписи на партитуре автор выразил это достаточно красноречиво: «Дорогой Надежде Ивановне Забеле-Врубель, для голоса, таланта и искусства которой сочинена парти Марфы в этой опере».

Ровно через год 21 октября 1900 года на сцене этого же театра состоялась премьера следующей оперы Римского-Корсакова — «Сказки о царе Салтане». Вновь редким был исполнительский состав: Лебедь — Н. И. Забела-Врубель, Гвидон — А. В. Секар-Рожанский, Милитриса — Е. Я. Цветкова, Ткачиха — А. Е. Ростовцева, Старый дед — В. П. Шкафер, Гонец — Н. А. Шевелев и т. д. Художником (автором эскизов декораций и костюмов) был М. А. Врубель, дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Отзывы прессы, во многом противоречивые в оценке других опер Римского-Корсакова, на этот раз были единодушно восторженными.

Пойдем прямо в театр — на премьеру или рядовой спектакль, и за руку поведем своего ребенка, а еще лучше — вернитесь и вы в мир детства, сбросьте груз прожитого и вспомните, как вы ждали: вот-вот Буратино пробьется к заветной цели и золотым ключиком откроет вам двери в волшебный мир театра, или кричали Красной Шапочке: «Не верь, не верь, это волк!»

Вот с таким именно чувством истинности, первозданной свежести восприятия сочинял Николай Андреевич оперу по сказке Пушкина. Было это летом 1899 года и опять в милой сердцу Вечаше. Своему либреттисту В. И. Бельскому он писал в середине июля: «У нас уже 3-ю неделю стоит идеальная погода: чудные вечерние зори, удивительно раскрашивающие небо и озеро», — и торопил его, торопил с каждым фрагментом либретто, ибо сам работал буквально с «жадностью и горячкой». К началу сентября опера (в четырех действиях, шести картинах) была уже в основном окончена и частично даже инструментована. Для начала представления и всех действий придумал фанфару — трубы поют, призывают: «Слушайте, послушайте!». И засветилось, засверкало, заволновалось море: и неведомый остров Буян, и Три Чуда перед вами, и главное чудо — музыка выносит на своих крыльях Царевну Лебедь:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу незримо
В милых мне сердцах...

Сто лет тому назад, в 1799 году, в мир пришел Пушкин, а накануне нового века другой русский гений с невероятной убежденностью вновь напоминал о преобразующем чуде Искусства музыки в ее неразрывном единстве с поэзией и живописью. Да, и живописью, ибо в этой постановке Врубель достиг редкостной гармонии видимого и слышимого. Декорации к опере были сказочно красивы, особенно же впечатляла картина появления града Леденца из-за волн морских: в оркестре проходит целая гамма красок от ночных ко все более светлым, таинственное звучание медных духовых (трубы с сурдиной) предвещает его появление. И чем яснее он виден в рассеивающемся тумане, тем ярче, торжественнее — с праздничным колокольным перезвоном — звучит оркестр. И тут открылся, наконец, «новый город со дворцом, с златоглавыми церквями, с теремами и садами». Картина была столь захватывающей, что зал взорвался аплодисментами. А художник, с упоением вслушиваясь в созвучия и мелодии композитора, пишет ряд самостоятельных (не сценических) полотен («Царевна-Лебедь», панно «Тридцать три богатыря»), и плодотворность такого со-действия музыки и живописи очевидна и уникальна.

А теперь о другом. Мы с вами уже узнали, как колядовали, встречали и провожали весну, гадали о суженом в старину, а в «Салтане» представлены иные грани фольклора. Многое в этой опере — от народного лубка, скоморошины, ярмарочно-балаганного театра, и потому здесь звучат народно-песенные мелодии нарочито «наивные» по характеру, «поданные» с ироническим либо даже сатирическим подтекстом; это, например, колыбельная и прибаутка, которые поются Гвидону его нянюш-

ками («Баюшки, баюшки», «Ладушки, ладушки»), белочка поет «Во саду ли в огороде» (прямо по Пушкину); царя Салтана характеризует мелодия песни «Уж как звали молодца» (она варьируется то как кукольно-комичный марш, то как преувеличенно жалобные причитания по Милитрисе), а старших сестер — примитивный плясовой наигрыш. Все это найдет еще свое продолжение и развитие, уже открыто сатирическое, в последней опере «Золотой петушок», а пока вернемся еще к одному фольклорному истоку творчества Римского-Корсакова — сказке. Именно оттуда его невыразимо-прекрасные «тающие и исчезающие» девичьи образы. Это намечается уже в первой, исторической опере («Псковитянке») — девушки, подруги Ольги, просят мамку Власьевну рассказать им сказку про царевну Ладу. В следующих операх этот идеальный образ все более совершенствуется, причем, оттеняя его, появляется другой — более «земной». Это Панночка и Ганна, Снегурочка и Купава, Волхова и Любава, Марфа и Любаша, а в «Салтане» Царевне Лебеди (и Милитрисе) противопоставлены сватья баба Баба-риха и злые сестры. При этом мы не ощущаем разницы между «реальными» и «фантастическими» персонажами: и те и другие прежде всего человечны, и выражено это в песенности их вокальной речи. Мягкая лирика арии Марфы «Сколько ясных дней провели мы», вдохновленная протяжными русскими песнями, сообщает особую трогательность и теплоту ее облику. В письме к Н. И. Забеле-Врубель (для нее была написана партия Лебеди) композитор не случайно подчеркнул, что «на образ птичий должен быть только намек». Речь идет и о внешнем, и о внутреннем. «Задушевность» Лебеди, поэтичный лиризм ее мелодики коренится в народно-песенных интонациях. Композитор сочиняет «загадку» Лебеди на основе песни «Я вечер млада», а дуэт ее с Гвидоном («Чудо немалое») — песни «На море утушка купалася» и т. п.

Следующей этапной оперой Римского-Корсакова стал «Кашей бессмертный». По хронологии написания ее место — между двумя другими операми, не сыгравшими сколько-нибудь значительной роли в истории музыкального театра: «Сервилия» по драме Л. А. Мея (премьера — в Мариинском театре 1.X 1902), «Пан воевода» (либретто И. Ф. Тюменева; премьера — в частной опере Церетели 3.X 1904) — дань восхищению музыкой Шопена (ему посвящена). Обе быстро сошли со сцены. Причину композитор назвал сам в письме Бельскому, высказав предположение, что «единственная его дорога — русско-славянская опера». Видимо потому он не осуществил ряд задуманных ранее опер: «Навзикая» по Гомеру, «Небо и земля» по Байрону, «Саул и Давид» по библейскому сказанию и т. д.

К сочинению «Кашей» Римский-Корсаков приступил летом 1901 года под Лугой — в Крапачухе. Здесь его внимание привлек контраст двух цветов: огненно-красные пылающие маки —

целое поле — и зловеще-лиловатые цветы белены. Он радовался этим цветам, как дитя, что поразило всех домашних, и если до этого он еще раздумывал, то теперь принялся сочинять — и дело пошло очень быстро — «Кашея бессмертного». Сразу сложился постановочный план второй картины: действие происходит в Тридесятom царстве. У терема Кашеевны в саду растут «горящие» маки и бледно-лиловая белена... Страстно-необузданна и безжалостно-жестока Кашеевна, многих прекрасных юношей она погубила, вот потому и цветет мертвенная белена. Но слушайте, слушайте оркестр — сколько в ней пряной, обволакивающей красоты, будто волнуется, пылает море маков: «Цветы, цветы, даруйте чары мне свои», — заклинает Кашеевна; она готовит волшебный напиток, чтобы полюбил ее Иван-король, но затем его ждет смерть, и она точит свой меч: «Меч мой заветный, мой друг дорогой». Маршевую, не лишенную выразительности мелодию, сопровождают резкие аккорды медных духовых инструментов, звучащие словно удары клинка.

Совсем иная — Царевна Ненаглядная Краса. Ее основная тема-характеристика (ариозо «Дни без просвета»), печальная и распевная, как протяжная песня, варьируется по ходу сюжета, воплощая бесконечно-обаятельное, отнюдь не сказочное, но реальное существо.

Теперь о самом сюжете: вы заметили, что в основе большинства опер Римского-Корсакова — весьма доступные литературные источники (Гоголь, Мей, Островский, Пушкин); чтобы понять замысел композитора, лучше до чтения либретто ознакомиться с ними. С «Кашеем» дело обстоит несколько иначе: либретто оперы, основанное на мотивах, почерпнутых из разных русских сказок, написано Е. М. Петровским. Композитор значительно перестроил его и добился двойного результата: для ребенка эта опера — настоящая из настоящих сказка, для взрослого — прозрачная аллегория. Действующие лица, места и обстоятельства действия — это театральные маски, символы. Итак, «слушайте, показывают» сегодня вам «осеннюю сказочку» «Кашей бессмертный».

Действительно, осенним холодом повеяло на нас, лишь только зазвучало оркестровое вступление: какие-то в нем небывалые краски и созвучия, угловатая мелодия. Поистине неистощима фантазия композитора: это терем и двор Кашея с частоколом, на котором виднеются черепа, лишь один кол пустой — ждет последнюю жертву Кашея и его дочери. На крыше терема филин, а в саду вокруг чахлые, наполовину голые деревья и кусты: здесь, в плену у Кашея, томятся пленники (слышится их тоскливое пение). Прекрасная Царевна Ненаглядная Краса тоскует о своем женихе Иване-королевиче. И, злорадствуя, показывает ей Кашей волшебное зеркальце — смотри, вот он заснул в объятиях Кашеевны. Но зеркальце бесстрастно: оно и

Кашею показывает правду — его собственную скорую смерть. Не хочет верить он, ведь смерть свою он спрятал в слезинке своей жестокосердной дочери, а она не подведет, не расплачется. Но все же шлет к ней гонца — Бурю-богатыря с наказом пуще прежнего жестокой быть. Сам же призывает «вьюгу белую, метель», чтобы закрыть дорогу в свое царство. Но вышел из повиновения, из-под власти Кашея Буря-богатырь, вырвал из-под чар Кашеевны Ивана-королевича, чтобы вместе уже спасти и Царевну. И вдруг происходит непредвиденное: Царевне стало жаль Кашеевну, так безнадежно влюбленную в ее жениха, и она — целует свою погубительницу. Кашеевна, расстроганная, плачет и превращается в прекрасную плакучую иву. И все вокруг расцветает, деревья и кусты покрываются зеленой листвой. «Вам буря ворота раскрыла», — провозглашает Буря-богатырь счастливым Царевне и Ивану-королевичу. Следя за перипетиями сюжета, не потеряли ли вы контакта с музыкой, успевали ли вы пережить ее меняющиеся цвета?!

Опера эта состоит из трех исполняющихся без перерыва картин; действие первых двух происходит ночью, как и начало третьей. И лишь в конце третьей картины солнце заливает сцену (ликует озаренный сияющими тембрами оркестр) — ярко голубеет небесный свод, на деревьях и кустах появляются листья и цветы. Это кульминационный момент оперы: дуэт Царевны и Ивана-королевича «Свобода, весна и любовь».

В конце спектакля зрители единодушно аплодировали композитору, а он сам — артистам, так любовно воплотившим его замысел, как только можно было мечтать. Назовем всех участников этой запомнившейся многим премьеры, ведь она состоялась в по-прежнему верном ему театре и под руководством М. М. Ипполитова-Иванова: выразительные образы Кашея, Ивана-королевича, Бури-богатыря создали Ф. А. Ошустович, М. В. Бочаров, В. В. Осипов, но особенный успех пришелся на долю Н. И. Забелы-Врубель и В. Н. Петровой-Званцевой в ролях остро-контрастных — возвышенно-поэтичной Царевны (композитор сочинил партию эту вновь для Забелы) и страстной Кашеевны. Да, венкам и вызовам не было конца, свой восторг не скрывали московские музыканты: сиял от удовольствия Гречанинов, обычно спокойный Танеев был в «каком-то возбужденном состоянии», несколько дней спустя он напишет М. И. Чайковскому, что опера эта «в высшей степени замечательна и указывает новые приемы и новые пути в сочинении оперы», а молодой военный инженер Николай Мясковский в этот вечер пришел к окончательному решению «посвятить свою жизнь музыкальному творчеству». С восхищением слушал оперу и знаменитый дирижер, глава лейпцигского Гевандхауз-оркестра Артур Никиш, заметив, что исполнять ее следует «с огнем». Признание «Кашея» было особенно дорого композитору, он понимал: опере этой на императорскую сцену путь «заказан».

«В Москве меня почему-то любят», — повторял не раз Николай Андреевич, не зная якобы чем объяснить успех своей музыки (и в концертах тоже). В 1901 году в Мариинском театре, наконец, был поставлен «Садко», но на всем чувствовался «отпечаток казенщины и недостаток любви». И если у московского театра зачастую не хватало средств, чтобы на должном уровне поддерживать звучание хора и оркестра, то все это возмещалось пониманием и эмоциональным накалом, с которым разучивались и шли его оперы. Не случайно свой 35-летний творческий юбилей (19.XII 1900) он решил встретить в Москве и именно в театре, завоевавшем репутацию демократического театра русской оперы не только по названию, а по сути, и чествовали его широко и любовно-торжественно.

Мир менялся стремительно, необратимо: надвигались войны и социальные потрясения, менялась энергия, ритм жизни; с экранного полотна на зрителя с отчаянной (по тем понятиям) скоростью мчались паровозы и коробки-авто, звенел телефон. Что-то он видел, другое — предчувствовал, наделенный чуткой интуицией, как любой гениальный художник. Тревожили его и явления модернизма как в отечественной музыке, живописи, так и в западно-европейском искусстве — боялся «упадка» всех ценностей. Может быть, довольно «лебединых песен», и никому-то они больше не нужны, не раз вопрошает он себя, прежде чем приняться за следующее сочинение.

В эти самые месяцы композитор строил еще один прекрасный град — Китеж. С 1899 года в его записных книжках появляются первые эскизы оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». Возможно, образ героини оперы Оленушки — Аленушки (как она звалась поначалу) — Февронии тревожил его душу и ранее, ведь в конце концов в нем воплотился основной лейтмотив его творчества — поиски Идеала: гармония природы — в ней начала всего сущего на земле; красота, духовное богатство человека; любовь — возвышенно-поэтическая, самоотверженная.

Вплотную к музыке «Китежа» он приступил в июле 1903 года, до этого же искал, изучал различные литературные источники (легенды, сказания, летописи), записи былин, песен, причетов, увлеченно обсуждал в домашнем кругу роман А. Мельникова-Печерского «В лесах», в котором воспроизведена легенда о граде Китеже.

Стоял сей град на берегу озера Светлый Яр, но лишь попытались полчища Батыя приблизиться к нему, как стал он невидимым. Но цел он и по сию пору, и в тихий летний вечер виднеются отраженные в воде стены, церкви, терема, слышится глухой звон колоколов... В опере-легенде (так определился ее жанр) сохранен этот сюжетный мотив, но город не сам по себе «спасен», а благодаря нравственной чистоте, моральному под-

вигу Февронии (образ ее частично заимствован из повести XVI века о Февронии Муромской). В ней тот же дар любви и преображения, что в Волхове, и Царевне-Лебеди, и Царевне из «Кашея». Либретто оперы написал В. И. Бельский, и сотрудничество с ним было по-настоящему радостным для композитора, во-первых, потому, что тот знал и любил старину, во-вторых же, ему были близки и дороги этические и эстетические идеалы Римского-Корсакова. В одном из писем Николаю Андреевичу (8.VIII 1903) Бельский высказывается о задачах искусства (музыки, живописи) «изображать лишь пластичное, прекрасное... а не что-либо судорожное и бешеное», будь то бешенство страсти, гнева, радости и т. п. Последнее допустимо лишь в качестве штриха для контраста.

Прислушаемся внимательно: в тишине рождаются первые звуки арфы, струнных, гобоя — шелестят листвою деревья, поют птицы — светлая мелодия ширится, растет, и вот уже к солнцу возносится гимническая песнь «Похвала пустыне» (от слова «пустынь» — безлюдье), так назвал композитор вступление к опере. И сливаясь с этим упоительным миром природы, звучит чудесный девический голос: «Ах, ты лес мой, пустыня прекрасная». Язык трав и цветов понятен Февронии, дикие звери ее не боятся, к людям она всей душою:

Всякого возлюбим, как он есть,
Тяжкий грешник, праведник ли он.
В каждой душеньке краса господня...

Мелодика Февронии — песенно-распевная (медленный темп, опора на народные интонации), что и придает ее облику черты близости к природе, к истокам жизни. Феврония — сестра древолаза-бортника, зимой живут они без достатка, ждут весну, когда «разоденутся кусты, деревья, запестреет мурава цветами» — обо всем этом да о своих снах, виденьях, голосах рассказывает она неведомому пока еще гостю княжичу Всеволоду. И еще про то, что нельзя без радости и веселья жить и от принесенной людям радости сбудется небывалое, «словно дивный сад, расцветет земля». Пленен красотой Февронии, ее мечтами княжич и обращается к ней по-старинному, по-величальному: «Исполать тебе уста сахарные, таковую мудрость рекшие...». Феврония счастлива, но жаль ей своих тихих дум, леса и зверей, «по малом сроке» придет он сватов и придется ей жить в престольном городе. Торжественной темой Китежа, звучащей у медных духовых инструментов, заканчивается первое действие оперы (в коде кратко вновь проходит тема леса). А далее Февронии предстоит пережить тяжкие испытания — глумление, оговор, предательство Гришки Кутерьмы, страдания, страх за Китеж, вражье поругание... Да, такого не бывало еще ни в одной опере Римского-Корсакова — Февронии, оттеняя ее высочайшей нравственной красоты образ, потивопоставлен страшный в своей земной конкретности Гришка Кутерьма, «судорожный и

бешеный» в пьянстве, трус и изменник: предал татарам Китеж, а оговор пустил на Февронию. В ужасе молит она за Китеж: пусть станет он для врагов невидимым. А в Китеже Великом народ в ожидании беды. «Горе, горе граду Китежу», — плачет Отрок, но не предаст народ отеческую землю; величая мудрость и мужество в словах князя Юрия «Китеж мой, мать городам всем! Китеж, краса незакатная!» и в хоровой песне «Поднялася с полуночи дружинушка хрестьянская». Малочисленно войско, но храбро ведет его на смертный бой с татарами молодой княжич Всеволод. Китеж же погружается в туманное море... (Битву русских с врагом композитор воссоздал в мощной симфонической картине «Сеча при Керженце».) Согласно правде исторической, Всеволод с дружиною гибнет, но согласно правде народной, легендарной, герои воскресают, чтоб в окончательной битве победить! В финале оперы Феврония и Всеволод «воскресают» и идут в град Китеж невидимый и там под ликующий перезвон колоколов венчаются. В образе града Китежа воплотилась высшая гармония человеческого существования: красота и доброта любви, мудрость народа. Нравственные его ценности были обращены к человеку, к самому в нем сокровенному, и когда он рисовал сострадающие глаза богоматери, и когда сочинял некую «грамотку»: «Аз живу в земном царстве, в невидимом граде Китеже, со святыми отцы, в месте злачне и покойне. Поистине, родители мои, здесь царствие земное — покой и тишина, веселие и радость... Вы же обо мне сокрушения не имейте и в мертвых не вменяйте» — это отрок пропавший родителям своим прислал «утешеньице», а в людей тем веру вдохнул — в реальность Китежа. Ведь и Феврония не забыла в своем счастье бесчестного и несчастного, впавшего в безумие Кутерьму: шлет ему из Китежа грамотку — прощение, чтоб в покаянии ему утешиться.

А теперь остановитесь, оглянитесь! Вот чередой проходят перед вами счастливые берендеи, а вот всегда праздничный град Леденец, а за ним целое Тридесатое царство, сбросившее каше-евы оковы, и, наконец, спасенный от врагов Китеж и над всеми — яркое, доброе земное Солнце. И над героинями Римского-Корсакова — высокая голубизна чистого неба. И в сказочных и в «реальных» образах показан источник неиссякаемой красоты, духовного возрождения Человека и его постоянного стремления к совершенству.

Слышу зов любви великой,
Зов, ко всем сердцам летящий,
Чтобы старый мир и новый
Слить в один непреходящий.

Н. Ленау

7 февраля 1907 года прошла премьера «Сказания» в Мариинском театре, а 15 февраля 1908 года в Большом. Николай Андреевич весьма сдержанно отзывался о первой, а на вторую

не поехал, несмотря на горячие приглашения. Он ведь даже высказал сомнение в возможности «перевода» этой оперы-легенды на конкретный язык сценических образов, но и против символики тоже восставал. Могла ли его удовлетворить первая трактовка «Сказания», если в центре ее оказался образ Кутерьмы, хотя и гениально сыгранный Ершовым, и, таким образом, все нравственно-этическое основание ее было поколеблено. В императорских театрах не нашлось певицы, которая смогла бы до конца постичь мир корсаковской Февронии. Правда, было и у этой постановки в Мариинском театре связующее звено с мамонтовским театром: режиссером ее был В. П. Шкафер, но многое делалось вопреки его намерениям. Так, побывав на выставке картин Нестерова, проходившей в Петербурге в январе 1907 года, он нашел в них близкую «Китежу» атмосферу. Дирекцией были приглашены К. А. Коровин и А. М. Васнецов, но они не смогли увлечься и, следовательно, «вжиться» и передать в оформлении оперного спектакля тончайшую партитуру композитора.

А сейчас, отложив разноречивые рецензии в сторону, приведем два свидетельства той эпохи. С. Я. Кругликов пишет Н. В. Салиной (первой Февронии в Большом театре): «Для меня „Китеж“ поэзия, ее новое слово... он меня уносит в недостигаемую высь трепетных чувствований», а шестнадцатилетний Сережа Прокофьев, только что споривший на уроке со своим профессором по инструментовке, «отхлопал ладоши», вызывая автора на генеральной репетиции «Китежа» и трех прослушанных подряд в Мариинском театре спектаклях, затем долго не расставался с клавиром оперы — изучал.

Вот теперь и настал момент поговорить об учениках Римского-Корсакова. Круг жизни его завершался, он знал это, в «воскрешение» не верил и вообще пресекал любые дискуссии на религиозно-философские темы. (Однажды за обеденным столом кто-то все же завел разговор о воскрешении из мертвых, и он, нарисовав на скатерти ноль, сказал: «После смерти ничего нет, смерть — это конец»). В письмах последнего десятилетия повторял, что смерти не боится, но страшится старости — бездеятельной. И работал, работал...

Если говорить только о его учениках, то за 37 лет преподавания в консерватории им воспитано более двухсот композиторов, дирижеров, музыковедов, среди них: Глазунов, Лядов, Аренский, Асафьев, Баланчивадзе, Витоль, Гнесин, Золотарев, Лысенко, А. Капп, Климов, Малько, Черепнин... Более двухсот — это только прямых его учеников, но были еще ученики учеников, и их не счесть, достаточно одного примера: Штейнберг (один из его любимейших учеников) — Шостакович — Слонимский. Прочтите разделы по истории всех консерваторий СССР, и в каждой вы найдете живую и поныне «школу» Римского-Корсакова.

«Школа» была и есть, есть учебники Римского-Корсакова по гармонии и оркестровке, но как эстафета передавалось наиважнейшее: подлинная духовная культура, человечность — то есть все, что можно обозначить вполне современным словом — интеллигентность. Суховатый, многие считали его безусловно строгим (так и было) и чересчур сдержанным — таким Николай Андреевич и предстает на своих фотографиях и в своей «Летописи», но за всем этим скрывалось нежное и ранимое сердце, великодушие и доброта.

Давайте заглянем в дом Римских-Корсаковых на Загородный. Обедать только в семейном кругу почти никогда не приходилось — заходили Глазунов и Лядов, жадно вслушивался в разговоры Ястребцев, чтобы, придя домой, возможно точнее записать их суть; оставались его «домашние» ученики — Спендиаров и Стравинский. Много лет (десятилетий!) спустя всемирно известный композитор Игорь Федорович Стравинский вспоминал, что за столом сидел обычно с Учителем и нередко продолжал обсуждать с ним какую-нибудь задачу из прошедшего урока. «Немногие были так близки мне, как Римский-Корсаков, в особенности после смерти моего отца, когда он стал мне вроде названного отца», — подчеркивал он. Иначе и быть не могло: в доме Стравинских имя Николая Андреевича было почитаемо издавна. Ф. И. Стравинский был первым (и замечательным) исполнителем басовых партий в его операх на сцене Мариинского театра, ариозо «Анчар», ему же и посвященного. Игорь был дружен с младшими сыновьями Римского-Корсакова — Андреем и Владимиром. Систематические занятия с Римским-Корсаковым начались с 1903 года, а уже 6 марта 1904 года «корсаковская» молодежь во главе с Игорем исполнила во время торжественного ужина сочиненную Стравинским к шестидесятилетию учителя кантату; первую свою симфонию (1907) он также посвятил «дорогому учителю»; Н. Н. Римской-Корсаковой — «Пастораль» (1907). Как самый близкий человек, волновался Стравинский, когда в здоровье учителя весной 1908 года наступило заметное ухудшение; каждое утро созванивался с его семьей.

В те мартовские дни В. А. Серов выполнил последний портрет Римского-Корсакова, на этот раз по заказу С. Дягилева, организатора первых русских симфонических концертов и оперных постановок в Париже. Николай Андреевич уже выступал там с исполнением своих произведений и удостоился самого горячего приема, а у Дягилева зреют все более широкие планы: поставить «Снегурочку», «Садко», «Псковитянку» и т. д. И портрет он заказал для парижан. Художник решил написать его углем, только голову, — и схватил самую суть, кто-то из близких сказал, что он получился похожим на иконописный лик. «Так и надо, — отпарировал Серов, — пускай французы на него молятся».

... В июне Николая Андреевича вывезли на дачу в Любенск, недавно приобретенное небольшое имение,— там он как-будто повеселел, дождался свадьбы любимой своей дочери Надежды и М. О. Штейнберга, прошелся по саду — цвели яблони, сирень, а вечером еще вышел за ворота полюбоваться солнечным закатом. А ранним утром 8 июня 1908 года после короткой сильной грозы вдруг (все-таки «вдруг») наступило удушье. И — все. Стравинскому сообщили немедленно: «... я увидел лицо, которое еще недавно целовал в Санкт-Петербурге, и немые губы, благословившие меня, когда я начал сочинять „Фейерверк“». <...> Это был один из самых горестных дней моей жизни... и я буду помнить Римского в гробу, пока мне не изменит память».

А Александр Константинович Глазунов, преодолевая сердечную боль, чуть выдвинувшись вперед, говорил: «Мы потеряли одного из людей, подобных которому не было и, может быть, больше никогда не будет. Николай Андреевич был великий гений с пытливым умом и высокой душой. Он всегда стремился к возвышенному идеалу».

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

...Дело идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом.

В. И. Ленин

Днем 27 марта 1905 года в театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге шел необычный спектакль — не драматический, а музыкальный: опера Н. А. Римского-Корсакова «Кашей бессмертный». Разучена и поставлена она была силами учащихся Петербургской консерватории, за малым, правда, но весьма важным исключением. Но обо всем по порядку. В конце февраля 1905 года благотворительная комиссия Союза инженеров обратилась к бастовавшим консерваторцам с просьбой организовать концерт в пользу жертв 9 января. Для этой цели Комитет учащихся решил поставить «Кашея бессмертного», во-первых, потому, что опера эта еще не была известна в Петербурге, а, во-вторых, и это наиглавнейшая причина, ее сюжет содержал понятные всем символы мертвящего гнета и освобождения. «Вот какой представляется мне сейчас наша Родина — вот она, изнанка берендеевских утопий», — объяснял основную мысль оперы М. Гнесин, ученик Римского-Корсакова, один из инициаторов постановки, вскоре исключенный из консерватории за участие в забастовках, — и далее: «В сущности, основные ситуации в „Кашее“... выросли на почве жизненных впечатлений автора в мрачную предреволюционную эпоху». В личных беседах автор не подчеркивал, но и не скрывал политико-аллегорической направленности «Кашея бессмертного». Более всего, конечно, донельзя увлеченной молодежи импонировала возможность показать, как (хотя бы в произведении искусства) торжествуют свою победу «над темным Кашеевым царством» светлые силы.

Поначалу, когда эти «светлые силы» явились к автору оперы просить разрешения на ее постановку, он был несколько обескуражен. «А кто же, собственно, будет „петь“?», — спросил он. «Например, я», — воскликнул Феофан Павловский, фактически возглавлявший забастовочное движение консерватории (до поступления в консерваторию он был исключен из Новороссий-

ского университета за революционную деятельность). «Очень ценю и уважаю вас как председателя сходов, но совершенно не знаю как певца»,— ответил на это композитор и назначил солистам пробную репетицию. Она состоялась через три дня и была настолько убедительной (Павловский прекрасно справился с партией Ивана-королевича), что Александр Константинович согласился продирижировать спектаклем, а Николай Андреевич взялся помогать: снабдил всех нотами, из Москвы запросил снимки костюмов, руководил спевками. Своего репетиционного помещения не было, и неоднократно молодых музыкантов вместе с Римским-Корсаковым и Глазуновым как «незаконно собравшуюся группу» полиция выгоняла из очередного выпрошенного зала или классов, например Петропавловского училища. Но энтузиазм благодаря препятствиям только возрастал: «Работа общественная тесно сплеталась с упорным музыкальным трудом; репетиции совмещались с политическими и организационными собраниями, общественный подъем поэтизировался очаровательной музыкой оперы... словом, это был какой-то своеобразный музыкально-революционный синтез»,— вспоминал один из участников постановки. Во время одной из последних репетиций Римский-Корсаков сообщил о своем увольнении из консерватории. Все были потрясены. Знаменательно, что те, кто ранее не участвовал в забастовке, стали в виде протеста подавать в дирекцию заявления об уходе из консерватории.

Понятно теперь, почему спектакль шел в атмосфере невиданного подъема: цветы, венки, приветствия и адреса от многочисленных союзов (инженеров, металлистов, текстильщиков и т. д.), оглушительные овации— все это было и знаком протеста против существующих порядков, и выражением поддержки композитору. В одном из адресов, ему поднесенных, говорилось: «Скоро суд истории скажет свое слово, и это слово будет следующее: „Позор, вечный позор тем, кто позволил себе отнестись к вам с такой оскорбительностью, а вам, Николай Андреевич, слава, слава“». А на одном из венков цветами была выложена знаменательная надпись: «Борцу от дирекции театра В. Ф. Комиссаржевской». Да, имя замечательной артистки отнюдь не случайно соединилось в 1905 году с именем Римского-Корсакова, и отнюдь не из «любезности», как об этом писалось до сих пор, предоставила она свой театр для постановки «Кашея». Мало кто знал тогда, что начиная с 1903 года Комиссаржевская систематически по просьбе Л. Б. Красина выступала в благотворительных концертах и спектаклях, сбор от которых шел на нужды партии и в пользу бастующих рабочих. А в 1905 году Красин оказывает решающее влияние на деятельность Союза инженеров. Как удалось установить автору, его непосредственный помощник, член боевой технической группы большевиков (после мая 1905 года— боевая техническая группа при ЦК и

ПК РСДРП) И. И. Павлов исполнял роль Бури-богатыря в постановке «Кашея», до сих пор считавшейся полностью ученической. По-видимому, тон задавала пресса: в откликах рецензентов все солисты упоминались как учащиеся консерватории. Естественно, тогда в условиях конспирации едва ли кто-нибудь мог догадываться о деятельности И. И. Павлова, скромного певца-любителя, который никогда не числился в консерваторских списках учащихся.

А Николай Андреевич, кроме адреса, зачитанного Лутугиным на сцене театра, получил благодарственное письмо от Союза инженеров, в котором говорилось о благотворительной цели «устроителей утра», но умалчивалось о том, что часть сбора предназначалась партийной кассе. В связи с этим необходимо подчеркнуть: большевики придавали большое значение не только материальному, но и идеологическому результату всего задуманного «действия» в театре Комиссаржевской. Чествование по окончании оперы превратилось в сходку, митинг. Взбешенная полиция отдала распоряжение опустить железный занавес, а когда убедилась, что митинг не остановлен, а продолжается в зрительном зале, принялась очищать его от публики. Таким образом, не состоялось второе, задуманное устроителями концертное отделение, на котором должны были исполняться бунтарские по содержанию хоры из оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» («Государи псковичи») и «Бориса Годунова» Мусоргского («Расходилась, разгулялась сила, удаль молодецкая»).

Выводы правительства последовали незамедлительно: 31 марта в консерватории был получен циркуляр о запрещении, в целях избежания беспорядков, исполнения музыки Римского-Корсакова в столице. В ответ виднейшие отечественные и зарубежные музыканты отказывались принимать участие в концертах ИРМО, таким образом выражая свой протест. Резко вырос интерес к музыке Римского-Корсакова в других городах, и ее исполнение нередко заканчивалось бурной манифестацией. 5 апреля в Воронеже состоялся концерт известных певцов Касторского и Лабинского. Публика слушала вокальные произведения композитора стоя, а по окончании концерта раздались крики «Да здравствует Римский-Корсаков!». Демонстрация в честь композитора возобновилась на улице. Пристав, стоявший неподалеку, завопил: «Кто это такой Римский-Корсаков? Он сицилист?» — «Нет, он профессор, который из-за ваших порядков оставил консерваторию», — ответил ему кто-то спокойно.

В эти месяцы Римский-Корсаков продумывает план оперы — «разбойничьей песни» «Стенька Разин». Он обращается к песням социального протеста, записывает ряд народно-песенных тем, и среди них «Эй, ухнем» и «Дубинушку». «Революционный дух вещи вам теперь должен вполне соответствовать, — поддер-

жал его в этом замысле В. И. Бельский,— в вас теперь чувствуется что-то гораздо глубже радикальное, чем в любом обыкновенном крайнем». В сентябре во время пребывания в Москве, совпавшем с грандиозной стачкой, композитор был потрясен зрелищем «тысячной толпы рабочих», которая двигалась по Тверскому бульвару, распевая «Дубинушку». В письме к Бельскому, занятому либретто «Стеньки», Николай Андреевич объяснял: «Надо, чтобы восстала и пронеслась какая-то исполинская фигура среди угнетаемого народа, в которую он верит... верит в ее бессмертие». Этот замысел ярко свидетельствует, как ускорился тогда темп жизни, как изменялись эстетико-идеологические критерии, свивая в единый поток, казалось, столь разнородные явления и факты.

Простая хроника событий лучше всего поведает о том, как переплелось напряжение тех дней с событиями жизни Римского-Корсакова.

17 октября 1905 года появился царский манифест, обещавший народу свободу слова, печати, «настоящую думу». Об отношении художественной интеллигенции к этому манифесту говорит следующий эпизод: 18 октября к Римскому-Корсакову пришел В. В. Стасов и «просил и умолял» его немедленно сочинить новый народный хор: «Что-то подобное надо, надо сейчас же, теперь уже не время ни боже, ни храни, ни царя!!». Тогда же к Глазунову обратился с необычной просьбой А. И. Зилоти. Он решил свои концерты начинать не царским гимном, а бурлацкой песней «Эй, ухнем», и ему необходима была для этого оркестровая партитура, которую и взялся немедленно приготовить композитор.

2 ноября Римский-Корсаков пишет С. Кругликову: «В Петербурге в настоящее время спокойно, но сегодня опять забастовка. Каждый день выдвигает неожиданности... Но время великое... старый порядок подорвался навсегда».

4—5 ноября: наивысший подъем стачечного движения, в которое влились уже 140 тысяч рабочих 500 предприятий.

5 ноября 1905 года в зале Дворянского собрания впервые прозвучали два новых произведения: «Дубинушка» в обработке Римского-Корсакова и «Эй, ухнем» Глазунова, встреченные не только бурными овациями, но «гигантским гулом криков и аплодисментов публики».

8 ноября в Мариинском театре «Снегурочка». Публика особенно чествовала Римского-Корсакова, объявленного генерал-губернатором Треповым «опасным революционером».

8 ноября из эмиграции в Петербург вернулся В. И. Ленин, и уже 13 ноября в большевистской газете «Новая жизнь» (ее организационной и финансовой частью заведовал Красин) была напечатана статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» (а всего с 10 ноября по 3 декабря было опубликовано 14 статей Ленина).

19 ноября под предводительством Л. И. Лутугина состоялось собрание Сюза инженеров, на котором он сообщил, что число уволенных с фабрик и заводов рабочих достигло уже 16 140 человек. «Собрание постановило оказать немедленную помощь нуждающимся рабочим», — читаем в № 22 «Новой жизни».

27 ноября в № 23 «Новой жизни» появился анонс: «Зал Тенишевского училища — 4 декабря сего года состоится концерт, устраиваемый Н. А. Римским-Корсаковым при участии известных артистов. Сбор с концерта поступит в пользу пострадавших от стачек рабочих». Разумеется, самому композитору «устраивать» в таких случаях ничего не приходилось, важно, что его имя тогда безусловно обладало особой притягательностью для публики. Не случайно ему самому вместе с программой был вручен особый титульный лист, выполненный акварелью, — наклоненная фигура рабочего с лопатой в руках у плавильной печи, а в надписи на нем говорилось: «Глубокоуважаемому и любимому Николаю Андреевичу от организаторов концерта», что, собственно, и раскрывает, кто был подлинным его «организатором».

Бурно приветствовали слушатели исполнителей романсов Римского-Корсакова и присутствовавшего в зале композитора. По окончании концерта слушатели, в основном молодежь, увлеченно спели «Варшавянку» и «Вставай, поднимайся, рабочий народ». Сбор в 1500 рублей был передан Союзу инженеров (для рабочих и их семей) и в партийную кассу (для поддержки восстания).

Концерт этот состоялся 4 декабря, а накануне, 3 декабря, был арестован Петербургский Совет рабочих депутатов, всего 267 человек, многие члены ЦК РСДРП. Опасность ареста угрожала Владимиру Ильичу Ленину. Между 5 и 10 декабря он по рекомендации Л. Б. Красина проводит несколько дней в квартире И. И. Павлова (Бронницкая ул., д. 7). Павлов подробно рассказывает ему обо всем, что волновало тогда «интеллигентные круги». В 1920 году Павлов в письме В. И. Ленину вспоминал о «ночевках» у него Владимира Ильича и о том, что сам он был организатором музыкальных вечеров, выручка от которых передавалась на нужды партии.

7 декабря в Москве началась всеобщая забастовка, которая переросла в вооруженное восстание, через 9 дней жестоко подавленное.

14 декабря состоялся музыкальный вечер у Римских-Корсаковых: Николай Андреевич просил не отмечать 40-летие своей композиторской деятельности «в такую минуту, как теперь, когда в Москве происходят такие ужасы». В декабре он вернулся к исполнению своих профессорских обязанностей в консерватории ввиду представления ей некоторой автономии (директором был выбран А. К. Глазунов).

26 января 1906 года Римский-Корсаков покидает заседание художественного совета консерватории, возмущенный тем, что слишком много на нем высказывалось враждебного «по отношению к горячо отзывающейся на современные события учащейся молодежи» — от формальных придинок до требования «искоренения революции».

26 февраля у Бельского говорили о будущей Государственной Думе. Ястребцев записал: Римский-Корсаков считает, что обществу придется бойкотировать стесненные ограничениями выборы.

6 марта 1906 года — у Римских-Корсаковых: «Говорили о политике... гнусном расстреле лейтенанта Шмидта, бойкоте Думы рабочими».

Прервем хронику событий; своего рода итог Николай Андреевич подвел в письме (из Флоренции) М. О. Штейнбергу от 25.VIII 1906: «Я большой скептик, а потому дела в России мне представляются весьма дрянными. <...> Сколько пролито крови! Но так или иначе, а мнение мое таково, что художник живет на свете для созидательной работы и таковая есть его нравственная обязанность».

15 октября 1906 года в записной книжке Римского-Корсакова появляется первый набросок для новой оперы — «небылицы в лицах» по сказке Пушкина «Золотой петушок». К концу октября было готово первое действие, а полностью опера (из 3-х действий) была окончена и оркестрована 29 августа 1907 года. На сцене ее, единственную из всех опер, композитору увидеть не пришлось — помешала затянувшаяся изнурительная борьба с цензурой... От него требовали согласия на изъятие целых фрагментов, изменения явно сатирических реплик, например, Петушок должен был кричать «Спи спокойно на боку» не Додону, а Воеводе — переименованному «царю» — это при том, что именно Додона он хотел «осрамить окончательно»; или, например, просил автора либретто Бельского в последнем явлении сделать так: обращаясь к публике, Звездочет говорит, что показал ей смешные маски, и она может спать «до зари» и «до петуха». «И по музыке кругло, да и по идее хорошо; а там пусть себе запрещают. <...> Да и не запретят: ведь мы предлагаем публике спать до зари и до петуха, а когда они придут — неизвестно, следовательно, мы самые „благонадежные люди“». Этой же мыслью он поделился с Надеждой Николаевной и сыном Андреем, и они «весьма одобрили». Разумеется, такой текст цензура не пропустила.

«Золотой петушок» стал знаменем студентов и либералов, так как он несколько раз подвергался запрещению царской цензуры. Однако первых слушателей привлекал не только очевидный политический подтекст, восхищала музыкальная молодость и смелость композитора: новые приемы (в мелодии, гармонии, оркестровке) он находит для остро-шаржированной обри-

совки Додонова царства и его обитателей, по-новому прочитывает и сказочные образы — Шемаханской царицы и Звездочета. В предыдущих операх Снегурочка, Царевна Лебедь, Царевна Ненаглядная краса были символами высшей красоты, их поступки диктовались не своекорыстными целями, а стремлением служить людям, нести любовь, солнце, весну. Цель Шемаханской царицы — обольстить, погубить с помощью своих чар Додона и его сыновей. В рассказе о себе, о своей далекой родине Шемаханская царица предстает воплощением мечты, грезы о неземной красоте («Ответь мне, зоркое светило»). Слушатель сочувствует ей и вместе с ней издевается и глумится над Додоном. Не случайно в эпилоге Звездочет говорит: «Я лишь да царица были здесь живые лица, остальные — бред, мечта». Не продиктована ли глубоко личными мотивами фраза композитора: «Собственно, Звездочета следовало бы загримировать мною», — ему особенно нравились слова волшебника во вступлении к опере:

Я колдун. Наукой тайной
Дан мне дар необычайный.
Вызвав тень в пустую грудь,
Жизнь волшебную вдохнуть. <...>
Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

8 мая 1908 года Николай Андреевич прочел в газете «Голос Москвы» отзыв на только что вышедший из печати клави́р оперы «Золотой петушок»: «Один из славнейших сынов земли русской, величайший после Льва Толстого из живущих художников наших, Римский-Корсаков откликнулся на безвременье последних десятилетий созданием удивительным, гениальным. Он не только обогатил искусство новым видом оперы — художественной сатирой, но и увековечил в музыкальных образах ту темную эпоху русской истории, с тяжелым наследством которой мы не расстались и посейчас». И следом — телеграмму из Парижа, от директора Комической оперы: «Счастлив сообщить Вам о большом успехе „Снегурочки“. Альберт Карре». Вспомнился давний отзыв о «Снегурочке» французского музыковеда К. Бельэга: «Это музыка национальная, русская... демократическая и социальная или, вернее, — употребляя старые и лучшие слова, — братская и милосердная, она допускает, она приглашает народ к участию в достижении идеала и красоты».

А мы закончим это повествование словами Б. В. Асафьева, сказанными в 1918 году: «Творчество Римского-Корсакова — целостное отражение русской жизни, всех одновременно содействующих, соработающих в недрах ее сил и начал! Его надлежащая оценка, его значение — впереди!»

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ОПЕРЫ

- «Псковитянка» (либретто Римского-Корсакова, при участии В. В. Стасова, М. П. Мусоргского, В. В. Никольского, по одноименной драме Л. А. Мея, 1868—1872, постановка 1873, Мариинский театр, Петербург; 2-я редакция 1876—1878; 3-я редакция 1891—1892, заключительный хор — 1894, постановка 1895, Панаевский театр, Петербург, силами Общества музыкальных собраний)
- «Майская ночь» (либретто Римского-Корсакова, по одноименной повести Н. В. Гоголя, 1878—1879, постановка 1880, Мариинский театр, Петербург)
- «Снегурочка» (либретто Римского-Корсакова, по одноименной пьесе А. Н. Островского, 1880—1881, постановка 1882, Мариинский театр, Петербург)
- «Млада» (либретто Римского-Корсакова, С. А. Геденова, В. А. Крылова, 1889—1890, постановка 1892, Мариинский театр, Петербург)
- «Ночь перед рождеством» (либретто Римского-Корсакова, по одноименной повести Н. В. Гоголя, 1894—1895, постановка 1895, Мариинский театр, Петербург)
- «Садко» (сценарий Н. М. Штрупа и В. В. Стасова, либретто Римского-Корсакова и В. И. Бельского, 1893—1896, постановка 1897, Московская частная русская опера)
- «Моцарт и Сальери» (текст А. С. Пушкина, 1897, постановка 1898, Московская частная русская опера)
- «Боярыня Вера Шелога» (либретто Римского-Корсакова, 1898, Московская частная русская опера)
- «Царская невеста» (либретто И. Ф. Тюменева, по одноименной драме Л. А. Мея, 1898, постановка 1899, Московская частная русская опера)
- «Сказка о царе Салтане» (либретто В. И. Бельского, по сказке Пушкина, 1899—1900, постановка 1900, Московская частная русская опера)
- «Сервилия» (либретто Римского-Корсакова, по одноименной драме Л. А. Мея, 1890—1901, постановка 1902, Мариинский театр, Петербург)
- «Кашей бессмертный» (либретто Римского-Корсакова, при участии С. Н. Римской-Корсаковой, по сюжету Е. М. Петровского, 1901—1902, постановка 1902, Московская частная русская опера)
- «Пан воевода» (либретто И. Ф. Тюменева, 1901—1903, постановка 1904, Частная опера А. А. Церетели, Петербург)
- «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (либретто В. И. Бельского, 1902—1904, постановка 1907, Мариинский театр, Петербург)
- «Золотой петушок» (либретто В. И. Бельского, по сказке Пушкина, 1906—1907, постановка 1909, Оперный театр Зимина, Москва)

КАНТАТЫ

- «Свитезянка» (слова А. Мицкевича, для сопрано, тенора, смешанного хора, ор. 44, 1897)
«Песнь о вещем Олеге» (слова А. С. Пушкина, для тенора, баритона, мужского хора, ор. 58, 1899)
«Из Гомера» (прелюдия-кантата, для сопрано, меццо-сопрано, контральто, женского хора, ор. 60, 1901)

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Первая симфония (es-moll, ор. 1, 1861—1865)
Симфония (h-moll, без ор., не окончена, 1866—1869)
Вторая симфония, «Антар», позже — симфоническая сюита (ор. 9, 1868)
Третья симфония (C-dur, ор. 32, 1873)
Увертюра на темы трех русских песен (D-dur, ор. 28, 1866)
Музыкальная картина «Садко» (ор. 5, 1867)
Сербская фантазия (Фантазия на сербские темы, ор. 6, 1867)
Симфониетта на русские темы (a-moll, ор. 31, 1884—1885)
Малороссийская фантазия (без ор., не окончена)
Испанское каприччио (Каприччио на испанские темы, ор. 34, 1887)
Сюита «Шехеразада» (ор. 35, 1888)
«Светлый праздник» (Воскресная увертюра, ор. 36, 1888)
«Над могилой» (прелюдия памяти М. П. Беляева, ор. 61, 1904)
«Дубинушка» (со смешанным хором ad libitum, без ор., 1905—1906)
«Здравица» (А. К. Глазунову, без ор., 1907)
«Неаполитанская песенка» (без ор., 1907):

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ИНСТРУМЕНТА С ОРКЕСТРОМ

- Концерт для фортепиано (cis-moll, ор. 30, 1883)
Фантазия для скрипки (ор. 33, 1886)
Мазурка на три польские темы для скрипки (без ор., 1888)
Серенада для виолончели (ор. 37, 1893)
Концерт для тромбона с духовым оркестром (без ор., 1877)
Концертштюк для кларнета с духовым оркестром (без ор., 1877)
Вариации на тему Глинки для гобоя с духовым оркестром (без ор., 1878)

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

- Струнный квартет F-dur (ор. 12, 1875)
Квинтет B-dur для фортепиано, флейты, кларнета, валторны, фагота (без ор., 1876)
Секстет A-dur для 2 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей (без ор., 1876)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА А CAPPELLA

- Два двухголосных женских хора на слова М. Ю. Лермонтова (ор. 13, 1875)
Вариации и фугетта на тему русской песни «Надоели ночи», для женского хора (ор. 14, 1875)
Шесть хоров (ор. 16, 1875—1876)
Два хора (ор. 18, 1876)
Русские народные песни, переложенные на народный лад для женского, мужского и смешанного хора без сопровождения (ор. 19, 1879)
Четыре трехголосных хора для мужских голосов (ор. 23, 1876)

Разбойничья песня «Ты взойди, взойди, солнце красное», слова народные, для мужского хора (без ор., 1884)
Два хора для детских голосов (без ор., 2-й — 1884)

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ С ОРКЕСТРОМ

Два трио для женских голосов («Горный ключ», слова А. Н. Майкова, ор. 52-bis, 1905; «Стрекозы», слова А. К. Толстого, ор. 53, 1897)

КАМЕРНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

79 романсов (ор. 2, 3, 4, 1866; ор. 7, 1867; ор. 8, 1870; ор. 25, 1877; ор. 26, 1882; ор. 27, 1883; ор. 39, 40, 41, 42, 1897; цикл «Весной», ор. 43, 1897; цикл «Поэту», ор. 45, 1898; цикл «У моря», ор. 46, 1897; ор. 50, 55, 1897—1898)

2 ариозо для баса («Анчар», «Пророк», слова А. С. Пушкина, 1897)

ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Сборник «100 русских народных песен» (ор. 24, 1875—1876)

«40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым» (без ор., 1875—1882)

ДУХОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

«Собрание духовно-музыкальных сочинений» (8 номеров из Литургии Иоанна Златоуста, ор. 22, 1884)

«Собрание духовно-музыкальных переложений» (ор. 22, 1884)

Двойной хор «Тебе бога хвалим» (без ор., 1883)

ПЕРЕРАБОТКИ СОБСТВЕННЫХ СОЧИНЕНИЙ

Музыка к драме Л. А. Мея «Псковитянка», сюита из 5 номеров (без ор., 1877)

Сюита из оперы «Снегурочка» (без ор.)

Сюита из оперы-балета «Млада» (без ор., 1890)

Сюита из оперы «Ночь перед рождеством» (без ор.)

Музыкальные картинки к «Сказке о царе Салтане» (в том числе «Три чуда», ор. 57, 1899)

Сюита из оперы «Пан воевода» (ор. 59, 1904)

Введение и Свадебное шествие из оперы «Золотой петушок» (1907)

РЕДАКЦИЯ И ОРКЕСТРОВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДРУГИХ АВТОРОВ

«Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки (редакция; совместно с М. А. Балакиревым и А. К. Лядовым, 1877—1881; совместно с А. К. Глазуновым, 1904)

«Каменный гость» Даргомыжского (оркестровка, 1-я редакция 1870, 2-я редакция 1897—1902)

«Князь Игорь» Бородина (завершение, редакция, оркестровка, совместно с Глазуновым, 1887—1890)

«Хованщина» Мусоргского (завершение, редакция, оркестровка, 1881—1883)
«Борис Годунов» Мусоргского (редакция, оркестровка, 1895—1896)
«Ночь на Лысой горе» Мусоргского (обработка и оркестровая редакция, 1886)
«Женитьба» Мусоргского (подготовка к изданию, 1906)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Учебник гармонии, ч. 1—2, СПб, 1884—1885

Летопись моей музыкальной жизни, СПб, 1909

Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений
под редакцией М. О. Штейнберга, т. 1—2, Берлин; М.; СПб, 1913

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ПРЕДАНЫЯ СТАРИНЫ	7
В МОРСКОМ КОРПУСЕ И В МОРЕ	13
В ПУТИ К ВЕРШИНАМ	24
ПРЕОДОЛЕНИЕ	43
НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ	54
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	74
ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА . .	81

Популярная монография

Людмила Григорьевна Барсова

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
(1844—1908)

Популярная монография

Издание 2-е

Редактор *Г. А. Соловьева*

Художники *А. А. Кармацкий, И. М. Чернов*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*

Корректор *Т. В. Львова*

ИБ 3803

Сдано в набор 13.10.88. Подписано в печать 12.04.89. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 5,5+1 вкл. Усл. кр.-отт. 6,75. Уч.-изд. л. 5,57+0,66 вкл. Тираж 40 000 экз.; 2-й завод: с 20 001 — 40 000 экз. Изд. № 3527. Зак. 621. Цена 35 коп.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул. Рылеева, 17

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
190000, Ленинград, Прачечный переулок, 6.