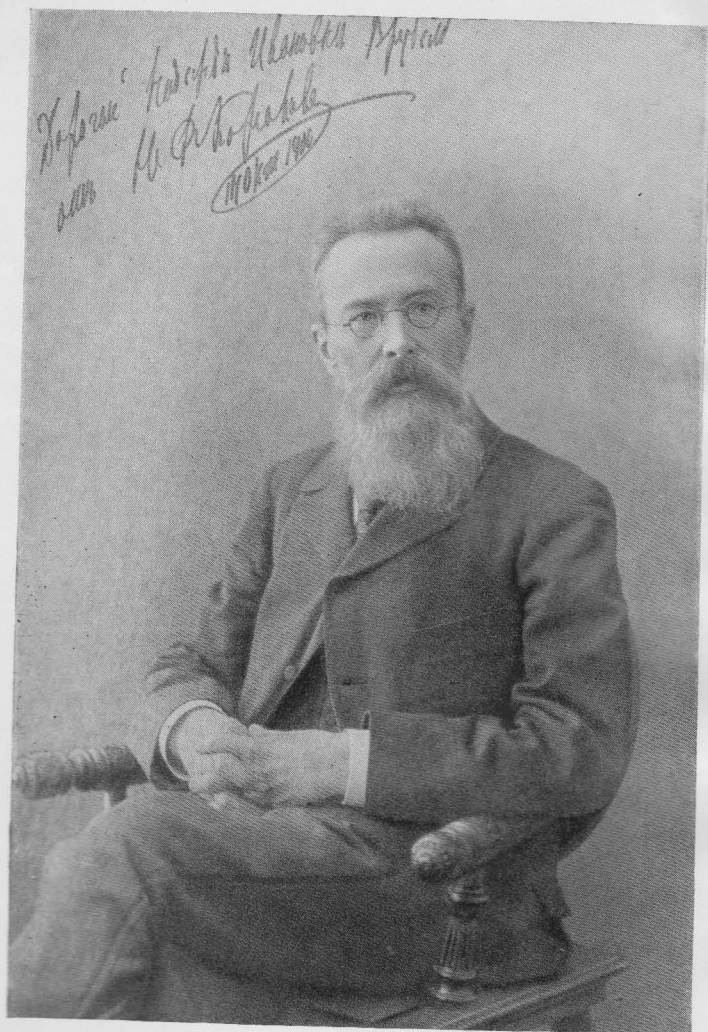


Л. ДАЩАЛЕВИЧ

ПОСЛЕДНИЕ ОПЕРЫ
Н.А.РИМСКОГО
КОРСАКОВА



Л. ДАНИЛЕВИЧ

ПОСЛЕДНИЕ

ОПЕРЫ

Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1961

ПРЕДИСЛОВИЕ

Последний период творчества Римского-Корсакова — 900-е годы. Начало века знаменовало начало нового, последнего этапа идейной и художественной эволюции великого мастера. Продолжая развивать благородные традиции «Могучей кучки», традиции демократического искусства 60-х годов, он вместе с тем неустанно стремился вперед к новым берегам. В его творчество вошли новые идеи, темы, образы. Обновлялись его стиль, музыкально-выразительные приемы. Пытливый, вечно ищущий художник, Римский-Корсаков напряженно вглядывался в будущее. И лишь смерть положила конец этим исканиям, сказавшимся с особой силой именно в последних его работах.

Опера «Сказка о царе Салтане» (1899) явилась рубежным произведением, завершившим большой и важный период творческой деятельности Римского-Корсакова. Позже, то есть в 900-х годах, композитором было создано пять опер: «Сервилия» (1901), «Кашей бессмертный» (1902), «Пан воевода» (1903), «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), «Золотой петушок» (1907). Эти оперы и будут рассмотрены в данной книге.

Не нужно доказывать, что «Китеж» и «Золотой петушок» относятся к числу величайших достижений не только Корсакова, но и всего мирового оперного искусства. Огромными достоинствами обладает и «Кашей». Оперы «Пан воевода» и «Сервилия» заметно уступают по своим художественным качествам лучшим творениям их автора. И все же они представляют несомненный интерес и могут претендовать на внимание современной аудитории.

Обратившись к нашей исследовательской литературе, мы найдем немало общих суждений о «Кашее», «Китеже» и «Петушке». Есть и аналитические работы, посвященные некоторым из последних корсаковских опер. Однако до последнего времени у нас не было опубликованных работ, заключающих всесторонний анализ содержания и музыкально-выразительных средств этих произведений. Такие оперы, как, например, «Снегурочка» или «Садко» исследованы значительно полнее, глубже, чем «Кашей», «Китеж» и «Золотой петушок».

Но что говорить об анализе последних корсаковских опер, когда многим музыкантам (не говоря уже о любителях музыки) они, попросту говоря, недостаточно известны!

Мы не избалованы частыми постановками поздних опер Римского-Корсакова. И «Кашей» и «Китеж», и «Золотой петушок» за последние десятилетия ставились крайне редко и лишь в немногих театрах нашей страны. В еще более худшем положении оказались «Сервилия» и «Пан воевода». Таким образом из нашей музыкально-исполнительской практики почти выпал целый пласт русской оперной музыки. Оказались полузабытыми гениальные произведения, полностью сохранившие свою внутреннюю силу и свежесть. И это в то время, когда на наших оперных сценах иногда ставятся оперы, лишь с большой натяжкой причисленные к образцам русской и зарубежной классики!

Давно пора восстановить справедливость. Лучшие из последних опер Римского-Корсакова должны прочно войти в репертуар советских театров. Должны быть написаны новые исследовательские работы, всесторонне освещающие последний этап оперного творчества бессмертного автора «Китежа».

Но что же мешало «Кашею», «Китежу» и «Петушку» утвердиться на оперной сцене? Большую отрицательную роль здесь сыграло распространение ошибочных суждений об этих произведениях. Довольно долго существовала легенда, будто Римский-Корсаков под конец жизни отошел от реалистических принципов и поддался модернистским влияниям (их особенно охотно усматривали в «Кашее» и в «Золотом петушке»). Было также немало примеров извращенного, вульгаризаторского толкования сюжетов и образов последних корсаковских опер. Это относится прежде всего к «Китежу». Его рассматривали как произведение насквозь религиозное, как мистерию, проникнутую чуждой нам христианской, непротивленческой идеологией. Путанные суждения высказывались и о «Золотом петушке». В результате возникали попытки сценически «переосмыслить» эти оперы путем грубого искажения авторского замысла. К ним относились подозрительно, как к чему-то не вполне ясному и таящему скрытые опасности.

Несомненно, последний период творчества Римского-Корсакова является наиболее сложным и трудным для изучения. В связи с этим периодом возникал ряд острых спорных вопросов, высказывались различные, иногда противоположные по своей направленности мысли. Тем более важно внимательно исследовать эти творческие проблемы, подвергнуть внимательному анализу оперы Римского-Корсакова 900-х годов. В этом и заключается задача, которую поставил перед собой автор настоящей книги.

НАЧАЛО ВЕКА

Что даст новая заря?

Ушел в прошлое XIX век, век немеркнущей славы русского искусства. На рубеже двух столетий русское художественное творчество вступило в новую фазу своей истории. Это был новый важный этап развития реализма в русской литературе, театре, музыке.

Что же именно определяло новизну и своеобразие реалистического искусства в рассматриваемый нами период?

Для России это время было началом периода империализма. С 1895 года революционное движение перешло, по определению В. И. Ленина, в свой третий — пролетарский этап. Центр мировой революционной борьбы переместился в Россию. Русский пролетариат, возглавляемый партией большевиков, шел на штурм ненавистного старого мира.

Первая русская революция подобно землетрясению со страшной силой потрясла все здание Российской империи. Огромный подъем революционной волны сменился черными годами столыпинской реакции...

Коммунистическая партия, руководя борьбой рабочего класса, уделяла большое внимание литературе и искусству. В 1905 году была опубликована статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Великий вождь пролетариата, развивая в новых исторических условиях марксистское учение об искусстве, выдвинул теорию партийности художественного творчества. Ленинская теория отражения явилась философским обоснованием реалистического творческого метода. «Наши ощущения, наше сознание есть лишь образ внешнего мира, — утверждал Ленин, — и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего»¹.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 14, стр. 57.

Это теоретическое положение направлено не только против философского идеализма, но также против идеалистических теорий «чистого искусства», «искусства для искусства». В. И. Ленин разоблачил реакционную сущность тех философских концепций, которыми питалось тогда упадочное модернистское творчество.

Великие революционные идеи, революционная борьба против царизма находили отображение в искусстве, вливали в него новое идейное содержание.

Русское реалистическое творчество полностью сохранило свое общественное значение. Позже, в предоктябрьские годы, в реалистическом искусстве скажутся такие отрицательные черты, как отход от социально острой проблематики, известная ограниченность содержания, ослабление художественного темперамента и внутренней эмоциональной силы. Но искусство периода 90-х, 900-х годов было свободно от этих недостатков. Сохранив свои замечательные традиции, оно обогатилось тем, что внесла в него бурная и кипучая действительность.

Новые веяния сказались в творчестве славных представителей «старой гвардии русского искусства». Роман Л. Н. Толстого «Воскресение» отразил современность с ее мучительными противоречиями, волнующе острыми вопросами. Но определяющая роль в развитии нового периода русского реалистического искусства принадлежала следующему поколению его выдающихся представителей.

Возникла художественная литература рабочего класса. Произведения М. Горького, раскрывающие тему революционной пролетарской борьбы, знаменовали собой рождение метода социалистического реализма. Однако атмосфера новой эпохи ощущалась также в творчестве тех писателей, художников, композиторов, деятелей театра, которые по своей идеологии не принадлежали к пролетарскому лагерю.

Одним из самых чутких и тонких выразителей мыслей и чувств нового времени стал Чехов. Его протест против скуки и пошлости обывательщины, мещанства, прекраснотушного либерализма, его светлая мечта о свободной, красивой жизни отразили новые общественные веяния. Свежо прозвучали голоса А. Н. Куприна, В. Вересаева, А. С. Серафимовича и ряда других молодых писателей-реалистов.

Примечательно, что как раз в эти годы начинается новая эпоха в истории русского театра. Московский Художественный театр, давший сценическую жизнь драматургии Горького и Чехова, выдвинул и практически решил ряд центральных проблем театрального искусства: сочетания общественной значительности и психологической глубины, принципа сценического ансамбля, переживания, как основы внутренней техники актера и других.

В числе крупнейших представителей русской музыки «начала века» были С. В. Рахманинов и А. Н. Скрябин. Творчество Рахманинова — мужественное и лирическое — несло суровый протест, горделивое утверждение силы человеческого духа, трагические образы, рожденные мрачными сторонами жизни русского общества тех лет, высокую человечность. Скрябин по-своему воплотил тему преодоления жизненных препятствий, титанического подвига, героических свершений. Его музыка дает уникальные примеры сочетания грандиозности, прометеевского порыва и утонченной лирики, томления, мечтательной неги.

Одна из важных черт искусства той поры — новый расцвет романтизма; «...подлинный романтизм, — писал А. А. Блок, — не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства...»¹ Это очень верные слова. Подлинное, то есть прогрессивное романтическое творчество не бежит от реальной действительности; оно отражает жизнь, явления современности, но иными средствами по сравнению с реалистическим искусством. «Буревестник» и «Песня о соколе» М. Горького вошли в нашу литературу как прекрасные образцы революционной романтики. Сложным, трудным путем пришел к озаренному огнями революции романтизму А. А. Блок. Современное литературоведение доказало, что эволюция блоковской поэзии вела от символистских заблуждений к романтическому искусству (художником-реалистом Блок не стал, но это отнюдь не снижает его как талантливейшего мастера русской поэзии). Нельзя не признать, что и Скрябин в большей и лучшей части своего творчества был также романтиком; его полетные, устремленные вдаль образы «мирового пожара», «мечты», «волшебных творений» — романтически субъективное, в какой-то мере фантастическое преломление действительности тех бурных грозных лет. Струя романтизма глубоко вошла и в творчество Римского-Корсакова. Художник-реалист, он был также и романтиком по своему мировоззрению и некоторым стилистическим приемам.

Надо отметить еще одну важную особенность передового русского искусства того времени. Она сказалась в творчестве художников разного склада, различной направленности. Я имею в виду тему «неслыханных перемен», ощущение крайней накаленности общественной атмосферы, близости великих событий, которые потрясут весь мир. «Буря! Пусть сильнее грянет буря!» — прогремел властный голос Горького. Великий писатель дал героико-романтическое воплощение

¹ А. Блок. О романтизме. Собрание сочинений, т. XII. «Советский писатель», Л., 1936, стр. 196.

образа грядущей бури. Тот же мотив звучит и в лирически тонкой, глубоко поэтичной, но вместе с тем от начала до конца земной драматургии Чехова: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, которая уже идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».

«Здравствуй, новая жизни!» — этот светлый призыв молодого, сильно звучит в последних чеховских произведениях — пьесе «Вишневый сад» и рассказе «Невеста». «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги», — говорит Петя Трофимов. И перед мысленным взором писателя встает не только буря, но и красота чудесного будущего родины, России. Предчувствием «неслыханных» — и каких прекрасных! — перемен наполнен замечательный по своей жизнеутверждающей силе рассказ «Невеста»: «Все полетит вверх дном, все изменится точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепные дома, чудесные сады, фонтаны, необыкновенные, замечательные люди».

В рассказе В. Г. Короленко «Мгновение» «предчувствие бури, несущей освобождение, выражено почти с горьковской силой»¹. Написанное им раньше аллегорическое стихотворение в прозе «Огоньки» проникнуто непоколебимой верой в светлое будущее русского народа.

А. В. Луначарский, объясняя причины покоряющего влияния В. Ф. Комиссаржевской на чутких, неудовлетворенных действительностью зрителей, отмечал «порыв к некоему большому и святому счастью, — это было ей присуще как основной аккорд ее существа»².

Тема «неслыханных перемен» по-разному звучала в русской поэзии начала века, нередко окрашиваясь в суровые, грозные тона. Это одна из центральных тем творчества Блока, певца «великих мятежей». Рисуя в поэме «Возмездие» Петербург конца XIX столетия, Петербург, уже озаренный багровым светом надвигающихся войн и революций, поэт писал:

Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Гроза Артуром и Цусимой,
Гроза девятым январем...

Скрябин также ощущал близость бури. «Теперь должны произойти величайшие потрясения, — говорил он, — это бу-

¹ «Очерки истории Ленинграда», т. 3. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 665.

² А. Луначарский. Артистический жанр Веры Федоровны Комиссаржевской. Сборник «Памяти Комиссаржевской», ГИХЛ, М., 1931, стр. 33.

дет мировой пожар». Замечательный композитор не мог осознать тех «величайших потрясений», о которых он говорил и которых он ждал. Но его музыка гениально запечатлела образы чудесного обновления мира.

Тематика грядущих бурь раскрывалась иногда в субъективно трагическом плане как утверждение образов катастрофы, гибели. Такова концепция «Колоколов» Рахманинова, написанных несколько позже. Юность с ее мечтами, порывами и манящими надеждами, зрелость, счастье большой и нежной любви, внезапная катастрофа и, наконец, смерть, небытие — такова символика образного строя этой вокально-симфонической поэмы. Ее аллегорическое содержание выражено своего рода «вариациями» центрального образа — колокольного звона. Укажу также на третью симфонию Н. Я. Мясковского, которую завершает монументальное траурное шествие.

Идея «гибели мира» глубоко проникла в модернистское искусство. Здесь большую роль сыграли так называемые эсхатологические теории, опиравшиеся на философские построения Вл. Соловьева. Философ-идеалист Вл. Соловьев, проповедовавший близость «конца человеческой истории», оказал значительное влияние на поэзию символизма.

Мы — над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем,
Свет увидим и, как тени,
Мы в лучах его умрем, —

так закончил Д. С. Мережковский одно из своих стихотворений. Ярким выражением фатальных пророчеств явились пьесы Леонида Андреева, особенно «Жизнь человека». По своей концепции она несколько напоминает поэму Эдгара По, положенную в основу рахманиновских «Колоколов». Постановка этой пьесы, осуществленная Художественным театром, подчеркнула ее жуткий пессимистический колорит. Обтянутая черным бархатом сцена казалась бездной, на краю которой копошились жалкие марионетки — люди. Театральный символизм пытался влить дух мистической фатальности даже в постановки классических пьес. Так была поставлена В. Э. Мейерхольдом «Гроза» Островского на сцене Александринского театра. В этом спектакле Катерину губило не «темное царство» Кабановых, а потусторонняя роковая сила, которую символизировал образ старухи барыни. Очень показательна также мейерхольдовская постановка «Маскарада» Лермонтова, показанная Александринским театром уже в последние дни российской империи. Спектакль производил впечатление пышного реквиема. Образ «Неизвестного», подобно образу барыни в постановке «Грозы», должен был олицетворять мистическое роковое начало.

«Смерть ли то приходит, новое ль рождение?» — эти слова из корсаковского «Китежа» уместно привести, когда речь идет о произведениях, по-разному отразивших ощущение предгрозовой наэлектризованной атмосферы тех лет. Некоторые художники этой кризисной эпохи приветствовали близкий восход нового солнца. Другие боялись его лучей, испепеляющих старый мир, старые обветшавшие кумиры.

Римский-Корсаков не был чужд этим волнующим острым проблемам. Они нашли отражение в его творчестве.

Некоторые из писателей, композиторов, живописцев той поры, будучи реалистами, вместе с тем обходили наиболее острые вопросы современности. Их творчество, обладая известными, иногда крупными достоинствами, не содержало ярких откликов на основную проблематику «начала века». Им были чужды героические порывы, напряженный драматизм, трагедийность — все то, что составляло квинтэссенцию искусства «начала века».

К композиторам такого плана принадлежали, например, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Т. Гречанинов, С. Н. Василенко. Талантливые мастера, они, конечно, сделали большой, ценный вклад в отечественное искусство. Но в отличие от Римского-Корсакова они не были художественными выразителями наиболее значительных и сложных проблем той эпохи.

Борьба реалистического направления против различных модернистских «школ» и групп во многом определяла специфику данного периода истории русского искусства. Эта борьба порождала столкновение непримиримо враждебных друг другу философско-эстетических принципов, художественных стилей. Возникали напряженные противоречия, которые порой сказывались в творчестве какого-либо одного художника, более того, в рамках одного произведения.

Русская музыка проявляла большую устойчивость по отношению к модернистским влияниям. Напомню, что русская символистская поэзия складывалась уже в конце 90-х годов. В 900-е годы литературный модернизм достаточно полно проявился в поэзии и прозе Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Андрея Белого, К. Д. Бальмонта, В. И. Иванова. Можем ли мы применительно к данному периоду назвать аналогичных по направленности композиторов? Нет! Иногда указывают на В. И. Ребикова — «первого русского композитора-декадента». Но его «новаторство» было настолько примитивным и вместе с тем претенциозным, что не могло играть сколько-нибудь существенной роли в развитии русской музыкальной культуры. Лишь на грани первого и второго десятилетий XX века стало возможным с определенностью говорить о проникновении модернизма в русскую му-

зыку. Здесь несомненно сказалось воздействие периода реакции, наступившей после подавления революции 1905 года. Все более далеким от живой действительности, от классических традиций становится творчество А. Н. Скрябина. Явный поворот к модернизму намечается в творчестве И. Ф. Стравинского. Уступки модернистским течениям допускают С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский. Но эти явления выходят за рамки интересующего нас периода.

Какие же позиции — идейные и творческие — занимал тогда Римский-Корсаков?

Он встретил XX век уже немолодым человеком: в 1900 году ему исполнилось 56 лет. К этому времени Корсаковым была написана большая часть его произведений, в том числе десять опер и почти все симфонические произведения.

«Человек 60-х годов», Римский-Корсаков не остался глухим к значительнейшему событию начала века — первой русской революции.

В течение длительного времени роль Римского-Корсакова в известных консерваторских событиях 1905—1906 годов явно преуменьшалась. Происходило это отчасти потому, что не были известны многие материалы, освещающие эти события. Тот лаконизм, с которым они описаны самим композитором в «Летописи моей музыкальной жизни», давал повод утверждать, что, в сущности, и событий особенных не было. Позиция Римского-Корсакова в 1905—1907 годах оценивалась как позиция либерала, сторонника куцых и половинчатых реформ.

Книга М. О. Янковского внесла ясность в этот вопрос¹. Многочисленные материалы, приведенные автором, убедительно доказывают, что в период первой русской революции Римский-Корсаков проявил себя не как либерал, но как демократ и гражданин. По словам М. Ф. Гнесина, автор «Кашея» и «Золотого петушка» «постепенно совсем объединился с молодежью в совместной борьбе за лучшие условия жизни для искусства, принимая и все политические лозунги, под знаком которых проходила в дальнейшем борьба»².

Мы знаем, что, помимо Корсакова, в прогрессивном общественном движении участвовали тогда А. К. Глазунов, А. К. Лядов, С. И. Танеев и другие видные музыканты. Но роль Римского-Корсакова как передового общественного деятеля была наиболее активной и важной по своим результатам. Именно он создал произведения, тесно связанные по своему содержанию с идеями борьбы против самодержавного дес-

¹ См. М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 года. Музгиз, М.—Л., 1950.

² М. Гнесин. Н. А. Римский-Корсаков в общении со своими учениками. «Музыка и революция», 1928, № 7—8, стр. 17.

потизма. Показательно, что «Золотой петушок» был написан Корсаковым, хотя либретто этой оперы первоначально предназначалось для Лядова.

Некоторые крупные композиторы, принадлежавшие к новой русской школе, представителем которой был и автор «Петушка», устранились от участия в событиях, так волновавших передовую музыкальную общественность. Речь идет о М. А. Балакиреве и Ц. А. Кюи. Последний даже не считал возможным посетить представление «Кашея» 27 марта 1905 года, превратившееся в общественную демонстрацию. Кюи пытался также уклониться от посещения Русского симфонического концерта 31 марта, зная, что на этом концерте возникнет новая политическая демонстрация. Такое поведение бывшего «кучкиста» вызвало гневную отповедь В. В. Стасова (в письме к Кюи): «Вы стоите в стороне, отворачиваетесь, примыкаете словом и делом к партии чиновников и тупиц...»¹ — обвинял Стасов своего бывшего соратника.

Кюи не принадлежал к лагерю реакции. Однако он (как и некоторые другие музыкальные деятели) предпочел «отвернуться» и «стоять в стороне». По сравнению с таким образом действий известного, в прошлом прогрессивного музыканта, поведение Римского-Корсакова, его гражданское мужество и стойкость приобретают особенное значение.

Демократические убеждения Римского-Корсакова были крепко спаяны с приверженностью реалистическим принципам, бессмертным заветам Глинки. Но его заслуга не только в этом. Если б Корсаков, сохранив все замечательные качества, присущие его творчеству в прошлом, не пошел вперед, он не смог бы создать ни «Кашея», ни «Китежа», ни «Петушка». В том-то и дело, что великий мастер, уже написавший множество прекрасных произведений, не ограничивался накопленным опытом, жизненным и творческим. Он зорко всматривался во все новое, непрестанно обогащая свой жизненный и творческий опыт. Поэтому в изменившихся исторических условиях Римский-Корсаков проявил себя как подлинно современный художник. Создавая некогда свою «Псковитянку», он был типичным представителем эпохи 60-х годов, а теперь он стал художником «начала века», представителем нового периода истории русского реалистического искусства.

Называя себя «глинкианцем», композитор вместе с тем проявлял большую чуткость к новым творческим явлениям.

Из современных композиторов Римский-Корсаков более всего ценил Глазунова и Лядова. Они принадлежали к числу учеников и соратников великого композитора, являлись

¹ Цит. по книге: М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 года, стр. 60.

наиболее крупными представителями его школы. Положительные, а порою и восторженные отзывы Римского-Корсакова о творчестве Глазунова и Лядова мы находим и в «Летописи моей музыкальной жизни», и в его письмах, и в воспоминаниях близких к нему лиц. Но любовь Римского-Корсакова к его питомцам и единомышленникам — любовь требовательная и отнюдь не слепая. Корсаков сурово осуждал их творческие заблуждения, беспристрастно и строго высказывался об их неудачных произведениях.

Ценил Римский-Корсаков и тех композиторов-реалистов, чья творческая деятельность во многом не соответствовала эстетическим нормам, выработанным «Могучей кучкой». Римский-Корсаков и Танеев — композиторы разного склада. Замечательная танеевская симфония до минор далека от принципов корсаковского симфонизма. Это не помешало Корсакову в письме к Танееву заявить: «Считаю вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка всех музыкальных мыслей»¹. Опера Танеева «Орестея» несколько не похожа на «Снегурочку» или «Садко». Тем не менее Римский-Корсаков относил это произведение к числу крупных достижений русского музыкального искусства: «...при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения»², — так отзывался он об «Орестее».

Высокого мнения был Римский-Корсаков о могучем даровании Рахманинова, хотя его творчество тоже лежало в иной плоскости, чем корсаковское.

Особенный интерес представляет отношение Римского-Корсакова к Скрябину. Корсаков не дожил до появления его последних сочинений, в которых с наибольшей силой сказались идейные и творческие заблуждения гениального композитора. Корсакову было известно скрябинское творчество 90-х начала 900-х годов. В эти годы Скрябин создал лучшие произведения. При всех своих достоинствах они были очень далеки от традиций «Могучей кучки», их внутренний строй был совершенно не созвучен строю творчества Римского-Корсакова. Добавим к этому, что идеалистические мистериальные увлечения Скрябина вызывали в Римском-Корсакове резкий протест. Придерживаясь материалистических и атеистических взглядов, Корсаков склонен был оценить скрябинские философские рассуждения как своеобразный утонченный вид «религиозно-эротического помешательства». «Ведь его проповедь о физическом и духовном слия-

¹ Сборник «Памяти Сергея Ивановича Танеева». Музгиз, М.—Л., 1947, стр. 220.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Литературные статьи и переписка, т. I. Музгиз, М., 1955, стр. 215.

нии с божеством что-то мало вразумительна, как непонятна его идея создания храма искусства именно в Индии и непременно на берегах священного Ганга»¹.

Но в отличие от многих других музыкантов Корсаков умел отделять реакционную философию Скрябина от лучшей части его музыкального творчества. Появление молодого Скрябина на музыкальном горизонте Римский-Корсаков отметил словами: «звезда первой величины». Ему была присуща большая сдержанность и строгость в оценках. Учитывая это, надо признать, что великий мастер исключительно высоко оценил скрябинское дарование.

Прошло несколько лет. Исполнялась третья симфония Скрябина. Масштабы этого произведения, необычность, сложность замысла и музыкального языка многих поставили в тупик, отпугнули. По словам М. Ф. Гнесина, Римский-Корсаков на вопрос: «А как вы оцениваете самую музыку?» — ответил: «Что тут говорить: музыка — на грани гениального»². М. Ф. Гнесин вспоминал также, что «Николай Андреевич говорил с большим воодушевлением об огромном мастерстве Скрябина в его фортепьянных сочинениях: «За такими фигурациями нам, старикам, не угнаться!»³

Знал Римский-Корсаков и «Поэму экстаза», произведение, стоящее на грани между средним и поздним периодами скрябинского творчества. Отзывы его о «Поэме экстаза» более сдержанны и критичны, хотя в общем он эту музыку не отвергал.

Еще одна небольшая деталь. Существует фотография 1904 года, где Римский-Корсаков изображен сидящим у рояля; на нотном пюпитре — какое-то скрябинское произведение⁴. Конечно, это мелочь; и все-таки она имеет некоторое значение. Можно сказать с уверенностью: Корсаков не стал бы фотографироваться, поставив на пюпитр сочинение Рихарда Штрауса!

Решительно не принимая мистики Скрябина, критикуя его за самомнение и рисовку, Римский-Корсаков не относил этого замечательного композитора к модернистскому лагерю. Со свойственной Корсакову зоркостью он видел в Скрябине-художнике силу, которую многие долгое время не признавали.

¹ См. «Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова». Н. Римский-Корсаков. Литературные статьи и переписка, т. I, стр. 298.

² Высказывания Н. А. Римского-Корсакова. Из записной книжки М. Ф. Гнесина «Музыкальная жизнь», 1958, № 2, стр. 21.

³ Там же, стр. 21.

⁴ См. сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков». Исследования, материалы, письма, т. I. Изд. АН СССР, М., 1954, вклейка после стр. 38.

Большой и глубокий интерес проявлял Римский-Корсаков к новым и значительным явлениям в области литературы, живописи, театра. Он, по его собственным словам, зачитывался Чеховым, посещал спектакли Художественного театра, к деятельности которого относился с большим вниманием.

Оставаясь до последних дней своей жизни духовным учеником Глинки и последовательным «кучкистом», Римский-Корсаков не мог не стать врагом модернизма в любых его проявлениях. Он ненавидел декадентство и в музыке Р. Штрауса, и в живописи художников «Мира искусства», и в упадочных рассказах Леонида Андреева (сохранился резко отрицательный отзыв композитора о рассказе Л. Андреева «Тьма», в котором автор морально развенчивает героя этого произведения — революционера и самую идею революционной борьбы).

В модернистском творчестве для Корсакова было неприемлемым прежде всего содержание. Как раз в те годы, когда сам Римский-Корсаков все более настойчиво стремился к воплощению больших гуманистических идей, социально острой, этически «весомой» проблематики, модернисты выступали с антигуманистическими и аморальными произведениями. Нам понятна та крайняя степень раздражения, с которой автор «Снегурочки» отнесся к штраусовской «Саломее». Дело тут, конечно, не только в «фальшивой гармонии» Р. Штрауса. Музыка «Саломеи» далека от той какофонии, которой щеголяли впоследствии композиторы более «левых» течений. Р. Штраус не отказывался от традиционных приемов. Однако экспрессионистская концепция «Саломеи», сочетание якобы библейского сюжета с разгулом диких страстей, грубой обнаженной чувственности, эстетская утонченность и примитивный натурализм — все это было воспринято Римским-Корсаковым как нечто глубоко чуждое и враждебное его художественным идеалам.

В разных работах о Римском-Корсакове неоднократно приводились его очень резкие суждения о музыке Р. Штрауса (помимо «Саломеи») и Дебюсси. Мы должны внести в эти оценки некоторые существенные коррективы. Р. Штраус — автор некоторых действительно выдающихся произведений — не может быть зачеркнут и забыт. Мы высоко ценим такие его симфонические поэмы, как «Дон-Жуан», «Тиль Уленшпигель»; это произведения, относящиеся к периоду позднего романтизма, в них еще не обнаруживаются модернистские тенденции. Ряд произведений Дебюсси, высоко талантливого, тонкого художника, вошел в наш концертный репертуар. Преувеличенная острота критических суждений Корсакова об этих двух композиторах была отчасти вызвана тем, что «левые» музыкальные круги (руководители Вечеров современной музыки) противопоставляли Дебюсси (а также, воз-

можно, и Р. Штрауса) «устарелому Глазунову, Р.-Корсакову и другим, видя в нем освежающую струю»¹. Но главное все же не в критических преувеличениях Римского-Корсакова; нам важнее подчеркнуть его непримиримость к любым проявлениям антиреалистических течений.

Надо специально остановиться на вопросе о том, какие взаимоотношения существовали между творчеством Римского-Корсакова, с одной стороны, символизмом и импрессионизмом — с другой. Эта сложная проблема имеет большое принципиальное значение.

Для русского антиреалистического искусства символизм был едва ли не наиболее характерным течением. По определению одного из видных его представителей А. Белого, значение символизма выходило за рамки художественной специфики. А. Белый называл символизм «школой мировоззрения». Мистические теории символистов неотделимы от философского идеализма и восходят к некоторым положениям философии Платона. Для символизма очень характерна концепция, провозглашающая миф о «двух мирах». Один из них — мир познаваемый, материальный, не является подлинной реальностью. Это «мнимая» фиктивная реальность. Все, что нас окружает, — лишь тени и отражения иного, «непознаваемого мира». Он-то и есть реальность подлинная, высшая. Задача искусства — проникнуть в непознаваемый мистический мир. Этой цели служит система образов-символов. Каждый такой образ должен символизировать потустороннюю, мистическую субстанцию. Символисты подняли на щит поэзию молодого Блока, увидев в бесплотном образе Прекрасной дамы выражение своего эстетического credo (мечта, греза, божественное видение вне реальной жизненной оболочки).

Не удивительно, что для искусства символизма характерно преобладание абстрактных, оторванных от земного мира понятий, таинственность, замороженность, крайняя расплывчатая неясность образного строя. Символизм — это царство туманных намеков, загадочных иносказаний. Порой читателю трудно (и даже невозможно) проникнуть в темный смысл символистских произведений, таких, например, как литературные «Симфонии» А. Белого. Чтобы постигнуть творчество такого рода, надо знать шифр, которым пользовался автор. Шифр — прием, обычный для искусства символистов. Они зашифровывали даже вполне реальные объекты своего творчества. Так, например, Блок в одном из ранних стихотворений воспевал загадочные «изгибы», и читатель едва ли мог догадаться, что речь идет всего лишь о линиях Васильевского острова, по которым проходила невеста поэта.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Дневник. Литературные статьи и переписка, т. I, стр. 241.

Разоблачая идеалистическое учение о символах, В. И. Ленин вместе с тем разоблачил реакционность теории символизма в искусстве. Критикуя философские взгляды Гельмгольца, Ленин писал: «Если ощущения не суть образы вещей, а только знаки или символы, не имеющие «никакого сходства» с ними, то исходная материалистическая посылка Гельмгольца подрывается, подвергается некоторому сомнению существование внешних предметов, ибо знаки или символы вполне возможны по отношению к мнимым предметам...»¹. Ленин указывал, что теория символов, иероглифов непримиримо враждебна материалистической теории отражения.

Символизм являлся одной из попыток уйти от жизни, отказать от решения общественных проблем, выдвинутых эпохой империалистических войн и пролетарских революций.

Но художник не может совершенно оторваться от действительности, даже если он стоит на позициях, враждебных реализму. И действительность, как непрощенная гостья, вторглась в творчество символистов, хотя они были бессильны ответить на рождаемые ею вопросы. Известный в свое время роман А. Белого «Петербург» — одно из наиболее масштабных по размерам и замыслу произведений символистской литературы — причудливо сочетает болезненную фантастику, бредовые видения и отзвуки реальной жизни. Сквозь мистические туманы выдуманного символистами города-призрака проступают некоторые черты реального Петербурга. Образ Аполлона Аполлоновича Аблеухова отмечен некоторыми жизненно правдивыми чертами.

Талантливый поэт, изощренный мастер литературной формы, А. Белый не смог, однако, порвать с догмами символистского учения. Многие из символистов так и не нашли прочных связей с жизнью. Но эти связи нашел А. Блок. Его путь — от ирреального образа Прекрасной дамы к романтически условному образу Незнакомки, пленительным и жгучим образам Фаины, Кармен и, наконец, к вполне реальному, хотя и претворенному в романтическом плане, образу России.

Символисты придавали особое значение музыкальному искусству, возвышали музыку над другими областями художественного творчества. С их точки зрения, музыка — «наименее материальное» искусство — располагает наиболее богатыми средствами для воплощения «непознаваемой субстанции». Символизм апеллировал к Ф. Ницше, который называл музыку «телефонным проводом» между реальным и потусторонним мирами. Тем не менее в русском музыкальном

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 14, стр. 222.

творчестве не существовало символистского течения. Мы знаем поэтов-символистов, но не можем назвать ни одного композитора, который был последовательным и убежденным сторонником этого течения. Однако некоторые композиторы, не являясь символистами в полном смысле слова, все же испытали известное влияние символистской теории и практики. Оно сказалось в последних произведениях Скрябина (седьмая, десятая сонаты и некоторые другие фортепьянные пьесы, написанные после создания «Прометея»). Стремясь передать в музыке свои философские идеи, композитор порой тяготел к причудливо таинственным образам и настроениям (примером может служить вступительный раздел десятой сонаты). В главной партии седьмой сонаты тихие «мистические» аккорды звучат, как символистские «нездешние зовы». Скрябин говорил о своих попытках выразить в музыке идею дематериализации. Он имел в виду воздушные, как бы улетающие куда-то пассажи, фигурации, трепетные трели; наполняя собой некоторые скрябинские произведения, они придают звучанию особенную зыбкость, истонченность. Лексикой символистской поэзии навеяны названия некоторых скрябинских пьес («Маски», «Странность», «Черные огни»).

Иные деятели, в той или иной мере близкие к символистскому направлению, делали попытки толкнуть Римского-Корсакова на этот путь, увлечь или хотя бы заинтересовать его типичными для символизма образами и настроениями. Известно, что модернистская критика усиленно пыталась истолковать в символистском плане и «Кашея», и «Китеж», и «Золотого петушка». Основой всех этих «покушений» на Корсакова и его творчество являлись, по-видимому, следующие соображения. В корсаковском творчестве очень большое место занимает фантастика языческая, а в некоторых произведениях и христианская мифология. Все это якобы намечает путь к символистским фантастическим утопиям, мистическим «откровениям». Вот, к примеру, два града Китежа — видимый и невидимый. Но есть ли это художественное воплощение мистико-идеалистического тезиса о «двух мирах»? Разве не открылись здесь композитору тот «берег очарованный», та «очарованная даль», к которым влекло поэтов-символистов?

Не трудно убедиться в порочности логических построений такого рода. Для Римского-Корсакова фантастика была прекрасной художественной условностью, проекцией реального мира с его земными чувствами и думами. Реальное в фантастическом — вот одна из основ корсаковского творчества. А ему предлагали поверить в потустороннюю непознаваемую субстанцию, которая не только будто бы существует, но и представляет собой «высшую реальность», высшую и единственную цель художественного творчества! Такого ро-

да противоестественная и заузная философия не могла быть принята Римским-Корсаковым — человеком с рационалистически ясным, трезвым складом ума.

Вопрос, которого сейчас пришлось коснуться, связан с некоторыми важными особенностями художественного мышления Римского-Корсакова, и на этих особенностях необходимо остановиться. Дело в том, что корсаковское творчество, особенно последнего периода, включало символику как один из элементов стиля. Это опять-таки давало повод заподозрить композитора в уступках «декадентству».

Но символика Корсакова — явление иного порядка, чем символизм. Существует глубоко принципиальная разница между мистическими образами символистов и романтическими образами некоторых корсаковских опер, хотя эти образы имеют определенное символическое значение.

Символика как художественный прием отнюдь не является достоянием одного лишь символизма. Поэма Блока «Двенадцать» вошла в историю литературы как образец революционной романтики. Она принципиально отличается от блоковских типично символистских стихов о Прекрасной даме. Но и в «Двенадцати» поэт применил систему образов-символов, несущих качественно новое содержание. Двенадцать красногвардейцев, которые идут вдаль сквозь ночь и пургу, паршивый пес и «буржуй на перекрестке», наконец, образ Иисуса Христа с кровавым флагом — все это символы, не имеющие никакого отношения к символистскому «потустороннему миру». Они передают блоковское ощущение начала новой великой эпохи, «музыки революции».

Искусство реализма также не чуждалось символики, этого могучего средства аллегорического воплощения глубоких больших идей. Один из важных признаков реалистического творчества — прием обобщения. Обобщенность реалистического образа иногда придает ему иносказательный смысл: образ символизирует определенную идею, во много раз усиливая ее художественное звучание.

Через всю русскую литературу прошел образ Медного всадника, который и в скульптурном своем воплощении явился символом России эпохи Петра. Этот образ по-разному трактовался писателями разных поколений, различной идейной направленности. У Пушкина Медный всадник — символ, выражающий необыкновенно широкую и могучую мысль; здесь отразилось глубоко прогрессивное философское понимание истории, исторической необходимости, проблемы личной судьбы «маленького человека» и судьбы государства, нации. «Гигант на бронзовом коне», попирающий раздавленного змия, вдохновлял и Блока. Но у него Медный всадник предстает в ином поэтическом облике. Стихотворение Блока «Петр» дает условно-романтическое претворение вечного об-

раза русской поэзии. Это тоже символ, но символ демонического начала. «Веселый и прозный царь» с мечом в простертой руке хранит свой греховный город, до краев полный острым сладким ядом чувственных влечений.

И еще один Медный всадник — в романе «Петербург» Андрея Белого. Это медный гость, бредовое видение, посетившее Александра Ивановича Дудкина, когда глухой ночью его терзали жестокие кошмары. «Медноглавый гигант» — грозный, карающий фатум; его «тяжелозвонкое скакание» наполняло гулом десятилетия. «Металлический гость, раскалившись под луной тысячеградусным жаром, теперь сидел перед ним опаляющий, красно-багровый; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича испепеляющим потоком; в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многосотпудовом объятье: Медный всадник металлами пролился в его жизнь».

Так пушкинский образ в искусстве символизма приобрел чудовищно жуткое очертание, стал символом иррационального начала.

Я привел эти примеры, чтобы показать, как прием художественной символики приобретал глубоко различный смысл в искусстве разных направлений. Римский-Корсаков пользовался этим средством в соответствии со своими творческими целями. Образы его «Кашея» несомненно символичны, инсказательны. Только это не символика А. Белого, по своему духу она ближе к символике Пушкина. Кашей, Кашеевна, царевна Ненаглядная краса, Иван-королевич, Буря-богатырь — это не абстрактные мистические символы. Композитор раскрывает здесь тему огромного общественного значения, воплощая ее с помощью аллегорически условного образного строя. Незримый Китеж — тоже символ, символ вековой народной мечты о счастливой доле, о рае на земле. Обращаясь в последних своих операх к народным сказкам и преданиям, к пушкинской поэзии, Римский-Корсаков создавал образы, бесконечно далекие от кошмарных видений, которыми вдохновлялись символисты.

Отмеченные нами особенности оперной драматургии Римского-Корсакова порой сбивали с толку критиков, порождали различные произвольные толкования его последних опер. Это происходило именно потому, что выраженные в них идеи не лежат на поверхности, а скрыты в самой глубине художественного организма, замаскированы аллегоричностью основных персонажей. Вспомним, что символика «Медного всадника» тоже не всеми была сразу разгадана. Только не надо делать вывода, что речь идет о произведениях, недоступных или малодоступных широкой аудитории. Скрытый смысл «Кашея» и «Золотого петушка» был сразу же понят и русской прогрессивной общественностью, и правящими кругами.

Сложнее обстоит дело с «Китежем». Однако есть все основания утверждать, что в наших условиях и эта опера найдет верное понимание и должную оценку.

Говоря о гармонических сложностях «Кашея бессмертного», композитор заявил, что он, собственно говоря, «надул» декадентов; его изысканные, якобы «декадентские» гармонии в действительности выросли из глинкинской музыки, рисующей Наину и ее «ухищрения злобы». Можно сказать, что Корсаков обманул и символистов: вводя в свои оперы образы-символы, он наполнял их реальным содержанием, раскрывая общественно-важную проблематику, против которой и было направлено искусство символизма!

В русском искусстве символизм переплетался с импрессионизмом. Рассматривая проблему импрессионизма, нельзя не учитывать эволюции этого течения. На первых этапах своего развития импрессионизм во многом соприкасался с реализмом, хотя импрессионистскому искусству и тогда была присуща известная ограниченность, отказ от социально значительной проблематики. С течением времени в импрессионистском творчестве все определеннее выступает тенденция передавать лишь субъективные мимолетно случайные впечатления, не допускающие обобщения и типизации.

Импрессионистская живопись выработала специфическую художественную технику («случайность» композиции, необычные ракурсы, живописные пятна, причудливая игра светотени). Не подлежит сомнению, что импрессионистская живопись дала выдающиеся достижения в области пленера.

В свое время не мало говорилось об импрессионизме Римского-Корсакова. При этом имели в виду прежде всего оперу «Золотой петушок». В действительности импрессионистский метод был так же чужд композитору, как и метод символизма. Можно говорить лишь об отдельных колористических приемах, родственных импрессионистской темброво-гармонической палитре. Укажу на сцену гадания в «Пане воеводе», некоторые фрагменты «Кашея», на изысканно причудливые арабески «Золотого петушка». Но и в эпизодах такого рода Корсаков стоит на позициях, принципиально отличных от звуко-красочной техники импрессионизма. У него нет системы отдельных мазков, самодовлеющих колористических пятен. Корсаковская красочность не отрицает конструктивного, рационалистического начала, а органически сочетается с ним. Уже в силу одного этого обстоятельства не может быть речи об импрессионистском методе.

Ю. Энгель, склонный преувеличивать роль импрессионистских элементов в творчестве Корсакова, тем не менее писал о том, что оперу «Золотой петушок» «можно было бы назвать венцом музыкального импрессионизма, если бы прихотливейшая игра красок не сочеталась в ней с классиче-

ской четкостью контуров и строгой стройностью архитектуры. Слушая «Золотого петушка», изучая его, кажется (как и в других лучших партитурах Римского-Корсакова), что, приступая к возведению музыкального здания, творческое воображение автора уже заранее одинаково легко и сознательно охватывало как его первичные элементы, так и более крупные построения, вплоть до грандиозных линий целого»¹.

Неустанно обогащая и обновляя свое искусство, Римский-Корсаков не сдавал своих эстетических позиций. Он оставался таким же принципиальным, чуждым духу компромисса художником, каким был всегда.

¹ Ю. Энгель. «Золотой петушок», опера Римского-Корсакова. «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. I, стр. 142.

МЫСЛИТЕЛЬ

Музыка... есть искусство поэтической мысли.

Римский-Корсаков

В истории творчества Римского-Корсакова период 900-х годов отмечен преобладающим вниманием композитора к оперному жанру. Помимо пяти опер, им были написаны тогда прелюдия-кантата «Из Гомера», «Над могилой» — прелюдия памяти М. П. Беляева, «Дубинушка», «Неаполитанская песенка». Примечательно, что прелюдия-кантата «Из Гомера» и «Дубинушка» — фрагменты неосуществленных оперных замыслов («Навзикая» и «Стенька Разин»). Прелюдия «Над могилой» написана «к случаю» — в связи со смертью М. П. Беляева. «Неаполитанскую песенку» автор признал неудачной и даже хотел уничтожить партитуру. Во всем этом сказывается явно доминирующая роль оперного жанра. Симфонический жанр, по-видимому, во многом утратил для Корсакова свою привлекательность (это, конечно, отнюдь не ослабило его интереса к симфоническому творчеству других авторов). Не малую роль сыграло здесь то обстоятельство, что Корсаков-симфонист смог разнообразно и полно проявить себя в новых своих операх. Его работа над операми в большой мере включала и работу над музыкой симфонического плана. «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Пан воевода», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок» — все это оперы симфонические по своему складу.

Чем бывали вызваны «приливы» и «отливы» внимания композитора к опере на протяжении его творческого пути? Чтобы ответить на этот вопрос, надо глубже вникнуть в его отношение к своему труду.

Корсакову была в большей мере присуща способность очень трезво, самокритично оценивать все, что выходило из-под его пера. Предъявляя к себе самые строгие требования, он стремился идти вперед и вперед. Уже став автором ряда

опер, он настойчиво искал новые темы, сюжеты, образы, которые не повторяли бы того, что было воплощено в написанных ранее произведениях. Он искал новых оперных форм и приемов. Композитор гордился тем, что «не уверовал в существование одной единой истинной оперной формы, и, наоборот, в своей музыке дал целый ряд разнообразных решений этой сложной художественной проблемы»¹.

Свой творческий путь Римский-Корсаков начал как симфонист. К первым годам его композиторской деятельности относятся первая симфония, увертюра на русские темы, «Фантазия на сербские темы», музыкальная картина «Садко», «Антар». Но вот он обращается к оперному жанру и пишет «Псковитянку», «Майскую ночь», «Снегурочку». «Кончая «Снегурочку», — отмечает композитор, — я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги»². Тут бы и писать новые оперы одна за другой! Но странная вещь: «ставший на ноги» оперный композитор надолго прекращает свою деятельность в этой области. «Снегурочка» была закончена в 1881 году; лишь спустя восемь лет (1889) Римский-Корсаков принялся за «Младу». Такая длительная пауза в оперном творчестве не может быть объяснена тем, что на протяжении этого времени композитору не удавалось найти подходящего сюжета; он и не занимался тогда поисками. Другое дело — 90-е и 900-е годы; в тот период, помимо реализованных оперных замыслов, у Корсакова возник ряд неосуществленных оперных планов. Что же, собственно, мешало автору «Снегурочки» продолжать столь блистательно начатую деятельность оперного композитора? Да именно то, что он написал «Снегурочку»! Мы знаем, как любил Корсаков это свое произведение. Спустя много лет он уверял даже, что сам не понимает, как удалось ему создать такую художественно совершенную оперу. Успех обязывает. На протяжении многих лет композитор не хотел писать новой оперы, опасаясь, что она окажется слабее «Снегурочки». Он вновь обратился к сочинению симфонической музыки. Здесь он имел больше шансов добиться новых выдающихся успехов. Ведь большая часть симфонических произведений, уже созданных Римским-Корсаковым, относилась к раннему периоду его творчества, когда он еще не был «созревшим музыкантом» и не владел в полной мере мастерством. Теперь он мог сказать в этом жанре свое новое слово.

Восьмидесятые годы — время расцвета корсаковского

¹ См. Н. А. Римский-Корсаков. Хронограф. Литературные статьи и переписка, т. I, стр. 305.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 139.

симфонизма. Он пишет «Сказку» (сочиняющуюся одновременно со «Снегурочкой»), фортепьянный концерт, «Симфоническую», Фантазию для скрипки с оркестром, «Испанское каприччио», «Шехеразаду», «Светлый праздник». «Шехеразада» — высшее достижение Корсакова-симфониста (1888). Композитор, возможно, ощутил, что в сфере симфонического творчества он достиг уровня, выше которого ему не подняться. И вот уже в следующем, 1889 году он возвращается к опере. Но даже и теперь, когда со времени окончания «Снегурочки» протекло восемь лет, Римскому-Корсакову — оперному композитору, было трудно найти нечто новое. Сочиняя «Младу» и «Ночь перед рождеством», он как бы оглядывался на «Снегурочку». Сравнение получилось не в пользу новых его опер. В итоге обе эти оперы удовлетворяли их автора далеко не полностью. Лишь приступив к созданию оперы «Садко», композитор обрел былую уверенность в своих силах.

В девятисотых годах самокритичность Римского-Корсакова еще усилилась. Будучи уже не молодым композитором, он более всего опасался, как бы не попасть в положение «певца, потерявшего голос». Это опасение высказывалось им не раз; видимо, оно его очень тревожило. Он не мог не призадуматься над тем, что «Сервилия» и «Пан воевода» удались значительно меньше, чем ряд предшествующих опер. Может быть, это уже результат увядания? Тогда надо перестать писать!

Но оставить творчество Корсаков не мог. Отсюда — противоречие, под знаком которого прошли последние годы жизни великого мастера. С одной стороны, настойчивая мысль — не пора ли кончать, чтобы не скомпрометировать себя неполноценными произведениями; с другой — огромная тяга к творчеству.

Испытывая чувство неудовлетворенности, вызванное сначала «Сказкой о царе Салтане», потом — в еще большей мере — «Сервилией» и «Паном воеводой», Римский-Корсаков думает о создании оперы, которая достойно увенчала бы его длительный творческий путь. Судя по многим данным, такой оперой должен был стать «Китеж». Композитор долго и любовно вынашивал замысел этого произведения. Он с полным основанием считал, что в этой опере ему вновь удастся достигнуть больших творческих высот. И действительно, «Сказание о невидимом граде Китеже» могло бы стать достойным «финалом» музыкальной жизни его автора. Но композитор успел создать еще один шедевр — «Золотого петушка». В сложной душевной борьбе, когда непреодолимое желание творить сталкивалось с сомнениями в своих творческих силах, победила воля к созиданию. Композитор убедился в том, что его вдохновение не иссякло и не ослабло.

Внутренняя борьба, о которой шла речь, обострила в творчестве Корсакова поиски нового. Он полагал, что «под старость» ему больше чем когда-либо грозит опасность «повторения сказанного». Это объясняет столь внезапный и с первого взгляда трудно объяснимый «скачок» от «Салтана» к «Сервиллии». Современников должно было сильно удивить то обстоятельство, что Римский-Корсаков вдруг прельстился картинами древнего Рима и темой победы христианства над язычеством. Его ли дело воплощать в музыке подобные сюжеты?!

Известно, что эта драма Мея и раньше привлекала внимание композитора. Главная причина, в силу которой он медлил с осуществлением данного замысла, заключалась в общем характере сюжета, явно не соответствующего природе корсаковского дарования.

Но, простившись со сказкой в своем «Салтане», Римский-Корсаков обратился к «Сервиллии» именно потому, что ее сюжет так не походил на привычные сюжеты его опер. Это обстоятельство приобрело для композитора особо важное значение, поскольку он стремился влить в свое творчество свежую струю, создать нечто непохожее на старые его творения. С такой точки зрения не русский, не сказочный сюжет «Сервиллии», показанная в ней эпоха древнего Рима, приобрели для Корсакова особую привлекательность. Те же общие соображения в значительной мере побудили его написать «Пана воеводу».

Здесь есть некоторая аналогия с симфоническим творчеством Римского-Корсакова второй половины 80-х годов. Тогда, после ряда глубоко русских по содержанию и стилю произведений, после «Снегурочки», симфонической «Сказки», фортепьянного концерта и скрипичной фантазии, композитор пишет «Испанское каприччио» и восточную сюиту «Шехеразада». Несомненно, и здесь сказалось стремление автора временно отойти от русских сюжетов и образов. «Испанское каприччио» и «Шехеразада» знаменовали собой один из мощных взлетов корсаковского творчества. Сказать то же самое о «Сервиллии» и «Пане воеводе» мы не можем. Римский-Корсаков понял, что ему следует вернуться к русской тематике. Он вновь обращается к сказке, но это не было «повторением пройденного». Сказочность приобрела для композитора новый смысл. Углубляя аллегоричность сказочных образов, он придавал им теперь острое общественное значение, более или менее явную политическую окраску. Сказочные образы Римского-Корсакова становятся средствами обличения сил, враждебных общественному прогрессу, приобретаая порой ярко выраженный сатирический характер.

Особое место в позднем творчестве Корсакова занимает «Китеж». Мы не будем пока рассматривать концепцию это-

то произведения. Скажем лишь кратко о том, что эта опера также внесла в творчество ее автора принципиально новые и важные темы, мысли, образы. Римский-Корсаков и раньше обращался к «делам давно минувших дней». Однако у него не было ни одного крупного произведения, посвященного патриотической теме защиты родины от врагов. Мог ли композитор пройти мимо этой темы, значение которой всем ясно? В «Китеже» раскрыта сусанинская идея подвига во имя спасения русской земли. Одновременно раскрывается тема предательства родины — новая не только для Корсакова, но и для всего русского оперного искусства (если не считать «Мазепу» Чайковского). Тема предательства никем из композиторов еще не была воплощена во всем ее страшном значении, во всей ее драматической глубине. Это впервые сделал Корсаков.

Проблематика, о которой сейчас шла речь, не исчерпывает всего содержания «Китежа». Огромная роль принадлежит в этой опере этической теме, раскрытой в образе Февронии, и теме «преображенного града».

Творческие искания Римского-Корсакова были вместе с тем и «подведением итогов». Сказав много нового, он в то же время продолжал развивать основные идейно-тематические линии своего творчества. Проследить эволюцию этих линий — основная задача данной главы.

Попробуем теперь углубиться во внутренний мир оперной музыки великого композитора, в мир идей, которыми он жил и которые с таким великолепным искусством выразил в последних своих операх.

* * *

Когда говорят и пишут о Римском-Корсакове, то охотнее всего подчеркивают красочную изобразительность его музыки. Воспроизведение народных обрядов и поверий, связанных преимущественно с древней языческой мифологией, колоритные картины природы — вот что отмечается обычно в творчестве этого композитора, изумительного мастера музыкальной живописи. Указывают также на его обаятельно нежную лирику, связанную главным образом с поэзией чистой и хрупкой женской души.

Слов нет, все это действительно имеет большое значение как в операх Римского-Корсакова, так и в его симфонизме.

Но говоря о Корсакове — композиторе-живописце, мастере музыкального колорита, говоря о его увлечении языческим культом солнца, обрядами, древним народным бытом, мы не всегда задумываемся, каким же высшим целям все это служило.

Несравненный мастер музыкально-живописных картин, Римский-Корсаков был в то же время художником-мыслителем. Это его величайшее качество следует особенно выделить и подчеркнуть.

Мыслитель... Так мы обычно называем композиторов, творчество которых отмечено очень большой значительностью содержания, философской глубиной. Не отдельные жизненные явления, а совокупность явлений как единое многогранное целое — основной объект их творчества.

Художником-мыслителем называют С. И. Танеева, этого великого рационалиста, музыканта-философа. Ну, а Римский-Корсаков? К нему это высокое наименование не применялось. Некоторые вообще не считали его «мыслящим» композитором. В. Г. Каратыгин писал: «...не только в юношестве, но и в зрелом возрасте. — Корсаков всегда оставался, в сущности, индифферентен к вопросам политическим, философским, религиозным, ко всему, что не имело ближайшего отношения к искусству, и в частности к музыке». «...за исключением случайных и более или менее насильственных попыток заняться то теоретической эстетикой, то политикой, — социальные и иные не музыкальные идеи никогда не получали значительного развития в уме композитора»¹.

Несомненно, что живописно-колористическая сторона корсаковского творчества в глазах ряда исследователей заслоняла выраженное в нем богатство мысли.

Римского-Корсакова действительно увлекали поэтические картины природы, фантастические образы-видения; увлекали сами по себе, иногда даже независимо от целого. В некоторых его крупных произведениях есть обрядовые и фантастические сцены самодовлеющего значения. С точки зрения общего замысла они совсем не обязательны, а порой просто не нужны. Их возникновение вызвано тем, что композитор пленился каким-либо частным моментом, отнюдь не связанным с магистральной линией развития сюжета. Такая рассредоточенность творческого внимания, когда отдельные портики, колоннады начинают отвлекать от главной части сооружения, снижала идейный уровень корсаковского творчества. В «Младе» много превосходной, мастерски написанной музыки, а цельности нет. Основная идея выявлена слабо, так как, наметив себе дорогу, композитор то и дело отклоняется в стороны, как бы любопытствуя узнать: а что скрывается в окружающей его лесной чаще?

Но Корсаков не был бы великим художником, если б все его творчество основывалось на методе фиксации отдельных красочных впечатлений. Его основной творческий метод —

¹ В. Каратыгин. Римский-Корсаков. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. I, стр. 48, 49.

объединение поэтических образов, пейзажей, колоритных фантастических сцен в единую стройную систему, где все подчинено главной идее. Она определяет направленность музыкальной драматургии, ее сквозное действие и контрдействие. Колорит, музыкальные краски, на которые так щедр был композитор, — лишь средство воплощения внутренне значительной концепции.

В дальнейшем мы будем не раз возвращаться к этому вопросу. А сейчас я ограничусь одним частным примером из оперы-былины «Садко». Сам Корсаков особо отмечал богатейшую по колориту сцену из четвертой картины этой оперы, когда пойманные гусяром волшебные рыбки превращаются в сверкающие на солнце слитки золота. Действительно, звучность оркестра здесь незабываема. Музыка блесит, сверкает, и мы как бы видим золото, горящее под солнечными лучами. Но это не просто изобразительный эффект, краска ради краски! Изумительная оркестровка, гармонические приемы выражают и подчеркивают идейно-смысловую значительность сцены внезапного обогащения Садко; золото открывает ему путь к подвигам, к долгожданной славе.

Сцена, о которой идет речь, начинается волшебной, дрожащей и вибрирующей звучностью. Переливаются, звенят трели кларнетов, флейт, фортепьяно; вспыхивают, как золотые искорки, флажолеты скрипок, удвоенные арфой. У труб и валторн — гармонии чудесных рыбок. Композитор импрессионистского толка возможно ограничился бы этим музыкальным материалом, развернув его в колористический прелюд — «Полуденный блеск золота». Но для Корсакова это лишь вступление, вводящее в основной раздел сцены. «Золото! Золото!» — восклицает народ, оцепеневший при виде такого богатства. А в оркестре у медных духовых на фоне ослепительно лучезарных трелей растет и ширится повелительная тема — лейтмотив золота и славы. Этот мощный (и уж совсем не импрессионистский!) образ — одна из кульминаций четвертой картины. Героическое, фанфарное звучание тромбонов и труб воспевают Садко и славный Великий Новгород.

Наша цель заключается в том, чтобы более подробно рассмотреть основные идеи и темы творчества Римского-Корсакова.

Что являлось главной, центральной идеей, «сверхзадачей» творческой деятельности великого композитора? Ее можно определить так: торжество света над мраком, добра над злом, победа справедливости, правды, высоких морально-этических идеалов над жестокостью, низменно грубой, разрушающей силой.

Человек создан для счастья. О счастье можно и нужно мечтать. В реальной жизни оно пока в полной мере недости-

жимо. Но окрыляющая сила мечты дает людям веру в жизнь, в духовные силы народа и его отдельных представителей, в светлое будущее. Правда по своей природе сильнее лжи, красота могущественней уродливых и страшных явлений действительности.

Эта центральная идея раскрывалась Корсаковым в конкретных темах и образах. Как и другие художники большого масштаба, Римский-Корсаков на протяжении всего своего творческого пути сохранял приверженность к нескольким темам-идеям, по-разному их варьируя. Главные тематические линии его творчества нашли свое высшее выражение в последних операх.

Одна из важнейших идейно-сюжетных магистралей творческой деятельности Римского-Корсакова — тема деспотической власти, которая угнетает людей, отнимая у них заслуженное счастье.

Эта тема нашла воплощение в «Псковитянке», создававшейся под влиянием общественной атмосферы 60-х годов.

Советские музыковеды, анализируя идейное содержание этой оперы, не достигли еще полной ясности. Здесь сказалось воздействие не во всем правильных научно-исторических теорий, порожденных односторонне предвзятым отношением к личности Ивана Грозного.

В свое время советская историческая наука отбросила версию о царе-кровопийце, вся государственная деятельность которого якобы состояла из бессмысленных жестокостей. Грозный был выдающимся государственным деятелем, его борьба за объединение России в мощное целостное государство имела прогрессивное значение. Однако советские историки допускали идеализацию Ивана IV, что сказалось и в некоторых музыковедческих работах. М. С. Друскин писал о Грозном: «...по замыслу Мея — Римского-Корсакова, это — выдающийся государственный деятель, способный благодаря своей негибкой воле и прозорливому уму вести за собою народ»¹. Отсюда недалеко до утверждений, будто драматург и композитор показали Ивана IV «народным вождем». В работе А. А. Гозенпуда мы читаем: «В опере (речь идет о «Псковитянке». — Л. Д.) образ царя углублен, смягчены или вовсе отброшены отрицательные черты. Жестокость, лицемерие, ханжество, которые остались драматургу в наследство от «традиций», затенены, выделены иные стороны его характера»². Можно подумать, что у Грозного не было каких-либо отрицательных черт.

¹ М. Друскин. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Музгиз, Л., 1952, стр. 18.

² А. Гозенпуд. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. Сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 226.

Работая над своей драмой, Мей широко пользовался сведениями, почерпнутыми из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, а также из летописей, писем князя Курбского к Грозному, народных песен. Однако драматург отверг историческую концепцию Карамзина, который дал отрицательную оценку деятельности Грозного. Мей во многом основывался на концепции историка С. М. Соловьева, подчеркивавшего прогрессивное значение борьбы Ивана IV за объединение русских земель и государственную централизацию. В русской литературе «Псковитянка» Мей явилась первой попыткой противопоставить легендарному образу «злодея», «кровопийцы» образ исторически более достоверный. Не идеализируя Грозного, Мей вместе с тем показывает его как прозорливого политического деятеля, наделенного большим умом и крепкой волей.

Образ Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова очерчен примерно так же, как у Мей. Для композитора, как и для драматурга, Грозный — сильная личность, выдающийся государственный ум. Идея сплочения русских земель под эгидой незыблемо твердой власти выражена в сцене третьего акта (царская ставка), когда Грозный остается наедине со своими думами. Эта сцена, важная по своему идейному содержанию, обладает высокими музыкальными достоинствами. Как много глубокой, затаенной значительности, сдержанной и в то же время мощной силы в этой величаво спокойной музыке, как бы отсвечивающей холодным блеском стали!

Знаменитый лейтмотив Грозного, тяжелый и мрачный, полон сурового величия. Черты древней церковной музыки сочетаются в нем с воинственностью: перед нами встает образ царя — богомольца и воина со свечой и в кольчуге.

Подобно Мей Римский-Корсаков воплощает глубокие личные переживания Ивана Грозного. «Царь-пугало», «зверь из Апокалипсиса» питает нежные чувства к дочери Ольге и мучительно тяжело переживает ее безвременную гибель.

Но все это не означает, будто царь Иван представлен в опере «добрым», «народным» царем. Основываясь на драме Мей, Корсаков изобразил Грозного во всей сложности и противоречивости присущих ему качеств, отнюдь не затушевывая тех черт, которые были свойственны ему как самодержцу, чья верховная власть немыслима без угнетения десятков и сотен тысяч простых бесправных людей.

То только царство сильно, крепко и велико,
Где ведает народ, что у него один владыка,
Как во едином стаде единый пастырь.
Ох, как бы мне управиться хотелось!
Русь оковать законом крепким, что бронею.
Да даст ли бог мне разума и силы?

Некоторые исследователи приводили эти слова как выражение прогрессивных помыслов Ивана Грозного — собирателя земель русских. Но здесь не только идея единства русского государства. В этих шести строках — апологетика деспотической державной власти. Не случайно царь говорит о законе, крепком, как... оковы.

Римский-Корсаков и Мей не думали скрывать того, что Грозный был жесток. Рассказы Власьевны и Юшки Велебина о расправах, учиненных Грозным и опричниками над жителями Новгорода, в опере сокращены, но не исключены из нее. Карающий меч царя разил и правого и виноватого — вот смысл этих рассказов. Злая ирония Ивана Грозного звучит не только в его разговорах с «мужами псковичами», но даже в беседе с Ольгой. Спокойно, как бы не замечая душевных страданий своей дочери, он «утешает» ее:

В Москву возьму тебя,
Отдам за молодца любого,
Кого сама захочешь. А Михайлы
Казнить не стану. Засажу
В темницу и дам тебе на калачи:
Корми его по праздникам

Каково было Ольге выслушать эти слова о любимом ею человеке!

Почему царь Иван «обелил» мятежный Псков? Карамзин приводит явно фантастическую версию о том, как Грозный посетил юродивого схимника Николу Салоса и как схимник сказал царю: «Ты пьешь христианскую кровь!» Сердце его «умилилось», как пишет Карамзин. Умилившись, Грозный простил непокорный город. Мей не верил этой легенде (он считал, что, «обелив» Псков, царь Иван руководствовался политическими соображениями). В драме и в опере неожиданное милосердие Грозного вызвано его встречей с дочерью Ольгой. Для суеверного царя такая встреча была знаменем господним. Не будь этого случайного обстоятельства, царь наверное расправился бы с населением Пскова. Он мог пожалеть Ольгу, но жителей города не жалел.

Напомню, что в музыкальной характеристике Грозного преобладают мрачные, порой зловещие краски. Лейтмотив царя, характерные лейтгармонии и лейттемы говорят не только о душевной силе этого человека, о значительности его помыслов, но также о властолюбивой натуре самодержца. В музыке, рисующей Ивана IV, чувствуется что-то тягостное, фатальное, придавливающее к земле.

Римскому-Корсакову удалось создать удивительно цельный и исторически верный «портрет» Грозного, крупного государственного деятеля, царя, человека. Композитор избежал тенденциозной преувеличенности в изображении его отрицатель-

ных качеств и не пошел по пути его идеализации. Необходимо также остановиться на образах псковской вольницы и ее предводителя Михайлы Тучи.

Древний Псков был центром феодальной республики. Высшая власть принадлежала в ней вечу. Из этого не следует, будто в Пскове существовало народовластие. Решающую роль там играли боярство и богатое купечество. Присоединение Пскова к русскому централизованному государству имело положительное значение.

В русской литературе сложилась традиция изображать древние Новгород и Псков как города с республиканско-демократическим общественным строем. Идеализация новгородской и псковской феодальных республик проявилась в творчестве К. Ф. Рыльева, А. И. Одоевского, М. Ю. Лермонтова. Тут сказывались не славянофильские, а прогрессивные, враждебные царизму тенденции. Русские свобододолюбивые поэты (в частности, поэты-декабристы) стремились противопоставить самодержавному деспотизму свои демократические идеалы. Творчеству Мея также была присуща идеализация удельно-вечевого уклада. Но, критикуя Мея за идеализацию старины, надо помнить, что изображение псковского веча включает ноты бунтарского протеста, направленного против деспотической власти.

Михайло Туча и возглавляемая им вольница выступили против царя Ивана. Нетрудно, казалось бы, сделать вывод, что эти люди были на стороне реакционного псковского боярства, что они не хотели государственного объединения России, а потому и взбунтовались. С такой точки зрения следует отнести Тучу к категории отрицательных персонажей и отказать ему в сочувствии.

Но правильно ли это? Чего хотел Туча, какие помыслы им руководили?

Прежде всего надо сказать, что Туча не принадлежал к боярству или купечеству. «Я беден и безроден», — говорит он о себе в пьесе Мея. Не мог он печалиться о гибели боярской «воли»; интересы боярской знати и купцов-богачей были ему чужды.

Для того, чтобы понять поведение Тучи и его друзей, надо учесть, как взволновали псковских жителей рассказы о новгородских событиях. И в драме, и в опере старуха Власевна говорит о них так:

Вот вести-то из Новгорода —

И не слышать бы лучше.

Ведь царь Иван Васильевич на Новгород

прогневаться изволил,

Пришел со всей опричиной. Казнит

По всем концам и по посадам;

Кто виновен, кто не виновен, без разбора,

Без жалости, без милости казнит.

Эти слухи ползли по всему городу, рождая в людях трепет, предельно накаляя атмосферу.

Но вот из Новгорода прибыл гонец. Корсаков значительно сократил его рассказ о том, что произошло в Новгороде, оставив, однако, самую существенную его часть:

Решить нельзя, была ль измена,
Аль за грехи прогневался господь,
Но только был разгром и городу, и селам.
Вот скоро целый месяц
С моста в кипучий омут мученых бросают,
Младенцев вяжут к матерям веревкой,
И тех туда же в воду.

У Мея гонец более подробно говорит о новгородских изменниках, задумавших предать город литовскому королю. Но общий смысл речи гонца и в драме, и в опере одинаков: царь, точнее причина, казнит «кто виновен, кто не виновен, без разбора». Народ поверил гонцу. У многих возникла мысль, которую высказал далее Туча: «За что же лечь нам головами?» Ведь мы не изменники, мы не держали сторону Литвы.

Царский наместник князь Юрий Токмаков делает попытку успокоить жителей Пскова. Однако этот умный и честный, непоколебимо преданный Грозному человек допустил тактическую ошибку. Вот в каких розовых тонах он говорит о предстоящем посещении Пскова царем:

Великий Псков! Кого вы испугались?
Законного державца и владыки!
Отца родного испугались дети!
Что государь идет псковской святыни,
Живоначальной троице и спасу
Со страхом и молитвой поклониться,
Так вы тотчас за шестопер и бердыш,
Что врага встречаете...

А может,
Нас государь пожалует и льготой...
...Нет, царь Иван Васильевич,
Как сел на место царское свое,
Печаловался Псковом, да и ноне
Жалеет Псков...¹

Эта идиллическая картина настолько противоречит рассказам о событиях в Новгороде, что вызвала реакцию, обратную той, на которую рассчитывал князь Юрий. Дружок Михайлы Тучи — Четверка Терпигорев бросает дерзкую реплику:

¹ Текст приведен по драме Мея; в опере Римского-Корсакова он несколько изменен.

Жалел и волк кобылу —
Оставил хвост да гриву!

И далее — о Матуте:

Не надо Пскову оборотней царских!
Своим-то вбить осиновый кол в спину,
Так только в пору...

Четверка говорит здесь языком Степана Разина!¹

Так подготавливается переломный момент сцены веча, когда псковская вольница решает покинуть город.

Было бы неверно сказать, что Туча и его друзья выступают против слияния всех русских людей в одно могучее государство. Борьба, которую они ведут, это борьба против деспотизма, произвола, за правду и волю (настоящую, а не боярскую).

Музыкальные образы вольницы проникнуты чувством горячей симпатии композитора к молодым псковичам, которые пошли на явную гибель, не желая поступиться тем, что было для них священным и непреложным. Вдохновенная тема псковской вольницы звучит очень напористо, динамично. В творчестве Римского-Корсакова не часто встречаются страницы, запечатлевшие с такой силой активное волевое начало. Обращение Тучи к народу («Позвольте, мужи псковичи»), построенное на теме вольницы, проникнуто высоким искренним пафосом, энтузиазмом; это речь трибуна, непоколебимо уверенного в своей правоте. Широкая раздольная песня («Государи псковичи»), венчая сцену веча, становится музыкальной эмблемой Тучи и его дружины. Заключительные такты первого действия проникнуты чувством глубокой печали: дружина обречена, ее ничто не спасет. Но это не ослабляет, а, напротив, усиливает сочувствие зрителей к тяжёлым псковичам.

Музыкальная характеристика вольницы — один из центральных образов превосходной увертюры (главная партия). Темы свободолюбивых псковичей наполняют увертюру героическим порывом. Это довольно редкий у Корсакова пример остро конфликтного, драматически действенного симфонизма. В коде лейтмотив Грозного торжествует победу. Но в последний момент вновь прорывается тема вольницы! Взметнувшись, как внезапно вспыхнувшее пламя, она завершает увертюру. Этот страстный возглас всего оркестра звучит как напоминание о борьбе народной за лучшую долю.

¹ В последней редакции оперы Четверка не действует. Некоторые его фразы переданы Туче. Корсаков не воспользовался приведенными выше «крамольными» словами по причинам вполне понятным: мы знаем, что даже иные как будто безобидные фразы либретто не были пропущены цензурой.

Итак, наряду с идеей государственного объединения Руси, в «Псковитянке» воплощены образы борьбы против самодержавного гнета. Именно так трактует композитор тему— идею вольницы. Передовые современники композитора с особым волнением и энтузиазмом воспринимали эту сторону произведения. Недаром песня вольницы получила распространение среди радикально настроенного студенчества. Оно не подхватило бы эту песню, если бы связывало ее с борьбой против созидания единой сильной России. Нет, для демократической студенческой массы боевой напев Тучи и его единомышленников звучал как призыв, имеющий скрытое революционное значение.

Эту вторую тему «Псковитянки» не следует затушевывать. Она очень важна и во многом определила тот общественный резонанс, который имела опера.

Помимо «Псковитянки», в русском искусстве были другие исторические по своей тематике произведения, общественно-революционизирующая роль которых очень велика, хотя авторы допускали «свободное» толкование исторических фактов. Вспомним гениальное полотно Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1587 года». Историзм этой картины весьма относителен. Художник обратился к трагическому эпизоду, имеющему лишь частное значение. Он не определяет облик Грозного — исторического деятеля. Однако картина будила в зрителях чувство великой ненависти — не лично к Грозному, а к царизму, самодержавному произволу. Это подтверждено в воспоминаниях некоторых выдающихся революционеров. И было бы большой ошибкой оценить репинское полотно лишь с точки зрения исторически неверной трактовки образа Ивана IV.

От «Псковитянки» тянутся нити к «Царской невесте». Здесь картина менее сложная по сравнению с двутемной драматургией первой оперы Римского-Корсакова. В «Царской невесте» — одна основная линия-тема: столкновение судеб «простых людей» с царской волей и властью, разбивающей счастье Марфы и Лыкова. Иван Грозный — «лицо без речей». Его музыкальная характеристика однозначна. Образ Грозного, передового государственного деятеля, — вне рамок этой оперы. Он показан лишь как носитель деспотической власти, которой обязаны подчиняться все простые смертные. Сцена из второго действия, когда Грозный, остановив коня, молча пристально смотрит на Марфу, построена на минорном варианте темы «Слава» и на лейтмотиве Грозного из «Псковитянки». Эти же темы звучат в конце третьего действия (Малюта Скуратов объявляет Собакиным волю царя, избравшего своей невестой Марфу). Лейтгармония Грозного (малый септаккорд) возникает в коде увертюры и в сцене, где Грязной пирует с опричниками (фраза Лыко-

ва: «Прискорбно повторять мне злые речи, а говорят, что царь наш грозен»). Такие приемы создают впечатление, будто царь незримо присутствует меж людей, судьбы которых в его царских руках.

Значительно больше внимания по сравнению с «Псковитянкой» композитор уделил в «Царской невесте» опричникам. В народном творчестве об опричниках говорится не так, как об Иване Грозном. Народ отмечал военные подвиги Ивана Васильевича, его храбрость, высокий ум. Иную — отрицательную характеристику получали опричники. Недаром вплоть до 1917 года опричниками называли у нас жандармов, тюремщиков, карателей. Это мнение народа выражено в начальной сцене второго действия «Царской невесты». Завидя опричников, народ гневно восклицает: «Зовут себя царевыми слугами, а хуже псов!» Музыка этого эпизода своим мрачно тревожным, драматическим характером резко выделяется на фоне лирической спокойной сцены, мирных разговоров обитателей Александровской слободы. Примечательно, что на том же музыкальном материале построен другой драматический эпизод, где речь заходит о Бомелии: «Допреж того, как с ним начать якшаться, крест надо снять. Ведь он колдун!» Оба эпизода — как бы темные пятна, нарушающие гармонию вечернего пейзажа. Повторение музыкального материала, по-видимому, вызвано не только требованиями формы. Бомелий — нехристь; но и опричники в глазах народа — люди, которым следовало бы сказать: креста на вас нет!

Основная музыкальная тема опричников — мелодия подблюдной песни «Слава». Корсаков ввел ее в оперу, быть может, не без оглядки на «Бориса Годунова», где эта песня связывается с представлением о самодержавной власти. В «Царской невесте» мелодия «Славы» проходит не только в мажорном — более светлом и торжественном варианте. Композитор переносит эту тему в минор, и она становится безрадостно-сумрачной. Из минорного варианта «Славы» выросла главная партия увертюры (интонационно перекликающаяся со сценой роковой встречи царя и Марфы).

В ряде произведений Римского-Корсакова воплощены образы некоронованных деспотов, властолюбцев, тиранов, по прихоти которых лилась кровь, разбивалось счастье честных, справедливых людей. В своей симфонической музыке о Востоке композитор не прошел мимо деспотизма восточных повелителей — жестоких и кровожадных.

Первое обращение Корсакова к этой теме — симфоническая сюита «Антар». Разочарованный герой этой сюиты становится властелином и свирепым мстителем. Сопоставление двух средних частей связывает друг с другом понятия мести и власти, причем месть изображена в виде картины крова-

вой битвы. Лейтмотив героя сюиты утрачивает здесь свой первоначальный элегический характер, приобретая черты злобной воинственности. В третьей части («Сладость власти») тема Антара переплетается с темами пышного восточного шествия, сохраняя, однако, присущий ей угрюмый оттенок.

Знаменитая сюита «Шехеразада» — это не только серия живописных восточных картин, но и поединок двух противников: Шахриара и Шехеразады. Оружие султана Шахриара — грубая сила деспотизма; оружие Шехеразады — ее поэтический дар, ее безграничная фантазия. Тиран — и художник; кто победит?

Суровая тема Шахриара широко развивается в первой части, где композитор рисует морские просторы, она появляется в рассказе Календера (батальный эпизод), предельно мощно и грозно звучит в предзаключительном эпизоде бури. Этот лейтмотив (как и тема Шехеразады) не везде связан с тем лицом, которое он первоначально характеризует. Но смысловое, эмоциональное значение данного музыкального образа в основном сохраняется: он выступает как воплощение грозного, всеразрушающего начала. Так, во второй части эта тема открывает собой картину битвы, в финале рисует бушующее море. И только в заключении (после гибели корабля, о котором рассказывала Шехеразада) она звучит тихо, приниженно: султан Шахриар побежден. Его жестокость, коварство разбились, столкнувшись с красотой, человечностью, силой духа, так же как разбился сказочный корабль, налетев на скалу с медным всадником.

В «Младе» есть образ Мстивого, мечтающего иметь побольше золота и побольше власти. Стремясь объединить свою Ретру с владениями арконского князя Яромира, он не останавливается перед убийством Млады, которое совершил с помощью Войславы. Для него любовь Войславы к Яромиру — лишь разменная монета в большой игре. Но Мстивой только намечен композитором; это скорее контур образа, эскиз портрета. Он дан в начале оперы; далее, в трех последующих актах, Мстивой хоть и появляется на сцене, но не действует.

Эта линия продолжена в некоторых корсаковских операх 900-х годов. Среди персонажей «Сервилии» есть действительно существовавший Офоний Тигеллин — префект, любимец Нерона. Тигеллин потворствовал жестокостям императора. Всесильный временщик оклеветал Петрония (предполагаемый автор «Сатирикона»), и тот покончил жизнь самоубийством¹.

¹ Эти исторические факты, возможно, были известны композитору, но в опере они не использованы.

Характеристика Тигеллина дана немногими скупыми штрихами и несколько схематична. Более развернуто, широко показан польский всемогущий магнат пан Воевода в одноименной опере.

Особо надо сказать об опере-былине «Садко». Рисуя новгородскую купеческую республику, композитор не выделил какое-либо лицо, как персонифицированного носителя власти (настоятели — эпизодические персонажи, к тому же их власть ограничена; Садко борется не с настоятелями только, а со всей кликой косных, консервативно настроенных купцов). В первом хоре новгородские купцы, восхваляя республиканские «свободы» и «демократизм» новгородского общественного строя, утверждают, что здесь каждый сам себе хозяин. Но тема власти проходит и через это произведение. Власть золота — вот на чем держится купеческий Новгород. Без золота, богатства нет в Новгороде подлинной свободы, славы, счастья. Эта мысль очень убедительно выражена не только развитием сюжета, но и чисто музыкальными средствами. Напомню ликующий торжественный, звонкий лейтмотив, который объединяет представление о золоте и славе.

В творчестве Римского-Корсакова одна и та же тематическая линия иногда проходит в двух планах: в плане «серьезном», то есть драматическом или эпическом, в плане шутивно-комедийном. Не нужно думать, что второй план вообще лишен какого-либо серьезного значения. «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Шутка, юмор могут иметь важное общественное значение. «Смех, — писал Герцен, — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится бог знает на чем, важной развалиной, мешая росту свежей жизни и пугая слабых... В древнем мире хохотали на Олимпе и хохотали на земле, слушая Аристофана и его комедии, хохотали до самого Лукиана. С IV столетия человечество перестало смеяться — оно все плакало, и тяжелые цепи пали на ум среди стенаний и угрызений совести. Как только лихорадка изуверства начала проходить, люди стали опять смеяться... Если низшим позволить смеяться при высших... тогда прощай чинопочитание. Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки»¹.

Для Корсакова смех тоже иногда являлся одним из самых сильных орудий против всего, что отжило или отживает. Великим союзником композитора в этой борьбе стал Гоголь. Автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки» умел, приняв облик пасечника Панько Рудого, прикинуться простачком и с невинным видом говорить о вещах весьма серьезных.

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. 13. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 190.

Остановимся на двух «гоголевских» операх Римского-Корсакова — «Майской ночи» и «Ночи перед рождеством». В них мы найдем комедийное преломление тематики, о которой говорилось выше.

Широко известны слова Балакирева, сказанные в связи с первой из этих опер, о том, что Корсаков всегда найдет повод поглумиться над властью. Но, может быть, Балакиреву — набожному, почтительному к властям человеку, каким он стал после тяжелого душевного кризиса, просто померещилась какая-то насмешка, а в действительности ее не было? Что может быть невиннее веселых безобидных шуток по поводу любовных приключений кривого Головы?

Все это так. Но все же... Посмотрим одну из комедийных кульминаций оперы — юмористическую фугетту «Пусть узнают, что значит власть». Ей предшествуют слова разгневанного Головы: «От кого ж Голова поставлен, как не от царя?» Вот в чем суть дела! Голова поставлен самим царем, он — «царская власть», и смеяться над ним — значит смеяться над царскою властью. Конечно, такой «ход мыслей» Евдуха Макагоненко не может не вызвать улыбки. Но... «сказка ложь, да в ней намек». Не все здесь шутка. Вспомним, с каким упорством подчеркивает Голова свою временную «близость» к царице Екатерине, хотя «близость» эта заключалась лишь в том, что он сидел на козлах рядом с царским кучером. На протяжении оперы Голова трижды рассказывает об этом «историческом» факте. Образ старого волокиты, «дурня» и самоуправца как-то незаметно, между прочим, сближается с представлением о верховной царской власти! Мимоходом говорится о таких «привычках» Головы, которые отнюдь не кажутся смешными. «Что он думает? — бормочет пьяный Каленик. — Что он Голова? Что он обливает людей на морозе холодной водою, так и нос поднял!» Да, это уже «плохая шутка». Образ Головы — олицетворение сил, чуждых и враждебных народу.

Вернемся к сцене из второго акта оперы. Голова, находясь еще под впечатлением дерзкой бунтарской песни парубков, мечет громы и молнии. Он не допустит, чтобы смеялись над «царским слугой»! Однако следующая далее фугетта не что иное, как веселое издевательство — и не только над Головою, но и над властью!

Комизм ситуации в том, что этот шутовской «гимн власти» поют не парубки, а сам Голова, писарь и винокур. По сути дела они сами себя высмеивают, хотя и не замечают этого.

Корсаков развивает здесь типично гоголевский прием, демонстрируя пошлость и властолюбивую глупость, которая сама себя высекала. Музыкальный юмор этой сцены выражен не только комедийным складом темы фугетты и характером

оркестрового сопровождения (малая флейта и малый барабан); большую роль играет то обстоятельство, что юмористическая ситуация передана с помощью «ученой» полифонической формы.

Все сказанное помогает правильно понять лихую песню про Голову, которая занимает одно из центральных мест в композиции оперы. Эта песня — не простое озорство любящих повесничать парубков. В ней — бунтарство, вольнолюбие, дерзкий вызов! «Хотите ли вы побесить хорошенько Голову? — говорит Левко товарищам. — Он управляется у нас, как будто гетман какой. Мало того, что помыкает, как холопьями своими, подъезжает и к девчатам нашим. Покажем ему, хлопцы, что мы вольные казаки!» Левко заводит песню про Голову. Ее музыка отлично передает «силу молодецкую» вольных казаков. Здесь, как и в сцене веча из «Псковитянки», мы начинаем ощущать мятежный дух Муромского!

Известно, с какими неприятностями была сопряжена попытка Римского-Корсакова изобразить в «Ночи перед рождеством» царицу — Екатерину вторую. Зная, как щепетильно относится к подобным вещам цензура, композитор проявил максимальную корректность. В опере, как и в повести Гоголя, царица изображена «вполне прилично». Тут уж нельзя было позволить себе какую-нибудь «вольность». Но все же... Не любопытно ли, что персонаж этот в музыкальном отношении совершенно безличен? Композитор не нашел нужным «снабдить» царицу какой-либо музыкальной темой, он вообще не дал ей музыкальной характеристики. Речитативы царицы поразительно холодны, формальны — ни одного сколько-нибудь певучего, привлекательного оборота! Корсаков, как композитор, сделал все, чтобы царица не могла понравиться слушателям, расположить их к себе. И как контрастируют с этой официально холодной вокальной декламацией выразительные, проникнутые духом народной песенности хоровые фразы запорожцев! Музыка передает ощущение той бездны, которая отделяет царицу и весь ее придворный антураж от простых людей из народа.

По словам Римского-Корсакова, великий князь Михаил Николаевич приказал замазать на декорации Петропавловский собор; в нем хоронили русских царей и этого было достаточно, чтобы запретить его изображение на театральной сцене. Ну, а каково было столь щепетильным господам видеть, как рядом с царицей появляется черт, одним своим видом разрушая благолепную торжественность царского дворца и компрометируя «пресветлую» царицу!

В. Ермилов в своей монографии о Гоголе отмечает, что писатель противопоставил некрасивой и несимпатичной царице красавицу Оксану. Екатерина — всего лишь «царствующ-

щая женщина» (слова Гоголя). Оксана — царственная женщина. «Так: это она! — приводит Ермилов текст Гоголя, — стоит, как царица, и блестит черными очами! Ей рассказывает что-то видный парубок; верно, забавное, потому что она смеется. Но она всегда смеется. Как будто невольно, сама не понимая как, протерся кузнец сквозь толпу и стал около нее. «А, Вакула, ты тут! Здравствуй! — сказала красавица с той же самой усмешкой, которая чуть не сводила Вакулу с ума. — Ну, много накалядовал? Э, какой маленький мешок! а черевички, которые носит царица, достал? достань черевички, выйду замуж!» — и, засмеявшись, убежала с толпою».

«Вот настоящая царица! Оксана. Все, что ни скажет, все, что ни сделает, царственно у нее. И кажется — мы видим стройную, юную и прекрасную ее фигуру и слышим царственный, мелодичный звук ее повелительного, насмешливого и нежного голоса»¹.

По словам Ермилова, «сказка, рассказанная Гоголем, чудесно возвеличивает образ простой крестьянской девушки». Это определение вполне приложимо и к опере Римского-Корсакова. Композитор сохранил и развил гоголевский мотив — Оксана-царица. Очень поэтичная и по-народному песенная «Колядка дивчат» (вторая картина первого действия) включает восхваление красоты Оксаны:

В церковь ли пошла,
Что заря взошла.
Святый вечер,
Святый вечер.
Стояли паны,
Шапки скинули.
Святый вечер,
Святый вечер.
Спросили паны:
Кто ты девица?
Святый вечер,
Святый вечер.
Королева что ль,
Иль царевна ты?
Святый вечер,
Святый вечер.

Паны скинули шапки перед дочерью мужика Чуба Оксаной! Ее красота излучает свет. Ей, а не женщине, обитающей в Зимнем дворце, должны по праву принадлежать царские черевички.

Поэтическое, песенное, народное начало получает свое высшее утверждение в финале оперы.

¹ См. В. Ермилов. Н. В. Гоголь. «Советский писатель», М., 1952, стр. 54.

С точки зрения официального казенного патриотизма оперу следовало бы кончить славословием Екатерины второй, которая, дескать, благодетельствовала простого кузнеца, соединив его с Оксаной. В финале народ имел как будто бы отличный повод для проявления своих верноподданнических чувств. Но обитатели Диканьки даже и не помышляют о том, чтобы славить царицу. На вопрос, где Вакула достал царские черевички, кузнец отвечает:

Был иль не был у царицы
Не скажу я вам, девицы,
Не скажу я, парни, вам.
Есть у нас рассказчик чудо,
Пасечник Панько наш рудый,
Ему быть я расскажу.
Сказ простой он мой услышит,
Сказку чудную напишет,
Золотым своим пером,
Он про ночь пред рождеством.

Хор, а затем и солисты подхватывают:

А мы сказку ту подхватим, музыкантов соберем,
К сказке голос подберем,
Скрипачей и бандуристов,
Трубачей и зурначей
И про ночь пред рождеством
Быль-колядку запоем.

Глубок, многозначителен замысел этого финала! Вместо того, чтобы воспевать царицу, композитор решил почтить память великого народного писателя Гоголя. Сам Корсаков скромно отходит в тень: сказку сочинил Гоголь, а музыку создал народ! Финал оперы «Ночь перед рождеством» повторяет и утверждает знаменитое изречение Глинки: «Создает народ, мы только записываем и аранжируем». Там, где с точки зрения правящих кругов надо было бы восславить «власть придержащую», композитор обратился к народу, этому вечному источнику всего прекрасного, справедливого, живого. И сколько жизнеутверждающей, народной силы в музыке заключительного хора! Полная радости, света, она проникнута верой в победу солнца над темными чарами и колдовством зимней ночи. Народ победит все враждебное и чуждое ему; эта мысль, так мощно выраженная в творчестве Гоголя, воплощена и в гоголевских операх Римского-Корсакова.

Позже Корсаков обращается к Пушкину. Линия «дискредитации», развенчивания деспотической власти ведет далее через «Салтана» к «Золотому петушку». Этой оперой композитор наносит еще один (едва ли не самый сильный) удар тому, что «отжило и еще держится, бог знает на чем, важной

развалиной, мешая расти свежей жизни...» Корсаковский юмор здесь переходит в разящую сатиру. Замысел этой оперы столь широк, и его выполнение столь убедительно, что «Петушок» стал итогом той части творчества композитора, которая связана с темой — власть.

Знаменательна эволюция образов властителей в творчестве Римского-Корсакова. Эта «портретная галерея» открывается образом Грозного, умного, сильного царя, а завершается жалким, ничтожным Додоном — пародией на человека! Здесь трудно удержаться от исторической параллели: когда-то Русью правили Иван Грозный, талантливый реформатор Петр; прошли века, российское самодержавие одряхлело, прогнило; и вот на престол взшел последний «Романов» — карикатурный царь Николай II.

На протяжении всей творческой деятельности Римский-Корсаков упорно возвращался к теме власти, раскрывая ее в разных ракурсах. Именно здесь видел он одну из главных причин, мешающих людям жить и наслаждаться жизнью. И чем дальше, тем все больше убеждался композитор в непрочности власти царей и их слуг, Она лишена моральной основы, она безнравственна и противоречит элементарным понятиям о справедливости, добре и красоте. Эту мысль с предельной убедительностью композитор высказал в своей последней опере.

* * *

Другая важная тематическая линия корсаковского творчества — столкновение добра и зла, воплощенных в условных фантастических образах. Эти образы не относятся к сфере абстрактной фантастики, оторванной от реальной жизни. Как и в народном творчестве, они представляют собой художественную проекцию реальных, земных явлений. И здесь мы ощущаем глубокую пытливую мысль композитора, концепцию, в которой выражено определенное мировоззрение.

Вернемся к гоголевским операм Корсакова. В «Майской ночи» композитор впервые раскрыл антитезу добро — зло, выраженную средствами сказочной фантастики. Ведьма, ставшая русалкой, это не только фантастический персонаж. В ней отображено вполне реальное зло; будучи женой богатого сотника, она сгубила свою падчерицу. Лейтмотив ведьмы характеризует мрачное, враждебное людям начало. Ведьме противопоставлен возвышенно светлый, призрачный и как бы застывший в своем неземном очаровании образ Панночки. Сцена «игры в ворона», когда Левко находит ведьму среди русалок, по-гоголевски значительна. Да, для того, чтобы побороть зло, надо его разоблачить, сбросить с него маску притворства, вывести на чистую воду.

Опера «Ночь перед рождеством» заключает комедийный вариант той же темы. Черт здесь совсем не страшен, а смешон. Его облику приданы бытовые черты, явно снижающие «роковой», «демонический» смысл, который обычно вкладывался в этот образ. «Вообще надо сказать, что ни у одного писателя черт и всевозможная чертовщина не представляли в столь жалком, униженном виде, сопровождаемые таким безудержным смехом, веселым издевательством, как у Гоголя! — пишет В. Ермилов. — В этом выражалось могучее народное здоровье гоголевских повестей-сказок, оптимистическое стремление высмеять всякую нечисть, мешающую народу жить и дышать, внушить, что главное в отношении ко всяческой нечисти — это не позволить ей запугать простого человека, не дать ей сбить его с толку и оседлать»¹. Все это в полной мере справедливо и по отношению к корсаковской опере.

Музыкальная характеристика черта носит пародийный характер. С комической настойчивостью повторяется мотив, основанный на тритоновой интонации (вспомним, что еще в древние времена тритон именовался «*diabolus in musica*» — «дьявол в музыке»).

Но как ни жалок этот бес Гоголя — Корсакова, все-таки мы не забываем, что его задача — всячески вредить и пако-стить людям. В связи с этим нельзя обойти молчанием один очень любопытный музыкальный штрих. Обратимся к сцене черта с Солохой (второе действие). Черт запекает песню о Коляде. Солоха подхватывает ее. Много лет спустя, создавая «Китеж», композитор ввел эту мелодию в сцену, где безумный Кутерьма видит дьявола (речь идет об исступленной песне-пляске Кутерьмы).

Комический тщедушный черт из «Ночи перед рождеством» совсем не похож на страшное виденье, порожденное большой совестью предателя. Гоголевский бес учил людей всяким мелким грешкам. Бес, которому поклонялся Кутерьма, научил Гришку продать Христа, продать святой город и всех его обитателей. И все же Корсаков воспользовался одной и той же мелодией для характеристики этих двух столь различных дьяволов (но, конечно, в «Китеже» эта тема музыкально оформлена совсем не так, как в «Ночи перед рождеством»).

Столкновение сил зла и добра, мрака и света дано также в ином — мифологическом плане. Это важная черта драматургии рассматриваемой оперы. Композитор противопоставил темным силам Овсенья и Коляду, символизирующих солнце, добро, красоту. «Обрядовые песни представляют

¹ В. Ермилов. Н. В. Гоголь, стр. 47.

эти личности как богов солнечных,— пишет Римский-Корсаков в предисловии к опере.— Имена их связаны с представлением о животворной силе солнца... Обрядовые песни с именем Коляды (в Великороссии и Малороссии) и Овсеня (в Великороссии) поются на святках, начиная с рождественского сочельника.

Рождение солнца в старину праздновалось на Коляду, когда оно поворачивает на лето; но этот поворот совпадает с самыми сильными морозами, вьюгами, метелями и с самым неистовым гульбищем нечистых духов и ведьм. Принадлежа к солнечным, светлым божествам, Коляда и Овсень представляют деятельностью своею прямую противоположность деятельности темных сил, демонов, ведунов, колдунов и ведьм, скрадывающих небесные светила и вызывающих бури, вьюги и морозы» (См. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». — *Прим. Римского-Корсакова*).

Мифологическая линия оперы раскрывается в тех ее сценах, где изображен фантастический полет Вакулы верхом на черте (путешествие из Диканьки в Петербург и обратно в Диканьку). Бесовская колядка передает бешеный натиск злых сил. Музыка колядки мрачна и вместе с тем необычайно динамична. Именно здесь особенно рельефно выражено стремление нечисти запугать своих противников, запугать и победить. Пацюк, Солоха, ведуны и ведьмы пугают Коляду и Овсеня, пугают кузнеца, который летит на своем крылатом коне. Но тщетно! Оседлавший черта кузнец выходит победителем из этой схватки с нечистью¹. После сцены в Петербурге следует обратный полет Вакулы. Он достиг заветной цели — в его руках царские черевички. Нечисть побеждена, посрамлена. Мы уже не видим колдунов и ведьм, вместо них проносятся лишь метлы, ухваты и горшки — это все, что осталось от врагов рода человеческого! И вот появляются Коляда, Овсень и светлые духи. Солнечные божества имеют вполне реальный облик: Коляда предстает в образе молодой девушки, Овсень — молодого парня. Оркестровая «утренница» и хор светлых духов («Выезжала Коляда») воплощают свет, красоту, жизнь. Затем — картина розовой зари; красное солнце показывается сквозь морозный туман. Хор-гимн (за сценой) — утверждение торжества добра и справедливости.

Римский-Корсаков был прав, отмечая, что вся эта мифологическая символика не связана непосредственно с сюжетом оперы. Однако связь внутренняя, идейная здесь безусловна имеется.

¹ Вспомним, что гоголевский философ Хома Брут погиб, так как не проявил твердости и поддался страху.

«Для меня и для желающих вникнуть и понять меня, эта связь была ясна»¹, — писал композитор.

Если в «Ночи перед рождеством» тема столкновения двух мифологических миров возникла как дополнительная линия драматургии, то в «Младе» она — основа сюжета и всей концепции оперы. Миром зла здесь правит Чернобог. Его окружают Чума, Червь — божество истребления злаков, Топелец — божество наводнений и потоплений. Все это разрушительные силы, приносящие людям болезни, несчастья, гибель. Подземная богиня Морена вербует в свой лагерь Войславу; она — человек, но в душе ее таится нечеловеческая злоба к людям. Пораженная мечом Яромира, Войслава, умирая, взывает к Морене: «Изведи, погуби ты его! Изведи, погуби ты весь мир!» Погубить весь мир — вот цель страшного царства Чернобога.

Богам тьмы противостоит богиня Лада и сонм ее светлых духов. Лада олицетворяет собой высокие идеалы любви и верности.

«На царство света царство тьмы пойдет», — так определяет в первом действии Морена последующий ход событий. Поле этой битвы — душа Яромира. Мифологическая тема оперы переходит в тему этического плана: смогут ли боги тьмы заставить арконского князя забыть его возвышенную любовь к погибшей Младе? Чистому неземному облику Млады противопоставлена страстная и коварная Войслава, обольстительная царица Клеопатра. Эти образы — воплощение порока, чувственного, греховного начала.

Изучая сложную и необычайно богатую в отношении темброво-красочных приемов партитуру оперы, видишь стремление композитора найти возможно более мрачные, зловещие краски для характеристики царства Чернобога и отдельных его представителей. Особенно интересен в этом отношении третий акт (лучший по музыке акт «Млады»). «Адское коло», подобно бесовской колядке из «Ночи перед рождеством», концентрирует все то страшное, жуткое, что присуще миру зла и мрака. В отличие от гоголевских опер Корсакова нечисть здесь показана без какого-либо оттенка шутиivosti. С помощью разнообразных выразительных средств Корсаков запечатлел отталкивающий, уродливый облик нечистой силы. Ведьмы и другие фантастические существа изъясняются на особом «чернокнижном» языке. В свое время это даже вызвало насмешки. Но замысел композитора ясен: поручая хору непонятные «дикие» слова, он хотел подчеркнуть нечеловеческую сущность этого враждебного людям мира.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 195.

Адский шабаш сменяется сценой у Клеопатры. Резко контрастируя с предыдущим эпизодом, она в то же время составляет с ним одно целое. Бешеный разгул черных сил и плотская страсть, вождение — разные грани одной и той же греховной сущности. Крик петуха разрушает волшебство, гонит прочь кошмары, угрожающие человеку.

Содержание «Млады» в какой-то мере навеяно «Русланом и Людмилой» (столкновение фантастических образов света и мрака). Но, реализуя свой замысел, Римский-Корсаков не смог преодолеть несовершенство драматургии, связанное с характером либретто этой оперы. Тень старой гедеоновской «Млады», над которой когда-то работали композиторы «Могучей кучки», преградила Корсакову путь к драматургической стройности целого, не дала ему возможности углубить концепцию произведения, последовательно и широко развить драматическое действие. Директор императорских театров С. А. Гедеонов, задумав поставить пышный эффектный спектакль, сочетающий в себе элементы оперы, балета и феерии, менее всего думал о глубине, внутренней значительности такого представления. Надо также учесть, что опера писалась Корсаковым в период, когда ему были не вполне ясны перспективы его дальнейшего творчества, когда он вступил в полосу временного кризиса. Слабые стороны «Млады» заключаются в чрезмерной абстрактности мифологических образов, из-за чего фантастика приобретает порой самодовлеющий характер, превращаясь из средства воплощения определенных идей в цель, эстетическую сверхзадачу; в рыхлости драматургии, обилии «дивертисментных» номеров, не связанных с концепцией произведения; в чрезмерном увлечении феерическими эффектами. В последнем действии Корсаков изображает землетрясение, разрушившее храм Радегаста, бурю, наводнение, раду (композитор передает музыкой каждый из ее семи цветов), шествие богов света. Все это рассредоточивает внимание слушателей; зрелищная сторона начинает доминировать, феерия вытесняет оперу.

Отвлеченный, излишне «неземной» характер фантастики «Млады» определил не вполне убедительное решение основного драматургического конфликта. На земле побеждает зло. После гибели Войславы подземная богиня Морена закликает стихийные силы природы; разлившееся озеро затопляет город и развалины Радегастова храма; вместе с другими гибнет и Яромир. Правда и любовь торжествуют в загробном мире: душа арконского князя соединяется с душой Млады. Заключительный хор богов света передает безмятежную радость небытия, радость призрачного загробного счастья.

Устремленность в «тот мир» передана общим складом

лейтмотива героини оперы (легкие воздушные взлеты, когда мелодия словно теряется где-то в вышине). На эскизе сплетающихся тем в финале оперы Римский-Корсаков написал: «Мотив Млады возносится к небу вместе с мотивом Яромира»¹.

Человек обречен тщетно преследовать счастье-призрак; но не здесь на земле, а в нездешнем краю дивных снов и мечтаний он достигает своей цели. Эта идея (столь свойственная творчеству некоторых художников эпохи романтизма) противоречит общему складу корсаковского творчества — земного, оптимистического. В данном отношении развязка «Млады» не показательна для оперной драматургии Римского-Корсакова. Не показательна, но и не случайна. Концепция этой оперы дает вариант (отнюдь не лучший) темы-идеи, проходящий через всю творческую деятельность композитора.

Рассматривая «Ночь перед рождеством» и «Младу», мы должны сделать вывод, принципиальное значение которого выходит за рамки характеристики этих двух опер.

Музыка Корсакова, рисующая позитивные образы, образы света, очень красива. Сколько изящества, тонкости, поэтического очарования в музыке поезда Коляды и Овсеня, в хоре светлых духов из «Млады». Но если адским сценам (бесовская колядка, адское коло) присущи большая динамичность, энергия, порыв, то светлые образы пассивны; им свойственны статика, лирическая созерцательность. Тот активный наступательный дух, которым наделены в данных операх силы зла, чужд основным эпизодам, воплотившим позитивное начало. Добро не столько борется со злом, сколько контрастно противостоит ему; оно побеждает зло, противопоставляя грубой силе моральное превосходство высоких этических идеалов.

Среди действующих лиц «Млады» есть мрачный бог — Кашей бессмертный (его партию, как и партию Чернобога, исполняют группы хора). Эпизод, когда Кашей играет на гуслях и поет, а во время пения завывает выюга (третий акт), интонационно и гармонически близок к сцене метели из оперы «Кашей бессмертный». Это одно из проявлений тех связей, которые объединяют оба произведения. В «Кашее» композитор вновь рисует царство мрака и зла. Но фантастические образы этой оперы более конкретны. Сказались новые общественные условия, в которых создавался «Кашей», сказалась эпоха «начала века». Внешне эта опера скромнее по сравнению с «Младой»; однако ее содержание более жиз-

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том первый. Музгиз. М., 1959, стр. 266.

ненно. Сказочная фантастика приобретает здесь социально-общественное яркое звучание.

«Кашей бессмертный» не только завершает линию-тему злых мрачно-фантастических образов, но и воссоединяет ее с темой деспотической антинародной власти. Кашей не только фантастическое существо, это символ самодержавного деспотизма. Так слились, объединились две важнейшие тематические магистрали творчества Римского-Корсакова. Их слияние возникло в период 900-х годов, когда жизнь предъявила новые требования к искусству.

* * *

Однажды в беседе с друзьями Римский-Корсаков определил сущность романтизма как «стремление к идеалу». Его слова можно отнести не только к романтическому искусству, но и к одной из важных сторон творчества самого Корсакова.

Тема «Римский-Корсаков — романтик» мало разработана. Отчасти это связано с тем, что в нашем музыкознании до сих пор еще не изжит порочный метод, приводящий к обезличиванию ряда великих композиторов прошлого. Называя реалистами таких художников, как, например, Мусоргский и Римский-Корсаков, мы нередко упускаем из поля зрения, что здесь речь должна идти о двух различных видах реалистического творчества. Одно из существенных различий между этими композиторами заключается в следующем. Мусоргский соприкоснулся с романтизмом лишь в раннем, незрелом периоде своего творчества. Римский-Корсаков, напротив, обнаруживал известную близость к романтике на протяжении почти всего своего творческого пути.

Едва ли нужно доказывать романтический характер корсаковского «Антара». Разочарованный герой этой сюиты явно загримирован под байроновских мизантропов и гордых индивидуалистов.

Но обратимся к оперному творчеству Корсакова. Разве мы не ощущаем романтизма в «Майской ночи», «Снегурочке», «Садко»? «Млада» — опера скорее романтического, чем реалистического плана. Из последних корсаковских опер надо назвать «Пана воеводу», произведение, отмеченное явными романтическими чертами. Как мы увидим, элементы романтизма есть и в «Китеже».

В наибольшей мере сближают Корсакова с романтизмом некоторые фантастические образы его опер. Романтики создавали воображаемый мир, подымаясь над неприглядными буднями реальной жизни. Как писал Белинский, сферой романтизма являлась та «почва души и сердца, откуда подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвы-

шенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией»¹. Эти слова великого критика имеют прямое отношение и к Римскому-Корсакову. Они во многом определяют третью — образно-тематическую линию его творчества, на которой мы сейчас остановимся.

Вернемся к «Младе». Одно из выразительнейших мест этой оперы — сцена, в которой тень Млады влечет за собой Яромира. Тщетно хочет он приблизиться к ней — манящий призрак неуловим. Образ Млады — это призрачное счастье, далекая звезда, прекрасный, но недостижимый идеал.

Идеальные, романтические черты присущи и образу Волховы из «Садко». Рядом с вполне реальной, но несколько прозаической и скучной Любовью Волхова — воплощение светлой и пленительной мечты.

Римский-Корсаков создал также реальные образы, в которых проявилось его стремление к идеалу. Но тут он имел в виду действительные человеческие качества, их земную красоту. По мысли композитора, она коренится в благородстве и силе духа, внутренней стойкости и беспредельной любви к ближнему. Такие образы значительно более реалистичны, чем, например, Волхова. И все-таки они не лишены романтического оттенка, они тоже приподняты над повседневной действительностью.

Говоря об этих образах, мы опять-таки будем обращаться к женским персонажам корсаковских опер. Римский-Корсаков — поэт женской души. Проблему воплощения морально-этического идеала он связывал с воплощением женских образов. В литературе много раз отмечались два контрастных ряда его героинь: Снегурочка и Купава, Млада и Войслава, Марфа и Любаша, Царевна и Кашеевна, Мария и Ядвига. Нас сейчас интересуют персонажи лирического плана, такие, как Ольга, Марфа, Милитриса и далее вплоть до Февронии, замыкающей этот ряд. Несомненно, что отображение высоких человеческих качеств дано именно в этих образах.

Говоря о лирических героинях Корсакова, мы часто подчеркиваем присущую им «голубиную кротость», незлобивость, пассивность их натуры, неспособной к протесту или к каким-либо иным активным волевым действиям. Такова, например, Марфа. Она предстает перед нами — нежная и хрупкая, озаренная закатным светом ласкового солнца. Ей бы весь век ворковать со своим Ваней под развесистыми деревьями цветущего сада. Она гибнет безропотно, тихо, подчиняясь неумолимому ходу трагических событий. Но не все

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. III. ГИХЛ, М., 1948, стр. 217.

героини Римского-Корсакова безвольны и пассивны. Некоторые из них сочетают женственность и душевную мягкость с сильным, твердым характером; их не сравнишь с зеленой ветвью, которую умчал бурный водоворот. Они если и гибнут, то не без борьбы за свою долю, за право на жизнь и счастье.

Такова псковитянка Ольга. Конечно, и ей присущи хрупкость, нежная трепетность, выраженные чудесным лейтмотивом, чарующе красивыми «ольгиными аккордами». Это не Любаша, с ее порывисто мятежной темной душой, сгорающей в огне бурной трагической страсти, но и не Марфа, не Милитриса. Будучи столь же бесправной, как и другие женщины на Руси, она находит в себе мужество идти против течения, сопротивляться водовороту событий. Потихоньку от всех идет она на свидание с Михайлой, противится желанию приемного отца князя Токмакова, который хотел выдать ее за боярина Матуту. А ведь в то время немного нашлось бы девушек, которые подобно Ольге, осмелились противиться обычаю и родительской воле. Она одна во всем Пскове бестрепетно глядит на грозного царя; в последней сцене откровенно рассказывает ему о своей любви к «крамольнику» и «супостату».

Попав в беду, Ольга тревожится не за себя, а за любимого. Ради него она готова пожертвовать своей жизнью. Во время схватки, когда вольница нападает на царскую ставку, Ольга выбегает из палатки и гибнет.

Заключительный хор — просветленный, могучий — это тризна по Пскову и по славной дочери древнего города. Ее образ глубоко лиричен; но в памяти псковичей он приобретает монументальные эпические черты. Нежные «ольгины аккорды» звучат теперь величественно, мощно.

Значение этого образа в творчестве Римского-Корсакова очень велико. От него тянутся нити к женским образам поздних корсаковских опер. Сервилия, Царевна из «Кашея», Мария — духовные наследницы Ольги Токмаковой, дальнейшее развитие характера, намеченного в «Псковитянке».

В девятисотых годах Римский-Корсаков с особенной настойчивостью искал «человеческое в человеке». Композитор не мог не видеть, как измельчали люди — представители буржуазного общества, как низко пала их двоедушная фальшивая мораль. Он питал нескрываемое отвращение к «светскому обществу», всем титулованным аристократам, буржуазным дельцам, пустым и напыщенным светским дамам.

Мельчали люди, мельчало искусство; в нем все заметнее становились признаки упадка, вырождения. Этот упадок, по мнению Корсакова, проявлялся прежде всего во внутренней опустошенности аморального модернистского творчества.

«Время теперь для музыки трудное, многие прежние

идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущих временам существования могучей кучки, следа нет. Много вещей на глазах у нас состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, если только что-либо может быть таковым»¹, — писал Римский-Корсаков Бельскому.

Пустому и бездушному обществу гордецов и глупцов, ущербному декадентскому искусству Корсаков стремился противопоставить искусство больших идей, искусство, проникнутое духом гуманизма. «Жестокосердной суете» буржуазного мира он противопоставлял образы людей, наделенных высокими человеческими качествами. Были среди них и мужские персонажи. Назову хотя бы князя Всеволода, который погиб смертью храбрых, защищая Великий Китеж. Но наибольшее значение в операх Корсакова, как и прежде, имели женские персонажи. В них тоже есть что-то от Марфы: душевная нежность, аромат тонкой поэзии; они излучают сердечную теплоту, ровный мягкий свет. Вместе с тем этим образам свойственны черты, роднящие их с Ольгой из «Псковитянки». И Сервилия, и Мария, и Царевна — натуры, более стойкие, сильные, волевые, чем Марфа. Очевидно, Корсакова — художника и мыслителя, уже не удовлетворяла одна лишь «голубиная кротость», безропотная покорность судьбе; он наделял своих героинь другими качествами, более активными и жизнедеятельными характерами.

Особое место в корсаковском творчестве занимает образ Февронии. Это высшая точка его творческих исканий, наиболее гармоничное, цельное воплощение идеала, к которому стремился композитор на протяжении всего своего творческого пути. В Февронии есть отдельные черты, напоминающие Сервилию, Марфу, Милитрису, Ольгу. Вместе с тем она существенно отличается от своих предшественниц и вообще от всех образов, созданных ранее Римским-Корсаковым. Это отличие состоит в том, что Феврония выступает как носительница определенного мировоззрения, определенной философии, представляющей собой совокупность этических и религиозных взглядов.

Корсаков считал, что «многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, если только что-либо может быть таковым». В поисках «вечного» он обращался к далеким эпохам, стремился обнаружить духовные ценности, которым суждено пережить века. Среди неосуществленных оперных замыслов

¹ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к В. И. Бельскому от 3 марта 1897 года. Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки. Архив Р.-Корсакова.

композитора есть и замыслы «Царя Саула» (на библейский сюжет), «Навзикаи» (по «Одиссее» Гомера), мистерии «Небо и земля» (по Байрону), «Ильи Муромца». В «Сервили» Корсаков обратился к эпохе древнего Рима. И, наконец, в «Китеже», воскрешая дух древней Руси, он запечатлел душевную красоту простой русской женщины из народа. Здесь он нашел то «вечное», «свежее», «крепкое», что могло, по его мнению, противостоять нездоровому «брожению умов».

Романтическое стремление к идеалу сказалось не только в образах некоторых корсаковских героинь, но также в воплощении грезы-мечты о «земном рае». Этот «земной рай» представлялся композитору как некое «идеальное» содружество людей, объединенных теми же высокими моральными принципами, носителями которых являлись отдельные персонажи его опер.

Оптимист по своей художественной натуре, Римский-Корсаков вместе с тем не закрывал глаза на противоречия и теневые стороны реальной действительности. Жизнь во многом несовершенна, и в реальных земных условиях добро далеко не всегда торжествует над злом. Ощущением несовершенства человеческого общества, человеческих взаимоотношений проникнуты корсаковские оперы, в основе которых лежат реальные, не фантастические сюжеты. Вспомним «Псковитянку», «Царскую невесту», «Моцарта и Сальери», «Сервилию», «Пана воеводу». В этих операх отображены несправедливость, зло, насилие, драматические и трагические события; каждая из них кончается гибелью героини или героя.

Суровой действительности Римский-Корсаков противопоставлял картины иллюзорного счастья, волшебные миры, где торжествует «радость бесконечна». В этих мирах — вековая народная мечта об иной, лучшей доле. Она воплощалась в фантастических образах нового хрустального неба и новой нетленной земли, на которой, как дивный сад, расцветет небывало прекрасная жизнь.

Эта тема раскрывается в ряде опер, начиная с «Майской ночи». «Майская ночь» — первая опера, где композитор воссоздает иллюзорный мир торжествующей любви, красоты и поэзии. Я имею в виду не только фантастические сцены этого произведения, но и всю оперу от начала до конца. Римский-Корсаков вслед за Гоголем показывает картины романтически преображенной, опоэтизированной действительности. Композитор и писатель говорят нам: вот как прекрасна может быть человеческая жизнь! Зло в лице Головы и мачехи-ведьмы посрамлено, повержено, и ничто не мешает простым, хорошим, чистым людям насладиться счастьем, которое они заслужили. Но ведь все это вымысел, поэтиче-

ская мечта; а на самом деле люди живут совсем иной жизнью...

Следующий этап развития данной темы — «Снегурочка». Миф о волшебном идеальном мире разработан здесь еще более полно и широко. Его основа — нравственные устои; на них зиждется «Берендеево царство». Любовь, не знающая измен и насилия, преклонение перед красотой, культ бога-солнца, слияние с природой — вот законы, по которым живут подданные царя Берендея. Тот, кто их нарушает, — величайший преступник. Высшая кара для него — моральное осуждение и изгнание; кровавых законов берендеи не признают. Вымышленность, нереальность облика этого фантастического мира еще более ощутима, чем в «Майской ночи». Даже бытовые реальные сцены окутаны здесь волшебной дымкой, приподняты над действительностью.

В последующих операх фантазия Римского-Корсакова рождает мифические города — на нетленной земле, под хрустальным небом. Город, как центр общественной жизни, носитель определенного уклада, определенных человеческих взаимоотношений, занимает важное место в корсаковском творчестве. Композитор изображал города реальные и фантастические. К первым относятся Псков в «Псковитянке», Новгород в «Садко», Малый Китеж. Здесь господствует общественное неравенство, несправедливость. Псковские бояре, новгородские богатые купцы, китежские «лучшие люди» — вот кто правит этими городами. Они таят в себе богатство и нищету, власть и бесправие, довольство и горькое горе. Последний из таких городов, изображенный Корсаковым, — Малый Китеж, город чванливых богачей и голи безродной, город нищих, бражников. Люди теряли в нем человеческий облик, подобно Гришке Кутерьме, сменявшему бога на дьявола.

Иными предстают перед нами вымышленные города — Леденец, Большой Китеж.

«Сказка о царе Салтане» и «Сказание о невидимом граде Китеже» — произведения очень разные по своему духу. Тем более любопытно, что Леденец в какой-то степени предвосхищает Китеж. Это предвосхищение носит сказочно-шутливый, чуть ли не пародийный по отношению к Китежу, характер (уместно напомнить, что, работая над либретто «Салтана», Корсаков и Бельский одновременно обдумывали сценарий «Невидимого града Китежа»).

Приветствуя Гвидона во втором действии «Сказки о царе Салтане», хор поет:

Вознесите хвалу вся земля,
Милость божия нам воссия,
День стократ возжеланный наста,
Град великий днесь паки восста!

Сравним этот «кант» с пением райских птиц из «Китежа»:

Се сбывается слово божие,
Царство светлое нарождается,
Град невидимый создается.

И Леденец и Китеж — чудесные города, возникшие «волей божией». Об этом в обоих случаях говорится языком, выдержанным в стиле старинных духовых стихов, легенд и преданий. Религиозные элементы, играющие большую роль в обрисовке Китежа, присутствуют (хотя в гораздо меньшей степени) и в характеристике Леденца — словесной и музыкальной: хор-приветствие Гвидону написан на церковную тему третьего гласа. Лейтмотив Леденца, сочетающий торжественные фанфары и веселый колокольный перезвон, интонационно, фактурно, темброво близок к лейтмотивам великого Китежа (при своем первом появлении тема Леденца дана в «китежской» тональности — фа мажоре).

Возможно, был период, когда в воображении Римского-Корсакова музыкальные образы этих двух городов почти совпадали.

Корсаков и Бельский не ограничились характеристикой Леденца как сказочного города. Интересно, что и в данном случае представление о некоем сказочном светлом царстве имеет под собой морально этическую основу (хотя это не требовалось сюжетом оперы). Из большой хоровой сцены второго действия мы узнаем, как прекрасен Леденец, как хорошо живут в нем люди («Красота, лепота в граде сем, полнота, изобилие во всем»). Жители Леденца любят мир, однако в беде смогут постоять за себя. Высшая же жизненная цель, по мнению горожан, — умножать богатства ума и души, стремиться к духовному совершенству. Впрочем, эти мысли не получают в опере дальнейшего развития.

Если царство Гвидона — город Леденец, можно условно сопоставить с Большим Китежем, то царство Салтана — Тьмутаракань — это Малый Китеж. В Леденце господствует справедливость, в Тьмутаракани — несправедливость. Здесь, подчиняясь жестокому указу Салтана и злой воле Бабарихи, бояре учинили расправу над ним, в чем не повинными Милитрисой и ее маленьким сыном. В Тьмутаракани, как и в Малом Китеже, есть богатые и нищие (вспомним рассказ старого деда о сиротах, которым скоро придется по миру идти); есть лихие судьи и обидчики подьячие (о них, как о напасти, вспоминает народ, провожая свою заступницу Милитрису на муку и смерть). Музыка драматического скорбного финала первого действия (когда бочку с Милитрисой и Гвидоном бросают в море) резко контрастирует с музыкой последующих картин, где действие переносится в Леденец. Конечно, Тьмутаракань — тоже сказочный город; но он ближе к реаль-

ным городам, изображенным Корсаковым, городам, которые отнюдь не являлись обителями радости и счастья.

Я уже подчеркивал относительность этих аналогий. Леде-нец — город-игрушка. В отличие от Китежа он вполне видим; его жители поддерживают торговые сношения с внешним миром. Невидимый Китеж — город-легенда, город-святыня, символ древней веры, определенного мировоззрения; первый и единственный в творчестве Корсакова град, с которым связано морально-этическое учение.

Мы не будем здесь подробно рассматривать содержание оперы «Сказание о невидимом граде Китеже». Это задача специальной главы. Сейчас нужно показать, как постепенно шел композитор к воплощению идеи своего предпоследнего произведения. Оно подобно мощному куполу увенчало здание, созидаемое на протяжении десятилетий.

Итак, романтическое стремление к идеалу в конце концов привело композитора в заволжские чащи, где обитала Фе-врония, где на берегу Светлояра высились китежские стены. Романтическое начало, выраженное в «Китеже» и в некоторых других корсаковских операх тех лет, являлось одним из выражений нового подъема русского романтического искусства, о чем уже говорилось в первой главе. Мы говорили также о теме «неслыханных перемен», связанной с «Китежем» и получившей в творчестве Корсакова своеобразное и глубокое воплощение.

Но как ни прекрасны видения фантастического счастья в корсаковских операх, сколь ни гениальны многие страницы, посвященные этим видениям, они все же свидетельствовали об известной ограниченности мировоззрения и творчества замечательного композитора. Эта ограниченность была исторически обусловленной и неизбежной.

Говоря о позитивных образах «Млады» и «Ночи перед рождеством», мы отмечали свойственную этим образам пассивность, созерцательность. Эту мысль следует развить применительно к тем моральным идеалам, которые выражены концепциями некоторых его произведений. У Корсакова добро сопротивляется злу, но сопротивление это носит во многом пассивный характер (несмотря даже на известную активизацию некоторых положительных образов). Оно не столько направлено на искоренение зла, сколько на утверждение добра, вопреки продолжающему существовать злему началу. Тема активной борьбы, направленной к тому, чтобы переделать действительность, не типична для творчества Корсакова, особенно позднего периода¹. Правда, он

¹ В «Псковитянке» и Михайло Туча, и Иван Грозный наделены решительностью, волей к борьбе.

показал гибель страшного царства Кащей. Но ведь оно гибнет не потому, что кто-то героически разрушил его. Даже в этой опере на первом плане — тема пассивного сопротивления.

Образы Февронии и невидимого града Китежа — наиболее законченное выражение концепции, которая, подчеркивая роль моральной стойкости, вместе с тем умалляет значение активных действий.

Здесь надо также учитывать некоторые важные особенности творческой натуры Римского-Корсакова. Ему, как художнику, была присуща созерцательность, тяготение к замедленности, известной статичности музыкально-драматургического развития. В его произведениях мы находим отдельные динамически напряженные эпизоды. Но они не определяют общий облик художественного целого. Несомненно, что те образы и темы, о которых мы только что говорили, по своему складу соответствовали художественной индивидуальности композитора.

Римский-Корсаков понимал, что революционная эпоха предъявляет к деятелям искусства новые требования, что художественное творчество призвано воплотить образы решительных и смелых борцов за правду, которые своими активными действиями стремятся переделать жизнь. У композитора возник замысел оперы «Стенька Разин». Образ Степана Разина мог бы стать новым творческим словом Римского-Корсакова. Однако композитор этой оперы не написал, быть может потому, что ее тематика лежала вне сферы его творческих стремлений и возможностей.

Надо далее отметить, что иллюзорность корсаковских «видений счастья» сообщает им значительную условность; у нас рождается даже сомнение, насколько это счастье полноценно. Сам композитор, влюбленный в сюжет «Снегурочки», сказал однажды, что если бы в реальной действительности существовали такие люди, как берендеи, они были бы не поэтичны, а смешны. Всепоглощающий культ красоты, любви, природы — это все-таки счастье сказочное, а не реальное. Условна, относительна «вечная радость» обитателей невидимого Китежа. Она привлекает меньше, чем реальная, земная жизнь, в которой есть горе, но также и настоящая земная радость.

Последняя корсаковская опера «Золотой петушок» не содержит идеальных образов. Жестоко осудив мир царя Додона, композитор не противопоставил ему позитивное начало. Додон гибнет. Что же дальше? «Что даст новая заря?» Этот вопрос остается без ответа. Опера кончается (не только сценически, но и музыкально) как бы вопросительным знаком. Отказавшись от светлых иллюзий, композитор не дал и реального решения поставленной проблемы.

Решить до конца все стоящие перед ним вопросы Корсаков, конечно, не мог, подобно тому, как не мог он до конца разобраться в сложных явлениях окружающей его социальной действительности. И нельзя винить художника прошлого за то, что он не перестал быть самим собой, не усвоил мировоззрение, которое в силу ряда причин было ему недоступно. Мы оцениваем значение Римского-Корсакова на основании того, что он сделал. Сделанное же им навсегда вошло в историю мировой культуры как одно из прекраснейших ее достижений.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТИЛЯ

Римский-Корсаков с гордостью писал о том, что в каждой своей опере он стремился дать новое решение проблемы оперной формы. Композитор отнюдь не отрицал традиционных оперных форм; он широко применил их в «Царской невесте», опере, написанной уже в конце XIX века. Вместе с тем Корсаков допускал формы, значительно отступающие от старых традиций.

Новаторские искания Корсакова как оперного драматурга с особенной силой проявились в «Китеже» и «Золотом петушке». Музыкальная драматургия этих опер настолько своеобразна, что можно даже говорить об «оперной реформе» Римского-Корсакова, к которой он пришел под конец своего творческого пути.

Говоря об исканиях композитора в области оперных форм, нельзя не учитывать воздействия художественной атмосферы 90-х, 900-х годов. Вспоминая те годы, Шаляпин выделяет «лучшие веяния времени, которое во всех областях искусства было отмечено борьбою за обновление духа и формы творений»¹. Это обновление сказалось в деятельности мамонтовского оперного театра, с которым Корсаков был тесно связан; в сценическом искусстве Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собиннова, И. В. Ершова, Н. И. Забелы, Е. Я. Цветковой, А. В. Секар-Рожанского — вдохновенных интерпретаторов корсаковского творчества; в полотнах В. А. Серова, братьев А. М. и В. М. Васнецовых, И. И. Левитана, К. А. Коровина, М. А. Врубеля, М. В. Нестерова. Новую эпоху в истории театральной культуры открыли А. М. Горький, А. П. Чехов и Художественный театр. Всюду бурлили «вешние воды», и этот

¹ «Федор Иванович Шаляпин», т. I. «Искусство», М., 1957, стр. 278.

весенний поток смывал на своем пути устарелые традиции, рутину, фальшь и штампы. Начавшаяся тогда перестройка театрального (и в частности театрально-оперного) искусства не могла не захватить Римского-Корсакова, композитора очень чуткого ко всем новым и прогрессивным художественным веяниям.

В чем же заключалась его «оперная реформа»? Прежде чем ответить на этот вопрос, вспомним ряд высказываний композитора о драматизме и лирике, относящихся к 90-м, 900-м годам. Еще в 1893 году в связи с неуспехом «Млады» у абонементной публики Корсаков писал: «Существует и такое мнение: «Какое, мол, нам дело до всех этих богов, духов и демонов; подайте нам, мол, драму и драму, подайте нам живых людей!» Говоря другими словами: «Подайте нам сладкопение с высокими нотами, а в промежутках задыхающийся говорок»¹.

Ополчаясь против «драмы» и драматизма, композитор подчеркивал роль лирического начала в музыке вообще и в своем творчестве: «...считаю музыку искусством лирическим по существу, и если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь. В музыке есть только лиризм и могут быть драматические положения, но не драматизм. Драматический композитор, по-моему, просто плохой композитор...»²

Иногда эти высказывания трактуются в таком плане, что Корсаков возражал не против драматизма вообще, а против драматизма утрированного, безвкусно преувеличенного. Так, например, А. Кандинский писал: «Для уяснения мысли Римского-Корсакова необходимо помнить, что под «драматизмом» он понимал неоправданное, нарочитое использование крайних средств выразительности. Это, по мнению Римского-Корсакова, было обычно результатом порочности идейных концепций композиторов»³.

Такое суждение не совсем верно. Конечно, Корсаков не признавал мелодраматических эффектов; но его критические высказывания имели и более широкое значение. Они относились не только к мелодраматическим, но и к драматическим темам, сюжетам. Сошлюсь на воспоминания Тюменева, либреттиста «Пана воеводы». Однажды он предложил Римскому-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 184.

² Письмо Н. А. Римского-Корсакова к М. А. Врубелю от 5 ноября 1898 года. Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. Музгиз, М., 1937, стр. 154—155.

³ А. И. Кандинский. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов. Сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I, стр. 121.

Корсакову сюжет под названием «Бесправье». «Николай Андреевич слушал с большим вниманием, но сюжет показался ему слишком беспокойным, в нем было слишком много действия, слишком много движения; драматический элемент слишком преобладал над лирическим и нарушал гармонию общей структуры»¹.

Очень важное свидетельство! Из него следует, что, по мнению Корсакова, основой оперного сюжета должна быть лирика, а не драматизм (даже независимо от того, насколько убедительны драматические ситуации).

Во многих корсаковских операх драматическое начало выражено слабо или почти отсутствует. Таковы «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко», «Сказка о царе Салтане». Однако нельзя забывать, что Римский-Корсаков допускал «драматические положения», то есть отдельные, насыщенные драматизмом эпизоды. В последнем периоде корсаковского творчества роль таких эпизодов или «положений» значительно возросла по сравнению с творчеством предшествующих лет. Заметный «крен» в сторону драматизма и даже трагедийности наметился уже в «Царской невесте». Дальнейшее развитие драматической линии мы видим в «Сервилии», «Пане воеводе» и, особенно, в «Китеже». Хотя сюжет этой оперы носит в целом легендарно-эпический характер, отдельные ее сцены потрясают своей драматической и трагической напряженностью.

Усиление элементов драматизма в оперном творчестве Римского-Корсакова было вызвано тем, что усилился его интерес к внутреннему миру человека. На смену персонажам «Млады» и «Ночи перед рождеством» с их не очень сложной психологией, пришли такие героини и герои, как Марфа, Любаша, Грязной, Сервилия, Мария, Ядвига, Воевода, Феврония, Кутерьма. Стремление композитора проникнуть в «жизнь человеческого духа» до известной степени сближало его с Чайковским.

Здесь уместно сказать о той высокой оценке, которую давал в эти годы Римский-Корсаков «Пиковой даме». Такая оценка тем более заслуживает внимания, что он, подобно другим «кучкистам», склонен был недооценивать оперное творчество Чайковского. Глазунов вспоминает, как Римский-Корсаков однажды сказал ему, что «хорошо изучил и восхищался «Пиковой дамой», находя ее лучшей оперой Чайковского. При этом Римский-Корсаков добавил: «Как жаль, что мне этого не удалось высказать Чайковскому при жизни, —

¹ И. Ф. Тюменев. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. II. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 209.

наверно, мое мнение было бы ему приятно услышать»¹. Такое отношение Корсакова к «Пиковой даме», по-видимому, связано с его тяготением к большей психологической насыщенности создаваемых им образов.

Изображение сложных человеческих переживаний предполагает не только фиксацию того или иного состояния человеческой психики, но и воплощение душевных процессов, внутренней борьбы противоречивых чувств. Решая задачи такого рода, Корсаков не мог не вводить в свои оперы «драматические положения», эстетическую ценность которых он признавал.

Жанр лирико-драматической оперы получил большое развитие и в русской и в зарубежной музыке XIX века. Римский-Корсаков не осуществил бы никакой «реформы», если бы он ограничился традиционными рамками этого жанра. Но, тяготея к лирическим и лирико-драматическим образам, он отнюдь не отказывался от эпоса, роль которого в его творчестве была так велика. В корсаковских операх 900-х годов намечился синтез лирико-драматического, психологически насыщенного оперного жанра с жанром эпическим. Лиризм, отображение внутреннего мира человека Римский-Корсаков органически сочетал с повествовательностью, картинами народной жизни, быта, фантастикой. Это определило жанровое своеобразие его оперной драматургии, наиболее полно проявившееся в «Китеже».

Огромное драматургическое значение в операх Римского-Корсакова имеет контраст между реальными (или условно реальными) и фантастическими сценами. В ряде опер композитор постепенно наращивает элементы фантастики; соответственно накапливаются те красочно-изобразительные элементы гармонии, с помощью которых Римский-Корсаков передает фантастические образы и сцены. Где-то между серединой и концом оперы («в третьей четверти») расположена кульминация фантастической линии. Так построены «Майская ночь», «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко». Кончаются же эти оперы (кроме «Млады») утверждением реального начала. Во всех названных операх имеется основная фантастическая сцена, как бы «кульминационное плато»: сцена русалок в «Майской ночи», адский шабаш и эпизод с Клеопатрой в «Младе», бесовская колядка в «Ночи перед рождеством», подводное царство в «Садко». «Плато» обычно имеет кульминационную точку или вершину, после которой действие круто поворачивает в сторону реального. В «Майской ночи» такой точкой является разоблачение русалки-ведьмы, в «Младе» —

¹ Письмо А. К. Глазунова к А. Н. Римскому-Корсакову от 23 декабря 1935 года. Научно-исследовательский институт театра, музыки и кино. Архив Н. А. и А. Н. Римских-Корсаковых.

крик петуха, в «Садко» — появление старчища, прекращающего неистовую пляску подводного царства.

Чередование реального и фантастического стало одним из основных приемов контрастной «драматургии сопоставлений» в операх Римского-Корсакова.

Возвращаясь к его последним операм, надо отметить, что сюжеты «Сервилии» и «Пана воеводы» не требовали фантастических сцен. Все же Римский-Корсаков не мог совершенно отказаться от фантастики. Он хотел, чтобы его оперы с сюжетами из реальной жизни включали фантастический элемент, «например, в виде гаданья или колдовства»¹. Сцены гадания и колдовства есть и в «Сервилии», и в «Пане воеводе». В «Китеже» фантастика занимает много места, но здесь она выросла не из сказок, а из древних преданий религиозно-символического характера. И на этот раз композитор постепенно переходит от реального плана драматургии к плану фантастическому. Однако последняя картина «Китежа», в отличие от ряда других оперных финалов Корсакова, утверждает не реальные, а фантастические образы.

Оперы «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок» написаны на сказочные сюжеты. Здесь дано сопоставление условно реального (то есть реального в рамках сказки) с «чистой» фантастикой. В «Золотом петушке» по-новому проявилось тяготение Римского-Корсакова к синтезу жанрово-разнородных элементов. Композитор соединил социальную сатиру (заключающую очень конкретные детали, вплоть до намеков на известные факты тогдашней действительности) с воплощением причудливо фантастического, таинственного и загадочного мира. Едва ли можно найти другую оперу, где сочетались бы столь различные, казалось бы, несочетаемые элементы!

Итак, существеннейшей и новаторской чертой оперной драматургии Римского-Корсакова периода 900-х годов была жанровая многоплановость. Композитор увеличивал «емкость» оперной формы, тем самым расширяя художественные возможности оперного искусства.

В литературе о Римском-Корсакове много раз отмечались такие черты его оперной драматургии, как эпическая повествовательность, медлительность разворачивания музыкально-сценического действия, нарочитая статичность, созерцательность многих сцен. Все это верно, Римский-Корсаков широко пользовался приемом контрастного сопоставления эпизодов, картин. Но из этого не следует, что его музыкальная драматургия лишь контрастна, а не конфликтна. Основная проблематика его творчества, о которой говорилось во второй главе, по самому своему характеру могла быть раскрыта именно че-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 222.

рез конфликтные столкновения противопоставленных друг другу образов.

Те корсаковские оперы, из написанных в XIX столетии, где преобладает сказочность, наименее конфликтны. Напротив, оперы, написанные на сюжеты из реальной жизни («Псковитянка», «Царская невеста»), отмечены значительной конфликтной остротой содержания. В 900-е годы конфликтность оперного творчества Римского-Корсакова усиливается. Это замечание относится не только к операм с реальными сюжетами («Сервилия», «Пан воевода»). «Сказание о невидимом граде Китеже» занимает в творчестве его автора едва ли не первое место по глубине и напряженности основных конфликтов; между тем в этой опере реальное сочетается с фантастическим. Драматургия сказочного «Кашея» насыщена конфликтностью в гораздо большей степени по сравнению с более ранними сказочными операми композитора. Новая трактовка Римским-Корсаковым жанра сказочной оперы не отрицала, а, напротив, предполагала заостренность конфликтов.

В последних корсаковских операх конфликты приобретают антагонистический характер. Здесь сталкиваются полярно противоположные, взаимно исключающие образы и понятия, причем речь идет о понятиях вполне конкретных, а не отвлеченно-абстрактных, как в «Младе». Язычество сталкивается с христианством, тирания и угнетение — с силами, воплощающими свободу и весенний расцвет обновленной жизни, орды татаро-монгольских завоевателей — с русским народом, готовым стоять на смерть, но не покориться.

Наряду с конфликтами широкого общественного значения, последние оперы Римского-Корсакова заключают в себе также конфликты личного порядка; они возникают между отдельными персонажами, вытекают из различных помыслов и душевных стремлений действующих лиц.

Оперная драматургия позднего Римского-Корсакова органически сочетает принцип сопоставления с принципом конфликтного развития, спокойную эпическую повествовательность и борьбу взаимоисключающих друг друга образов, идей. Отсюда — чередование нарочитой статики, когда кажется, будто само время остановилось, с ярчайшей динамикой конфликтных драматических эпизодов. Такие контрасты особенно характерны для драматургии «Китежа».

Посмотрим теперь, как Римский-Корсаков строит форму своих последних опер.

Следуя традициям Глинки, Римский-Корсаков во многих своих операх пользовался системой «закругленных номеров» (арии, ариетты, песни, хоры, ансамбли, танцы, законченные оркестровые картины-номера), не отказываясь и от свободно построенных сцен. По этому же принципу построена форма

«Пана воеводы». Композиции опер «Сервилия» и «Кашей» более свободны. Что же касается «Китежа» и «Золотого петушка», то в этих операх Римский-Корсаков утверждает новаторские композиционные принципы, осуществляя свою «реформу».

Понятие «оперная реформа» обычно связывается с творчеством Вагнера. Говоря об оперно-реформаторской деятельности Корсакова, мы, естественно, не можем обойти вопрос о том, в каком соотношении она была с новаторскими исканиями автора «Кольца нибелунга».

Отказавшись от «закругленных номеров», Вагнер вместе с тем отказался от «узаконенных» музыкально-синтаксических построений. Эта сторона его реформы обычно не привлекает должного внимания. Обычно подчеркивают, что Вагнер «отменил» арии, ансамбли, хоры как структурные элементы оперной драматургии. Но не меньшее, а может быть даже большее значение имеет то, что он пересмотрел функцию периода, который перестал быть в вагнеровской музыке основополагающей структурной «клеткой». Отсюда — почти непрерывная «текучесть» музыкального изложения, выходящего за рамки музыкально-синтаксических норм. Эту особенность музыки Вагнера определяют словами «бесконечная мелодия», хотя они очень неточно передают суть дела. Вагнеровские мелодии отнюдь не «бесконечны»; напротив, они, как правило, отличаются лаконизмом, и композитору приходится десятки раз повторять одну и ту же тему, чтобы заполнить данную сцену, создать ощущение протяженности музыкального движения. «Бесконечным» является у Вагнера музыкальное (в частности, ладогармоническое) развитие; оно лишено четких музыкально-синтаксических граней и тональных опорных точек. Таким образом, вагнеровская реформа подвергла коренному пересмотру не только общие драматургические закономерности оперного цикла — его макрокосм, но и музыкально-синтаксические нормы — микрокосм оперной архитектуры.

Пересмотрел Вагнер и принцип репризы, играющий огромную роль в музыкальном зодчестве. Музыкальное творчество по своей природе зиждется на диалектическом единстве контраста и повторности. Оно лежит в основе всех многочастных музыкальных форм-схем, начиная с простой трехчастной формы. Широкое музыкальное развитие, наряду с разработкой старого и возникновением нового материала, обычно содержит точное или измененное повторение тех или иных разделов. Вагнер очень часто повторяет темы-лейтмотивы, но этот прием не имеет у него четкого формообразующего значения. Вместе с тем он избегает реприз — точных или варьированных. В этом есть определенная логика: репризы явились бы своего рода плотинами, направляющими музыкальный по-

ток в русло более ясных и закругленных форм, что с точки зрения Вагнера было нежелательным.

Вагнеровский метод построения целого и его частей нельзя признать до конца убедительным. Слушая «Кольцо нибелунга», мы восхищаемся гениальностью многих страниц, поистине «бесконечной» фантазией великого художника, музыкальная щедрость которого не имеет предела. И в то же время мы все сильнее и сильнее ощущаем недостаточно высокую организованность музыкального материала, расплывчатость формы, порой даже хаотичность. Создается впечатление, будто сказочный богач, владеющий несметными сокровищами, достает из своих заветных кладовых золотые кольца, блюда, кувшины, брильянтовые ожерелья и диадемы, пригоршни рубинов и сапфиров. Мы восторженно любимся каждой вещью. Но вот вырастает бесформенная груда драгоценностей. Она подавляет нас своим великолепием; однако мы уже не воспринимаем красоту отдельных предметов.

Римский-Корсаков, считая Вагнера гениальным композитором, вместе с тем относился критически к его реформе. Автор «Китежа» очень точно определил слабые стороны оперной драматургии автора «Нибелунгов». Корсаков писал: «...чаще всего мы встречаемся [в вагнеровской музыке] с короткими мелодическими фразами, связанными между собой в непрерывную ходообразную цепь бесконечной мелодии, составляющей предмет гордости композитора. Этот бесконечный ход, безусловно избегающий всяких более или менее совершенных и полных каденций, действует, несмотря на красоты в частностях, утомляющим образом, наподобие чересчур продолжительной речи без остановок, без точек, без делений на периоды. Это насильственное отсутствие каденций, «не дающее ни отдыху, ни сроку», ничем не объяснимо. ...Мелодия с ее синтаксическими формами по существу своему наиболее сближает музыку с словесной поэзией, а потому и подлежит несомненно тем требованиям красноречия, которые допускают непрерывность и ходообразность ее только в известной мере и тем самым обуславливают ее пластичность...»¹

Римский-Корсаков считал, что, отказываясь от каких-либо традиционных закономерностей оперной формы, надо заменять их другими, не менее убедительными. По этому пути он и шел в последних своих операх.

Возвращаясь к вопросу о корсаковской оперной реформе, надо сказать, что композитор не отрицал совершенно закругленных номеров в опере. В частности, он продолжал пользоваться столь типичной для русской оперной школы вариационной формой. Но такие номера Корсаков вводит значитель-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Вагнер и Даргомыжский. В сборнике «Музыкальные статьи и заметки». Пг., 1911, стр. 150—151.

но реже по сравнению с операми традиционного плана. Их закругленность более или менее относительна. Номер часто не имеет определенного, устойчивого завершения. Иногда он обрывается резко и неожиданно (такой прием обусловлен развитием сценического действия). Композитор порой усложняет форму данного номера, вводя в нее эпизоды, нарушающие обычную последовательность разделов.

У Корсакова бывает и так, что в каком-либо действии или картине вовсе нет арий, закругленных хоров или ансамблей. Здесь безраздельно господствует метод, в значительной мере определяющий реформаторский характер корсаковского оперного творчества тех лет. Вот его наиболее существенные черты.

Действие (или картина) разделяется на сцены, соответствующие определенным этапам драматического развития. Каждая сцена состоит из отдельных разделов или эпизодов, границы которых опять-таки обусловлены требованиями драматургии. Грани сцен и эпизодов выявлены достаточно четко, хотя в ряде случаев композитор избегает цезур, полных каденций. Сценам и эпизодам присуще внутреннее единство. Оно достигается единством основного тематического материала (то есть преимущественной ролью какого-нибудь лейтмотива или же группы лейтмотивов), преобладанием одной тональности (или нескольких тональностей). Часто внутри сцены намечаются контуры распространенных форм-схем — вариационной, трехчастной, рондо. Элементы рондо возникают особенно часто. Это связано с тем, что Римский-Корсаков не скупится на периодические повторения (особенно вариационные) отдельных разделов, чередуя их с контрастными фрагментами. В отличие от Вагнера, Корсаков широко использует репризу как важное формообразующее средство. Помимо повторений на расстоянии, композитор очень часто применяет другой тип повторности — секвенции. В некоторых произведениях (особенно более ранних) Римский-Корсаков порою даже злоупотреблял секвенционным типом развития, из-за чего оно приобретало несколько механический характер, а форма становилась излишне квадратной и раздробленной. Но в последний период оперного творчества Римского-Корсакова частое применение секвенций являлось одним из средств, с помощью которых композитор сообщал форме четкость и организованность.

Считая недопустимым превращать музыкальное изложение в «непрерывную ходообразную цепь бесконечной мелодии» какое-то подобие бесконечной разработки без экспозиций и реприз, Римский-Корсаков сохранял те музыкально-синтаксические формы, которые, по его словам, «сближают музыку с словесной поэзией». Можно отказаться от закругленных номеров, но это не означает, что из музыки должны исчезнуть

синтаксическая четкость построений, конструктивная целесообразность форм. Допуская непрерывность и ходообразность «только в известной мере», композитор отнюдь не отказывался от периодов. Он писал о «Кашее»: «Кое-где в лирических моментах форма принимала устойчивый характер и периодический склад, избегая, однако, полных каденций»¹. Такие незавершенные периоды с прерванными каденциями в конце типичны для структуры не только «Кашея», но также «Китежа» и «Петушка».

Таковы некоторые общие черты архитектоники отдельных действий (картин) в последних корсаковских операх. Некоторые из отмеченных нами закономерностей проявлялись и в рамках оперного цикла, определяя форму целого. Я имею в виду прежде всего репризность, значение которой как одного из факторов формы выходит у Корсакова за границы отдельных картин.

Существенная драматургическая роль в его операх, особенно последних, принадлежит эпизодам, предвосхищающим дальнейшие события. Эти предвосхищения выражены экспозицией музыкальных образов, возвращающихся, когда ожидаемое становится реальной или фантастической явью. Этим и многими другими приемами композитор создает «арки», переброшенные от одной картины к другой (нередко «через голову» промежуточных картин).

Огромная конструктивная роль принадлежит у Римского-Корсакова тональному плану. Известно, что большая часть тональностей имела для него определенные смысловые и, следовательно, драматургические функции. В этом еще одно отличие корсаковской оперной драматургии от вагнеровской (Вагнер был довольно безразличен к выбору тональностей и, по-видимому, не ассоциировал ту или другую тональность с каким-либо настроением или образом). Связывая тональность с определенным понятием, ситуацией, образом, Римский-Корсаков планировал чередование тональностей в соответствии с развитием действия. Естественно, что, помимо тематических реприз, у него возникали «репризы тональностей», играющие роль опорных точек в общем движении. С особой последовательностью этот принцип проведен в «Китеже».

Стремясь к высокой организованности музыкально-драматургического целого, Римский-Корсаков все же считал возможным вводить в некоторые свои оперы номера «дивертисментного характера». С действием они не связаны и к основной концепции оперы не имеют какого-либо отношения. Обычно такие эпизоды рисуют среду, в которой развивается дей-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 224.

ствие, быт или природу. Особенно много «дивертисментных номеров» в «Мlade».

В «Кашее», «Китеже» и «Золотом петушке» мы таких номеров не найдем. Там нет ни одного эпизода, который в какой-то мере выпадал бы из общей концепции произведения, являлся бы необязательным, лишним. Те сцены, где ход событий временно приостанавливается, не менее важны, чем наиболее действенные сцены, так как связь с идейным замыслом сохранена во всех без исключения эпизодах и разделах. В «Кашее» такая целеустремленность отчасти вызвана небольшими размерами оперы. «Петушок» и особенно «Китеж» — оперы протяженные, их стилю отнюдь не свойствен лаконизм повествования. Однако именно в этих произведениях очень полно проявился драматургический метод Корсакова, о котором говорилось во второй главе: объединение всех образов, сцен и картин в единую стройную систему, где все подчинено решению главной задачи.

Тот же принцип сказался во многих корсаковских финалах, синтезирующих важнейшие образы и лейтмотивы оперы. Это специфическая особенность оперной драматургии Римского-Корсакова. Мы не можем назвать другого оперного композитора, который придавал бы такое значение упомянутому приему. Особенно широко использован он в «Китеже». Но мы знаем, что Корсаков находил разные решения проблемы оперной формы. Отсюда разные решения проблемы оперного финала. «Пан воевода», например, в отличие от большинства корсаковских опер, не имеет хорового обобщающего завершения. Исключительно своеобразен финал «Петушка»; его внутренняя незавершенность вызвана идейным замыслом композитора.

Во всех своих последних операх Римский-Корсаков применил сложную систему лейтмотивов. Приверженность к лейтмотивной оперной драматургии композитор пронес через всю творческую деятельность. Стремясь к возможно большей четкости, определенности музыкальных характеристик, он пользовался лейтмотивами как изобразительным и выразительным средством. Кроме того, лейтмотивы были нужны Корсакову как важный фактор архитектоники.

Помимо лейтмотивов, Римский-Корсаков вводил в свои оперы лейтгармонии. Некоторые из них связаны с лейтмотивами, другие имеют вполне самостоятельное значение. Надо также отметить наличие в некоторых операх Корсакова лейттональностей (поскольку он «прикреплял» ту или иную тональность к определенному образу) и лейттембров.

Лейтмотивы, характеризующие действующих лиц, имеют эмоционально-психологическое значение. Они передают наиболее существенные черты внутреннего облика персонажей. Лейтмотивам такого рода обыкновенно свойственна большая

или меньшая напевность (это замечание не относится к некоторым лейтмотивам, рисуящим отрицательные персонажи). Они представляют собой мелодии вокально-инструментального склада и возникают не только в оркестре, но и в вокальных партиях. В последних корсаковских операх центральные действующие лица имеют по несколько лейтмотивов — каждый из них воплощает одну из сторон данного образа. Музыкальные «портреты» Сервилии, Ядвиги, Февронии, Кутерьмы, Додона, Шемаханской царицы даны посредством лейтмотивных комплексов.

У Корсакова есть также лейтмотивы, характеризующие города, предметы, явления природы, отвлеченные понятия. Этим лейтмотивам свойствен инструментальный колорит; большую выразительную роль играет их гармоническая основа и тембровое оформление. Смысловое значение подобных музыкальных тем основано на ассоциативных связях. Иногда их сущность очень проста и, так сказать, наглядна: таковы, например, лейтмотивы моря, звезд, колокольного звона. Яркая изобразительность лейтмотивов такого рода исходит из зрительных и слуховых впечатлений. Иногда, наряду с внешней изобразительностью, лейтмотив имеет внутренний «подтекст», рожденный более сложными и опосредствованными ассоциациями. Возьмем для примера темы городов — Леденца и Китежа. Они звучат торжественно, ликующе; в их строении отчетливо выражена фанфарность — естественно, что композитор часто поручает эти лейтмотивы медным духовым. Так возникает ассоциация с трубными гласами, сигнальными призывами, столь типичными для древних русских городов-крепостей. Эти сигналы оповещали население о военной опасности или являлись частью общественного ритуала, призывом к вниманию (например, перед чтением указа). Но торжественность рассматриваемых нами лейтмотивов связана также с их «подтекстом»: она передает величие города, его гордую славу. В творчестве Римского-Корсакова город — это не только географическое понятие; это содружество людей, объединившихся во имя большого дела или возвышенной и прекрасной идеи. Вот почему так значительны музыкальные «портреты» городов.

Еще несколько примеров. Римский-Корсаков остроумно использовал тип «вращающейся», «круговой» мелодии в лейтмотивах кольца из «Млады», бочки из «Сказки о царе Салтане». Зрительная «графическая» изобразительность здесь очень наглядна, она «бросается в глаза». Однако решающее значение имеет опять-таки внутренний смысл музыкальных образов. Так, тема кольца привлекает внимание слушателей не столько своим «круглым» строением, сколько зловеще-фатальным колоритом (отравленным кольцом Войслава убивает Младу). Это — главное. Принцип замкнутого «кругового»

движения очень широко разработан в «Китеже»; там этот принцип имеет глубокое символическое содержание и вырастает из идейного замысла автора оперы.

Что представляют собой корсаковские лейтгармонии? Иногда это всего лишь одна гармония, причем диссонирующая (диссонансы обладают большей характерностью, чем консонансы). Такова лейтгармония Грозного в «Псковитянке» и «Царской невесте» (малый минорный септаккорд). Иногда лейтгармония — гармоническая последовательность, обычно — секвенция, причем основное звено построено на аккордах, находящихся в терцовом или тритоновом соотношении.

Симфонизм, которым проникнуты корсаковские оперы, особенно последние, определяет богатую разработку лейтмотивов, их разнообразные трансформации. Очень часто на основе разрабатываемого лейтмотива образуется фигурационная ткань (любимый прием Римского-Корсакова). Существенную роль в музыкальной драматургии поздних корсаковских опер играет прием контрапунктического сплетения лейтмотивов, причем композитор применяет два типа этого приема. Первый тип — соединение тем, дополняющих друг друга, сливающихся в одно стройное целое. Такая полифония статична; она имеет очень устойчивую ладогармоническую основу. Другой тип — соединение противоборствующих, резко конфликтных лейтмотивов. Оно вносит в музыку динамику, драматизм и является одним из мощных стимулов музыкального действия. С наибольшей силой вдохновения и мастерством применил композитор этот прием в «Сече при Керженце».

Лейтмотивная система, играя столь важную роль в оперной драматургии Римского-Корсакова, не исчерпывала возможностей развитых мелодических характеристик. Здесь еще одно различие между методами Корсакова и Вагнера. В «Кольце нибелунга» лейтмотивный принцип проводится с такой железной последовательностью, которая переходит в догматизм. Лейтмотивы преследуют действующих лиц, подобно теням, ограничивая их музыкальные характеристики сравнительно узкими рамками. Римский-Корсаков не считал нужным столь прочно связывать тот или иной персонаж с определенной мелодической формулой. У него в вокальных партиях возникают вполне самостоятельные развитые мелодии, отнюдь не лейтмотивного происхождения. Большое мелодическое разнообразие в обрисовке персонажей говорит о богатстве творческой фантазии композитора.

Мы знаем, что, отказываясь от традиционной закругленности оперных форм, Римский-Корсаков не допускал бесформенности музыкального организма. Не допускал он и снижения роли мелодического начала. Можно написать оперу без обычных «номеров», но это не означает, что стиль такой оперы должен быть немелодичным. «Китеж» такая же «певу-

чая» опера, как «Снегурочка» или «Царская невеста». А второй акт «Золотого петушка», где есть всего лишь один «номер» — ария Шемаханской царицы? Это настоящая сокровищница разнообразных, певучих мелодий, и каждая из них сверкает подобно бриллианту!

Основа мелоса Римского-Корсакова — русская народная песня. Его творческое отношение к ней не было одинаковым. В 60—80-х годах композитор особенно охотно и часто пользовался фольклорными мелодиями. Он написал тогда ряд крупных произведений, целиком построенных на фольклорном материале. Таковы «Увертюра на русские темы», «Сербская фантазия», квартет, переделанный в «Симфониетту», фортепьянный концерт, Фантазия для скрипки с оркестром, «Испанское каприччио». Назову еще «Воскресную увертюру» на темы из обихода. Показательно, что в 90-х и 900-х годах Римский-Корсаков не написал ни одного произведения такого рода. Более того: в своих крупных произведениях последних лет он очень редко прибегал к фольклорным «цитатам», допуская их лишь в силу прямой необходимости (например, «Слава» в «Царской невесте», «Про татарский полон» в «Китеже»).

Корсаков сказал однажды, что он теперь старается избегать прямых «заимствований» из фольклора, так как некоторые критики упрекали его за это. Едва ли нужно придавать большое значение такому «объяснению». Несомненно тут имели место более глубокие причины. Метод народнопесенных цитат уже утратил для композитора прежнее значение. Связь его музыки с народным мелосом проявлялась в иных, более сложных и тонких формах. Разбирая свою «Снегурочку», Римский-Корсаков отмечал, что некоторые принадлежащие ему самому мелодии включают отдельные народные попевки, обороты. На протяжении ряда лет композитор совершенствовал эти приемы создания мелодий народного склада. Именно такой принцип мелодического творчества господствует в поздних корсаковских операх, написанных на русские сюжеты. «Сказание о невидимом граде Китеже» — венец этого мелодического стиля. Ряд тем оперы слеплен из мелодических оборотов народнопесенного характера; каждый оборот можно найти не в одной или двух, а в десятках фольклорных песен. Таким образом, композитор пришел к обобщенному воспроизведению песенных интонаций, когда уже нет возможности сказать определенно, откуда, из какой песни взят тот или иной оборот. Этот процесс суммирования попевок, оборотов не был рассудочно-умозрительным. Его основа — замечательный слух композитора, впитывавший богатство и своеобразие музыкальной речи народа.

Метод, о котором мы говорим, при всех его несомненных положительных сторонах, таил известную опасность. Обобщение типических интонаций и мотивов народного происхожде-

ния может привести к созданию обезличенных мелодий, в которых не просвечивает индивидуальность автора. Такие мелодии — вполне народные с точки зрения формально этнографической — мало художественны и невыразительны. Они представляют собой «среднеарифметический» итог усвоения народнопесенного искусства. Можно найти немало примеров такого мелоса, обратившись к творчеству ряда композиторов (в том числе и современных). Но Римский-Корсаков шел не по этому пути. Высокая художественная ценность его музыкальных тем из «Китежа» и других опер в том, что мелодии эти, помимо отмеченного выше качества — народности своего склада, — ярко индивидуальны. Если их отдельные обороты встречаются во многих народных песнях, то вся мелодия в целом неповторима и могла быть создана лишь самим Корсаковым. Это очень важное обстоятельство. Как часто, оценивая ту или иную тему в произведении советского композитора, находя в ней народные интонации, мы хвалим сочиненную им мелодию, хотя она мало интересна. А между тем выразительная сила народно-интонационного композиторского «словаря» не велика, если он не одушевлен творческой фантазией!

В последний год жизни Римского-Корсакова его мелос отличался особенно большим разнообразием. Как и раньше, композитор культивировал широкие распевные темы, близкие к старинным лирическим протяжным песням или к былинным мелодиям. Большое место занимали в его творчестве хоропроводные, плясовые напевы. Наряду с ясной диатоникой у него встречается изощренный хроматический мелос, порой совершенно лишенный певучести и национального отпечатка. Сравним темы Февронии и темы Кашея. Это два мелодических полюса! Столь же велик контраст между обаятельными лирическими мелодиями Сервиллии, Царевны, Февронии и гротескно лубочным тематизмом Додонова царства в «Петушке».

Особое внимание уделил в эти годы Корсаков мелосу разных народов. Второй акт «Петушка» — это целая энциклопедия напевов и наигрышей Востока «Могучей кучки». В опере «Пан воевода» широко представлен польский мелос, в «Сервиллии» ясно слышится итальянское мелодическое начало.

Большая роль в оперной драматургии Римского-Корсакова принадлежит гармонии и оркестровке. На этих вопросах необходимо остановиться.

* * *

«Страшно трудно определить границы возможного в музыке, это слишком сложный вопрос, в который входит все: и гармония, и мелодические, и ритмические условия»¹.

¹ Из письма Н. А. Римского-Корсакова В. В. Ястребцеву от 15 июня 1901 года. Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V. Музгиз, М., 1946, стр. 62.

Границы возможного! Для Корсакова этот вопрос приобрел громадное эстетическое значение. Речь шла об одном из тех творческих противоречий, с которыми постоянно сталкивается большой мыслящий художник. В данном случае возникало противоречие между богатейшей творческой фантазией композитора и его контролирующим разумом. Фантазия увлекала все дальше и дальше; разум устанавливал грани, переходить через которые нельзя. В сущности, здесь — столкновение интуиции и интеллекта, которые не всегда друг с другом в ладу. Высшим арбитром в этих спорах была, по словам Корсакова, музыкальная совесть. Он имел в виду художественную честность, принципиальность. Для Римского-Корсакова это категория еще более высокая, чем музыкальный слух. Даже гениальные композиторы с замечательным слухом могут стать жертвами творческих заблуждений, если они утратили совесть «в погоне за величием и новизной».

В своем творчестве Корсаков установил «границы возможного», что далось ему не легко («...это слишком сложный вопрос», — писал композитор). Он считал, что в «Кашее» его гармоническая изобретательность подошла вплотную к той «демаркационной линии», за которой начинается декадентство. То же самое говорил композитор о «Золотом петушке».

Известны слова Римского-Корсакова (из письма к Кругликову) о том, что в «Кашее» гармония доведена до крайних пределов, хотя в сверхгармонию не переходит». Необходимо, однако, сделать правильные выводы из этих очень ценных и интересных суждений.

Стремление Римского-Корсакова найти точные границы гармонического (и всякого иного) новаторства было прогрессивным в силу двух общих причин. Во-первых, художественное творчество всегда должно считаться с определенными эстетическими нормами, вне которых уделом искусства становятся анархия и произвол. Во-вторых, утверждение норм было особенно важным в период декадентских излишеств, когда вопрос о музыкальной совести композитора приобретал особенную принципиальную остроту.

Вместе с тем «границы», установленные Корсаковым в «Кашее» и «Петушке», не имели значения какого-то абсолюта. В искусстве (я имею в виду его выразительные средства) не существует абстрактных, вневременных границ. Каждая художественная эпоха устанавливает свои крайние «пределы», и они не остаются неизменными, вечными. Рубежи, намеченные Римским-Корсаковым, были действительны для его времени, его стиля. Однако им нельзя придавать абсолютный смысл. Римский-Корсаков не принимал некоторых гармонических явлений, относящихся еще к XIX столетию, потому что они выходили за рамки его системы, его метода. Он находил

«чепуху и фальшь» в вагнеровском «Зигфриде», но ведь это не значит, что вагнеровская гармония действительно «фальшива». Тем более нельзя переносить корсаковские границы гармонического мышления в более поздние музыкальные периоды. Реалистическая музыка XX века наметила новые рубежи между «дозволенным» и «недозволенным». Но, изменяя границы, установленные предыдущими эпохами, реалистическое музыкальное творчество не отказывалось вообще от границ. Принцип художественной совести, о котором говорил Корсаков, продолжал сохранять свое основополагающее значение в изменившихся творческих условиях. Это одно из коренных отличий реализма от модернизма, определенное Римским-Корсаковым за много лет до наших дней; «...еще есть новые гармонии на свете, то есть, конечно, не аккорды, а последовательности их и случайные сочетания»¹, — писал Корсаков Ястребцеву. И это суждение нельзя трактовать односторонне. Тут есть две стороны, которые надо отделить друг от друга. Римский-Корсаков, подобно другим европейским композиторам XIX века, придерживался терцовой системы построения аккордов и в рамках этой системы не шел далее пятизвучия, то есть нонаккорда. Он резко восставал против гармонической «грязи», считая, что «случайными сочетаниями» и диссонансами нельзя пользоваться так же, как пользуются аккордами консонирующего типа. Положительная сторона такой позиции опять-таки заключалась в противодействии модернизму, который в дальнейшем пришел к явной какофонии атонализма. Но мы уже говорили о том, что устанавливаемые Римским-Корсаковым «пределы допустимого» имели все же не абсолютное значение. Нельзя утверждать, что в XX веке новые аккорды возникали лишь в музыке модернистского направления. Реалистическое музыкальное творчество далеко не всегда ограничивалось традиционной аккордикой. Вспомним хотя бы многие произведения современных композиторов Закавказья или Средней Азии, где применение «нетрадиционных» (и даже «недозволенных»), с точки зрения старой европейской теории, аккордов обусловлено национальной традицией данной музыкальной культуры.

Сам Римский-Корсаков допускал отступления от строгих норм, порой предвосхищая более поздние гармонические стили. Вообще надо признать, что многие музыкально-эстетические принципы могут изредка нарушаться, и эти нарушения хороши, если в рамках данного стиля они остаются исключительными случаями, не перерастая в правило. Так, в начале

¹ Письмо Н. А. Римского-Корсакова к В. В. Ястребцеву от 10 июля 1901 года. Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V, стр. 64.

второго действия «Млады» Римский-Корсаков ввел кварттовую гармонию, выходящую за пределы терцовой системы. Этот необычный аккорд, наряду с кварттовыми гармониями Бородина, кварттовым интонационным строем «скерцо» шестой симфонии Чайковского, — далекие подступы к некоторым из гармонических открытий Скрябина. В «Снегурочке» Корсаков впервые применил аккорд, состоящий из всех шести звуков целотонной гаммы (или из двух увеличенных трезвучий). Такие гармонии встречаются и в «Золотом петушке». Вслед за Корсаковым их начал применять Дебюсси. Но все это — исключения, отдельные колористические «пятна» на фоне корсаковского гармонического стиля.

Римский-Корсаков утверждал, что «новые гармонии» — это не аккорды, «а последовательности их и случайные сочетания». В этих словах заключена очень важная мысль, сохранившая до наших дней свою актуальность. Корсаков подчеркивает роль гармонической «горизонтالي», роль гармонического движения в обобщенном смысле этого слова. Выразительность отдельных гармонических комплексов — лишь частности общего гармонического процесса; главное же в нем — развитие. Следуя данному принципу, Римский-Корсаков с великолепным мастерством раскрывал гармонические возможности ладотональности, проявляя при этом последовательность, постепенность. Принцип широкого ладогармонического развития находит свое выражение, например, в постепенном хроматическом «расцветивании» строгой диатоники, во все более интенсивном внедрении в гармоническую ткань побочных доминант, в чередовании больших тонально устойчивых пластов с пластами неустойчивыми, в переходах от «строгого» гармонического стиля к стилю «свободному» и к стилю «изысканному» (определения самого композитора). Существеннейшим элементом — динамическим и вместе с тем конструктивным — был в корсаковском творчестве модуляционный план, который очень тщательно обдумывался композитором. При этом ему удавалось сочетать специфически музыкальную логику модуляционного движения с требованиями оперной драматургии.

Все сказанное не противоречит тому факту, что одним из выразительных средств Римского-Корсакова была нарочитая статика ладогармонической мысли. Музыкальное развитие всегда включает элементы активные и пассивные. Динамичность и статичность музыкального звучания — относительные понятия. Эти явления в музыке всегда сосуществуют, хотя их пропорциональность бывает различной. Большая роль эпического начала в оперном творчестве Римского-Корсакова обусловила сознательную ладогармоническую статику некоторых эпизодов и сцен. В этом отношении особенно примечателен «Китеж», где принципу замкнуто-кругового построения неко-

торых лейтмотивов соответствует замкнуто-круговое тонально-гармоническое движение. В главе о «Китеже» мы рассмотрим связь такого статического метода музыкального мышления с идейным содержанием оперы.

Последние корсаковские оперы дают новые примеры гармонической двупланности, примененной композитором и в ряде его предыдущих опер. Для сцен реальных (или относительно реальных) типичен «строгий» и «свободный» гармонический стиль (корсаковская терминология); в сценах фантастических господствует «изысканный» стиль. Но соотношение этих стилей (точнее, разновидностей единого корсаковского гармонического стиля) в разных операх не одинаково, «Петушок» и, особенно, «Кашей» отмечены преобладанием «изысканного» хроматического стиля. Гармония «Китежа» — более строгая, диатоническая (она остается такою даже в некоторых фантастических сценах).

Метод постепенного ладового развертывания привел Римского-Корсакова к использованию ладов, выходящих за рамки мажоро-минора.

Композитор придавал большое значение так называемым старинным ладам. Их применение он ставил в заслугу себе и всей новой русской школе. Об этом он говорил и в «Летописи», и в беседах с Ястребцевым. «Вспомните,—сказал он,—как много уже сделано в этой области современною русскою музыкою и насколько мы опередили в этом направлении школы нидерландскую или же староитальянскую (с Палестриной во главе), у которых нет-нет да и проглянет *до-диез* в дорийском ладе *ре*. Между тем у нас, в нашей музыке, этого не бывает и за примером ходить не далеко, — возьмем, в подтверждение моих слов, ну хотя бы первую песню Леля с ее чисто дорийским кадансом, о котором на Западе никогда и не помышляли! Или еще — миксолидийский хор «Просо» из первого действия и двойной хор из третьего действия «Майской ночи»; или, наконец, строго фригийскую песню Лумира из второго действия «Млады». И таких примеров в русской музыке немало!»¹

Римский-Корсаков видел в применении старинных ладов одну из национальных черт русской музыки.

Старинные лады, не разрушая основополагающей структуры мажора и минора, вносили в гармонию свежую, самобытную струю, оттеняли эпический склад музыкальных образов, дух седой старины.

Видное место принадлежит этим ладам в «Сказании о невидимом граде Китеже». Для «Кашея бессмертного» и

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том первый, стр. 165.

«Золотого петушка» они не характерны (это вызвано общим насыщенным хроматизмами строем данных опер).

От древнего ладогармонического языка церковной (в значительной мере раскольнической) музыки берут свое начало «пустые» квинтовые гармонии Корсакова («Китеж»), придающие музыкальным образам архаический колорит. Они родственны аналогичным гармониям «Хованщины».

В «Сервилии» Корсаков впервые широко использовал старинные лады, не связывая их с задачей воспроизведения русского национального стиля. Здесь они трактуются как лады древнегреческие. Композитор счел уместным ввести их в оперу, рисуя древний Рим, поскольку искусство Рима испытало сильное влияние художественной культуры эллинов.

Элементы ладовых построений, рожденных музыкой Востока, мы находим в «Золотом петушке». Укажу на лады с двумя увеличенными секундами. Иногда здесь выступают приметы ладов азербайджанской народной музыки.

Гармонической палитре Римского-Корсакова свойственны и нарочито архаические приемы и новейшие достижения ладогармонического мышления. Всесторонне развивая потенциальные возможности мажоро-минорной системы, композитор уже в ранних своих произведениях наметил выход за ее пределы в сферу ладов, открытых современной европейской музыкой. Они возникли внутри мажора и минора и лишь постепенно эмансипировались, получив «права гражданства». При этом композиторская практика намного опередила теорию, которая только в начале XX века сделала первые попытки осознать новые ладовые закономерности.

Подобно другим композиторам XIX столетия Римский-Корсаков применял новые лады эпизодически, не ломая при этом общей мажоро-минорной ладовой структуры. Он вырабатывал необычные ладовые построения из элементов мажора и минора. Здесь проявлялся общий закон эволюционного развития средств музыкальной выразительности.

Часто обращался Римский-Корсаков к увеличенному ладу, который со времен Глинки стал одним из «ходовых» приемов воплощения фантастического в русской музыке. Иногда Корсаков лишь намекает на этот лад: такие намеки заложены в последовательностях мажорных трезвучий (или тоналностей), отстоящих на большую терцию друг от друга, в альтерациях тонической и доминантовой гармоний. Интересны эпизоды, где Римский-Корсаков идет путем компромисса, чередуя гармонии разных ладовых систем, то есть мажора или минора и увеличенного лада. Но нередко композитор более определенно и смело выявляет характерные признаки данной ладовой системы — целотонный звукоряд, увеличенное трезвучие. Не чуждается он и таких целотонных комплексов, которые нарушают терцовый принцип строения аккордов. В

некоторых случаях самостоятельность увеличенных и целотонных гармоний, применяемых Корсаковым, столь велика, что увеличенное трезвучие приобретает относительно устойчивый характер и воспринимается как тоника. Такие моменты являются наиболее полным выражением сущности увеличенного лада.

Римский-Корсаков любил увеличенный лад и пользовался им в большей части своих крупных произведений до «Золотого петушка» включительно. Вместе с тем он понимал ограниченность выразительных возможностей этого лада. Она обусловлена отсутствием полутонов в целотонном звукоряде, однородностью гармоний, которые возможны в его пределах. Этим гармониям присуща статичность звучания, при длительном употреблении они создают ощущение монотонности. Увеличенный лад хорош главным образом в фантастических сценах в силу свойственной ему причудливой красочности, «нестественности» (по сравнению с мажором и минором); эти качества данного лада подчеркивают нереальность воплощаемых образов. Кроме того, увеличенные целотонные гармонии в силу своей «неподвижности» хорошо передают внутреннее оцепенение, когда человек поражен и потрясен воздействием сверхъестественных сил («Дух занимается! Ум помрачается!»). Но благодаря этим же специфическим особенностям увеличенный лад бывает обычно мало уместным в драматических и лирических сценах, воплощающих сложные переживания, движения души. Если он и вводится в такие сцены, то опять-таки там, где нужно выразить оцепенение, протрацию (так использован этот лад в некоторых эпизодах «Чио-Чио-Сан» Пуччини).

Естественно, что Римский-Корсаков стремился расширить ладовые возможности музыки не только за счет увеличенного лада, но также и других, более гибких и универсальных ладовых систем. В своих поисках композитор пришел к ладам, основанным на звукоряде тон-полутон (гамма Римского-Корсакова). Речь идет о ладах уменьшенном и цепном. Благодаря общему звукоряду, они практически не всегда обладают четкими признаками отличия друг от друга. Подобно увеличенному ладу Корсаков часто применяет их в фантастических сценах. Но не только в фантастических. Уже сам основной звукоряд, включающий и тона и полтона, делает эти лады более динамичными по своей внутренней выразительной сущности, более многогранными и универсальными, нежели целотонная система. Показательно, что гамму тон-полутон мы встречаем в столь различных по содержанию сценах, как, например, заключительный хор из «Псковитянки», царство подводное из «Садко», сцена нашествия татар из «Китежа».

Элементы уменьшенного лада можно найти в тех гармонических последованиях Римского-Корсакова, где он сопо-

ставляет минорные трезвучия (или тональности), отстоящие на малую терцию одно от другого. Композитор очень часто пользовался основной гармонией данной ладовой системы — уменьшенным септаккордом. По словам самого Корсакова, это была одна из любимых его гармоний. Он говорил, что уменьшенный септаккорд надо уметь употреблять. Действительно, в ряде опер XIX века эта гармония применялась очень стандартно, с привкусом мелодраматизма; она подчеркивала внезапную гибель героя или какое-нибудь другое трагическое событие (отрывистое, резкое *sforzando*). Корсаков предпочитает мягкое и протяженное звучание уменьшенного септаккорда. Это соответствует его обычному тяготению к длительной звучности гармоний-пластов. Подобно увеличенному трезвучию, уменьшенный септаккорд становится иногда относительно устойчивой, тонической гармонией.

Элементы цепного лада намечаются у Корсакова в последовательностях мажорных трезвучий, септаккордов (а иногда терций), чередующихся по малым терциям, или минорных трезвучий, отделенных друг от друга большими терциями. Комплексных, многозвучных «цепных» гармоний Корсаков не применяет ввиду их резкой диссонантности (эти гармонии были освоены лишь в последних сочинениях Скрябина).

Значительную роль в гармоническом мышлении Корсакова играют также различные тритоновые сопоставления, представляющие собой зародыши дважды-ладов.

В своих последних операх Римский-Корсаков не использовал каких-либо новых, неведомых ему ранее, ладовых систем. Но он более свободно и решительно применял отмеченные выше лады. Эпизоды, где гармония выходит за рамки мажор-минора, стали более протяженными и обособленными. Композитор проявлял большую смелость и изобретательность в чередовании различных ладов; иногда он остроумно комбинировал, соединяя в одно целое разнородные по своему ладовому происхождению элементы.

Усложнение гармонического языка в таких операх, как «Кашей бессмертный», «Золотой петушок», сочеталось с тем обостренным вниманием к чистоте и правильности голосоведения, которое всегда было присуще Римскому-Корсакову. Под «правильным голосоведением» следует подразумевать не только плавность движения и наличие общих тонов. Решающая роль здесь принадлежит мелодической логике развертывания каждого голоса, имеющего свой определенный рисунок, свое лицо (конечно, не столь индивидуализированное, как в полифоническом стиле). Это и вносит жизнь, живое дыхание в последовательность гармоний, придает мягкость и «складность» неожиданно смелым оборотам.

Голосоведение стало у Корсакова источником обновления

гармонической ткани. Наиболее интересные в этом смысле примеры дают нам опять-таки «Кашей» и «Золотой петушок». Задержания и проходящие ноты одновременно в нескольких голосах рожают проходящие гармонии. Здесь действует не столько функциональная гармоническая логика, сколько «кинетическая энергия» развивающихся линий-голосов.

Мы коснулись лишь общих вопросов гармонического языка «позднего» Римского-Корсакова с тем, чтобы вернуться к ним при анализе последних его опер.

Разбор оркестровки опять-таки будет опираться на сочинения Римского-Корсакова последнего периода творчества (автор не ставит перед собой задачу дать полный и исчерпывающий очерк его оркестрового стиля).

В эволюции оркестрового мышления композитора был рубеж, который сам Корсаков относил к концу 80-х годов. Он писал: «Каприччио», «Шехеразада» и «Воскресная увертюра» заканчивают собой период моей деятельности, в конце которого оркестровка моя достигает значительной степени виртуозности и яркой звучности без вагнеровского влияния, при ограничении себя обыкновенным глинкайским составом оркестра»¹. Римский-Корсаков и в дальнейшем не изменял глинкинским традициям (речь идет сейчас не об оркестровых составах, а об эстетических принципах оркестровки). Вместе с тем его оркестровый стиль отразил вагнеровские веяния («Млада»). Пользуясь в своих операх (кроме «Млады») обычными составами оркестра, композитор тяготел к более насыщенной и темброво-сложной звучности. В этом отношении партитуры его последних опер существенно отличаются от партитур «Снегурочки» и тем более «Майской ночи», с их прозрачайшей, порой акварельной оркестровой живописью.

Здесь надо отметить особый интерес, проявляемый Корсаковым к оркестровому стилю Глазунова (хотя его плотная массивная оркестровка во многом была далека от корсаковской тембровой палитры). Асафьев вспоминал, как восхищался Римский-Корсаков музыкой и оркестровкой балета Глазунова «Времена года» и даже говорил, что ему, Корсакову, надо учиться на примерах такого совершенного мастерства. В письме к жене, касаясь новой оркестровой редакции «Антара», композитор не без сожаления замечал: «I часть потеряла теперь свою легкость и воздушность, и в ней появилось что-то глазуновское, ко мне не идущее»². Однако в конце концов он все же признал эту редакцию более совершенной. «Что-то

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 168.

² Письмо от 9/22 февраля 1903 года. Цит. по сборнику: «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. II, стр. 100.

глазуновское» — это опять же большая тембровая полнота и насыщенность, сочность уверенных красочных «мазков».

Новые тенденции корсаковской оркестровки проявились также в том, как он стал пользоваться медной духовой группой. Партитура «Снегурочки» — пример весьма экономного использования «меди». Трубы, тромбоны и туба применяются там лишь эпизодически, «в особых случаях». Партитуры последних опер гораздо больше насыщены «медью». Так, в «Пане воеводе» медная группа использована очень широко, и не только в «громких» местах, но также и в некоторых «тихих», лирических сценах.

Чаще стал прибегать композитор к различным тембровым наложениям, к смешению тембров. Но там, где это было нужно, он достигал замечательной прозрачности, воздушности оркестровых красок.

Не прекращая своих исканий в области оркестрового колорита, Римский-Корсаков находил все новые и новые колористические изобразительные приемы. В «Золотом петушке» оркестровка особенно изысканна. Тяготение к необычным, причудливым, темброво-сложным звучностям сказалось и в «Кашее», а также в некоторых эпизодах «Китежа». Большое значение в корсаковской оркестровке приобретают всевозможные тремоло струнных (часто в высоком регистре), дрожащие, вибрирующие звучности, разветвленная фактура с многими сплетающимися линиями-голосами. Часто встречается у Корсакова прием разделения партий струнной группы (*divisi*), многоярусное изложение. Важные красочные функции принадлежат у него медным духовым с сурдинами, арфе (фигурации, *glissando*, флажолеты), челесте (а в «Китеже» — колоколам). Ударными он пользуется очень умеренно, эпизодически, но с особенным виртуозным блеском.

Все это богатство тембровых красок Римский-Корсаков подчинил задачам музыкальной драматургии. И здесь действовал общий принцип взаимосвязи всех музыкальных элементов, направленных к выражению основного замысла. И здесь краски не имели самодовлеющего значения, но служили главной цели — раскрыть средствами оркестра идею произведения. В корсаковской тембровой драматургии не было драматической экспрессии, обнаженности контрастов и остроты противопоставлений, которые отличали оркестровку Чайковского. Но это не умаляет драматургическую роль тембра в партитурах Римского-Корсакова. Так, для «Кашея» композитор находит разнообразные оттенки мрачных, зловещих, жутких, таинственно завораживающих красок. Эта тембровая гамма характерна именно для данной оперы с ее общим осенне-мглистым колоритом (я не имею в виду финал). В ряде других своих произведений композитор, напротив, добивался солнечного весенне-летнего колорита.

Оркестровому стилю «Китежа» присущи полнота, мягкая певучесть, возвышенность звучания. Прибегая к живописно-зрительным аналогиям, можно сказать, что в «Кашее» преобладают суровые, черные, серые тона с багровыми и призрачно-фиолетовыми отблесками в музыке Кашеевны. «Китеж» — царство небесной лазури, розовых, зеленых тонов, иногда подернутых серебристой дымкой, хотя и здесь краски порой стущаются, приобретая свинцовый оттенок. Очень ярко выражены тембровые контрасты при изображении Додонова царства и Шемаханской царицы в «Золотом петушке».

В общем оркестровка Римского-Корсакова стала менее солнечной и лучезарной (за исключением таких эпизодов, как свадебное шествие из «Петушка»). Наряду с дальнейшим развитием колористических элементов, в ней углубились черты драматической выразительности («Китеж»).

Таковы некоторые общие соображения о стиле творчества Римского-Корсакова периода 900-х годов.

«СЕРВИЛИЯ»

*Ложь уст моих еще не оскверняла,
Я грудь свою перед тобою разрываю
И обнажаю трепетное сердце.*

«То тот, то другой оперный сюжет в течение всей моей композиторской деятельности привлекал время от времени мое внимание, не вызывая, однако, своего осуществления в действительности. Таким образом, сюжеты «Царской невесты», «Сервилиии» и «Садко» не раз проносились передо мною и соблазняли приняться за них»¹,—писал Римский-Корсаков, имея в виду период 1891 года. Из сказанного ясно, что композитор думал о «Сервилиии» как оперном сюжете еще раньше. Установить, когда впервые возникла у него эта мысль, едва ли возможно.

Прошло много лет. Закончив «Сказку о царе Салтане», Корсаков принял окончательное решение писать оперу на сюжет «римской» драмы Мея. Либретто было сделано самим композитором. Первые музыкальные эскизы (в записной книжке Римского-Корсакова) датированы январем 1900 года. Они открываются наброском сцены у гадалыщицы Локусты (четвертое действие).

В марте 1900 года Римский-Корсаков предпринял концертную поездку в Брюссель. Вернувшись, он «принялся усердно» за новую оперу. Летом, находясь за границей (Петерсталь в горах Шварцвальда, Фицнау в Швейцарии), композитор завершил третье и четвертое действия «Сервилиии». Первое и пятое действия были сочинены частично. Значительную часть музыки Корсаков написал, не имея возможности пользоваться инструментом. В Петербург он вернулся, имея почти полный «набросок» всей оперы. Летом 1901 года композитор закончил оркестровку.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 176.

Первое представление «Сервилии» состоялось 1 октября 1902 года на сцене Мариинского театра. Автор дал высокую оценку исполнителям (кроме Л. Г. Яковлева, который пел Эгнатия). Особенно порадовали его дирижер Ф. М. Блуменфельд, певцы В. И. Куза (Сервилия), И. В. Ершов (Валерий), К. Т. Серебряков (Соран). Опера имела успех; автора вызывали после каждого акта. Однако «Сервилия» недолго оставалась в репертуаре Мариинского театра, выдержав всего лишь семь представлений.

В Москве «Сервилию» поставил оперный театр Солодовникова (первое представление состоялось 2 ноября 1902 года). Дирижировал Н. Р. Кочетов. По свидетельству С. Н. Дурылина, опера мало понравилась. Одной из причин этого Дурылин считает близкое «соседство» «Сервилии» с «Нероном» А. Г. Рубинштейна, поставленным в предыдущем сезоне на сцене того же театра: «Сервилия» по сюжету и драматическому действию многим казалась повторением всеми виденного «Нерона»...»¹

Римского-Корсакова далеко не все удовлетворяло в его опере. Иногда он называл это произведение неудачным. Но, судя по другим его высказываниям, некоторые сцены «Сервилии» (например, сцена смерти героини) были ему дороги.

Создав «Сервилию», Корсаков завершил «цикл» своих опер, связанных с творчеством Мей. Композитор посвятил «Сервилию» его памяти.

Тяжелой, безрадостной была жизнь Льва Александровича Мей (1822—1862), талантливого поэта, драматурга, переводчика, автора лирических стихотворений, былин, сказаний, песен, трех пьес, переводов произведений Шевченко, Мицкевича, Гейне, Беранже и многих других поэтов.

Он дожил всего до сорока лет. Постоянное безденежье, нужда, лишения, труд без отдыха, без меры — все это рано подорвало здоровье поэта. Ему так и не удалось отвоевать свое место под солнцем.

Творчество Мей никогда не привлекало большого общественного внимания. Обладая известными достоинствами, оно гускнуло рядом с творчеством современников — корифеев русской литературы. И все же многие произведения Мей, родившись заново в русском музыкальном искусстве, получили вторую жизнь.

Занимая обособленную позицию в литературной жизни той эпохи, Мей иногда давал повод причислять себя к сторонникам «чистого искусства». Но во многих его творениях звучит голос жизни, неприкрашенной правды, звучит тоска по воле и счастью. Мей порой приближался к эстетическим

¹ С. Н. Дурылин. Из театральных воспоминаний. Сборник «Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков», т. II, стр. 328.

принципам демократического лагеря, хотя и не мог достигнуть той идейной зрелости, которая отличала его выдающихся представителей.

Прогрессивные стороны творчества Мея, его теплая, сердечная лирика, глубокое проникновение в народное искусство, его интерес к русской истории, старине привлекали к нему и Римского-Корсакова и некоторых других композиторов. Созданные поэтом образы Ольги, Марфы, Сервилии были близки Римскому-Корсакову как художнику, находили в его душе поэтический отзвук. Большое значение для Корсакова имела также *песенность* драм Мея. Она проявилась и в образах русских женщин, как бы выросших из трогательных, хватающих за сердце напевов, и в общем поэтическом строе меевской драматургии. Писатель заимствовал из народного творчества выразительные средства, характерные обороты речи. Он нередко вводил в свои пьесы литературные тексты народных песен или же собственные стихи, тонко стилизованные в духе фольклора.

Пьеса Мея «Сервилия» не обладает значительными художественными достоинствами. Драматургу не удалось понять и прочувствовать эпоху древнего Рима; картины русской жизни времен Ивана Грозного были ему понятнее и ближе. Композиция пьесы — во многом рыхлая — не свободна от длиннот. Действующих лиц много, но охарактеризованы они довольно схематично. Выделяется лишь образ Сервилии — он выписан тонко и выразительно.

Римский-Корсаков, переделывая пьесу в либретто, значительно сократил авторский текст. Эти сокращения не только приспособили драму Мея для оперной сцены, но и укрепили ее драматургию. Композитор уменьшил также количество действующих лиц (в драме их 43, в опере 25). Он переосмыслил сцену у гадалщицы Локусты, придав этой картине фантастический оттенок (у Мея появление призрака — всего лишь мистификация, подстроенная Эгнатием; у Корсакова призрак появляется «всерьез»).

Действие оперы, так же как и драмы, отнесено к 67 году н. э. Это было время, когда Римом правил Нерон — жестокий деспот и ловкий демагог, самовлюбленный, капризный, разнузданный властитель.

В опере «Сервилия» три основные темы: победа христианства над язычеством; борьба небольшой группы сенаторов против префекта Тигеллина; трагедия Сервилии, ставшей жертвой коварства и клеветы.

Рассмотрим каждую из этих тем.

Мы знаем, что Римский-Корсаков не был религиозным человеком. Он отрицательно относился к догмам современной православной церкви. Вместе с тем его, как художника, увлекали древние языческие верования и обряды, воспроизведен-

ные в ряде опер. Многих должен был удивить тот факт, что Корсаков, этот «старый язычник», обратился к огромной теме торжества христианской религии над языческими культами римского государства. Необходимо, однако, учитывать, что, помимо «Сервилии», с христианской тематикой связаны еще два крупных произведения Римского-Корсакова: «Воскресная увертюра» («Светлый праздник») и «Сказание о невидимом граде Китеже». Посмотрим, что привлекло композитора в темах такого рода и как он подходил к ним.

«Воскресная увертюра» (1888), хотя и написана на церковные темы из обихода («Да воскреснет бог», «Ангел вопияше», «Христос воскрес»), не является выражением христианской идеологии. Композитор и не ставил перед собой такой задачи. Его в данном случае интересовали не религиозные идеи, а внешняя, обрядовая сторона православной церковной службы. Отсюда декоративный, красочный характер музыки увертюры, не претендующей на особенную глубину. Достаточно отметить разнообразное воспроизведение колокольного звона. Увертюра в своей значительной части представляет собой своего рода «тембровые вариации» колокольных перезвонов. Надо также подчеркнуть, что композитор стремился выявить языческие элементы, сохранившиеся в православной обрядности.

Изображаемое в увертюре праздничное веселье проникнуто далеко не «благочестивыми» настроениями. Порою даже слышатся отголоски плясовых ритмов. Не случайно «Воскресная увертюра» была неприязненно встречена официальными кругами (в частности, Александром III).

В «Сервилии» и в «Китеже» тема христианства трактуется иначе. Здесь композитор непосредственно соприкоснулся с идейной стороной христианского вероучения. Мы не будем сейчас рассматривать концепцию «Китежа». Надо, однако, заметить, что содержание этой оперы связано с древними раскольническими верованиями. В глазах официальной православной церкви они являлись ересью, заслуживающей сурового осуждения. Что же касается «Сервилии», то здесь Римский-Корсаков обратился к раннему периоду развития христианства, когда оно провозглашало братство всех людей, равенство рабов и свободных. Отрицательно относясь к догмам современного православия, композитор, несомненно, понимал прогрессивное значение христианской религии в тот период, когда она только зарождалась и противостояла старым языческим культам. Говоря о современных церковных обрядах, Корсаков отмечает: «Как все это далеко от философского и социалистического учения Христа»¹. Ком-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 168.

позитор имел в виду древнее христианство, обращенное к «страждущим и обремененным». Конечно, оно не имело чего-либо общего с социализмом. Но вспомним, что писал о раннем христианстве Ф. Энгельс: «Из каких людей вербовались первые христиане? Преимущественно из «страждущих и обремененных», принадлежавших к низшим слоям народа, как и подобает революционному течению»¹. Раннее христианство «выступало сначала как религия рабов и вольноотпущенных, бедняков и бесправных, покоренных или рассеянных Римом народов»².

Это определение Энгельса необходимо помнить при оценке идейного содержания «римской» оперы Корсакова.

Таким образом, и в «Воскресной увертюре», и в «Китеже», и в «Сервилии» Корсаков был далек от реакционной идеологии современного ему христианства. Обращение к теме борьбы христианства против язычества в древнем Риме отнюдь не означало, что композитор изменил своим передовым взглядам и встал на путь враждебного прогрессу клерикализма. Вместе с тем нельзя сказать, что огромная тема борьбы язычества и христианства получила в опере глубокое и убедительное воплощение.

Прежде чем говорить об этом более подробно, напомним о некоторых научных данных относительно происхождения христианства; это нужно для правильного понимания событий и образов, воплощенных в корсаковской опере.

Зародыши христианской религии можно увидеть в распространённом у иудеев религиозно-политическом учении о пришествии Мессии — избавителя. Энгельс в работе «Людвиг Фейербах» говорит о том, что христианство возникло из восточного (главным образом, иудейского) мессианизма и философии стойков. Для ранних христианских общин большое значение имели идеи нравственного очищения, любви, братства. В спорах рождались нормы новой морали. Христианская религия не была еще тогда верной защитницей и служанкой эксплуататорских классов. При всей противоречивости, двойственности христианского учения, в нем все же содержалось осуждение богатства и богатых: «Удобнее верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богатому войти в царство божие» («Евангелие»). Как уже говорилось выше, Энгельс указывал на прогрессивные стороны христианства, в какой-то мере выражавшего тогда социальный протест против угнетения: «...всякое сопротивление отдельных мелких племен или городов гигантской римской мировой державе было безнадежно. Где же был выход, где было спасение

¹ Ф. Энгельс. К истории раннего христианства. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 422.

² Там же, стр. 409.

для поработанных, угнетенных и обнищавших — выход, общий для всех этих различных групп людей с чуждыми или даже противоположными друг другу интересами?.. Такой выход нашелся. Но не в этом мире. При тогдашнем положении вещей выход мог быть лишь в области религии»¹.

Некоторые из христиан выступали не только против язычества, но и против римской государственной власти. Антиримская направленность присуща «Апокалипсису», написанному в 68—69 годах н. э., то есть в тот период, к которому относится действие оперы.

Естественно, что значительная часть римского населения выступала против христианства и христиан. Сохранилось немало свидетельств о гонениях, которым подвергались представители новой веры. Выдающийся римский историограф Тацит рассказывает о том, как в 64 году после знаменитого пожара Рима Нерон «предал мучительной смерти тех, кого толпа называла христианами» (Нерон хотел отвлечь от себя обвинение в поджоге). Об этом упоминается в первом акте «Сервилии». Изображенное далее столкновение между христианином и массой язычников довольно точно соответствует научным данным. «Преследование начиналось большей частью фанатичной толпой, которая вдохновлялась, может быть, жрецами... В позднейшей христианской традиции рассказывается, что мученики за веру отказывались приносить жертвы, отказывались назвать имена единоверцев и на вопросы судей отвечали открыто: «Christianus sum» (я христианин). Христиан подвергали самым суровым наказаниям: отдавали на растерзание зверям, сжигали, побивали камнями»². Все это показано Меем и Римским-Корсаковым.

Мей воспользовался в своей драме некоторыми историческими фактами, взятыми из трудов Тацита, а также из других источников. Но было бы наивным думать, что драматург смог дать научную материалистическую концепцию возникновения христианства. Он перенес решение этого вопроса в область абстрактной морали.

В предисловии к «Сервилии» Мей пишет, что слово Рим «достигает полноты своего смысла и означает вселенную; но в нравственном отношении смысл языческого Рима и языческая вселенная представляют взорам наблюдателя плачевное зрелище». И далее: «Для нас, православных и верно-подданных христиан, понятен безымянный недуг языческого мира: он заключался в отсутствии святыни веры и закона,

¹ Ф. Энгельс. К истории раннего христианства. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 423.

² Н. А. Машкин. История древнего Рима. Госполитиздат, М., 1956, стр. 489.

охраняемых державною десницею помазанника божия»¹. Здесь суждения, высказываемые Меем, приобретают явно монархическую окраску.

Римский-Корсаков был человеком с иным мировоззрением. Он не мог стать на точку зрения Мее, но в то же время не имел возможности коренным образом переосмыслить содержание его драмы. Меевское понимание данной проблемы связывало композитора, направляя его фантазию на путь, предначертанный драматургом. Неудивительно, что тема язычество — христианство раскрыта в опере поверхностно и схематично.

Отметим прежде всего, что языческий мир показан авторами оперы гораздо богаче, чем нарождающийся мир христианства. Таким образом, старому, отживающему уделено значительно больше внимания по сравнению с новым. Почти все действующие лица (в том числе все главные персонажи) — представители язычества. В опере отражена (хотя и не слишком широко) общественная, политическая жизнь языческого Рима в последние годы владычества Нерона; композитор рисует языческие обряды (религиозные шествия и пляски в честь Афины-Минервы, быт римлян, гадание и вызов призрака). При этом нельзя сказать, что картина языческого Рима являет собой «плачевное зрелище». Ведь, помимо деспота Тигеллина и коварного Эгнатия, языческий мир представляют поэтичная и умная Сервилия, благородный трибун Валерий, мудрые и справедливые сенаторы Соран, Тразея...

Лагерь христиан представлен лишь двумя персонажами (двумя из двадцати пяти) — невольницей Локусты Неволеей и безыменным стариком. Роль Неволеи ограничена очень узкими рамками; ее образ едва намечен. Гораздо большее значение имеет в опере образ старика. Это христианин-фанатик. Он заставляет нас вспомнить центральную фигуру известной картины К. Д. Флавицкого «Первые христиане на Колизее». Старик верит слепой, исступленной верой и также исступленно ненавидит язычество. По словам Н. А. Машкина, «религиозный фанатизм приводил даже к «жажде мученичества»². Эта черта свойственна и старику из «Сервилии»: «Идем, я жажду лютой смерти!» — восклицает он, когда воины ведут его в темницу.

Старик, как действующее лицо, показан лишь в первом акте. Здесь происходит его столкновение с толпой, обуреваемой ненавистью к христианам. Образ старика условен и отмечен печатью риторики. Он не столько реальный,

¹ Л. А. Мей. Полное собрание сочинений, т. 2. Изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1911, стр. 58.

² Н. А. Машкин. История древнего Рима, стр. 489.

живой человек, сколько символ христианства, фанатическая декларация его основного догмата.

Старика бросают в тюрьму, и он не появляется на сцене вплоть до финального *credo*. Мы узнаём, что ему удалось бежать из тюрьмы, и это вносит неясность в линию поведения данного персонажа: если старику действительно хотелось «пострадать за веру», его бегство ничем не мотивировано.

В последнем действии условность этого образа особенно ощутима. Это — «*deux et machine*». Старик «величественно входит» (такова ремарка в клавире), чтобы провозгласить под занавес хвалу новой, справедливой религии.

В музыкальной характеристике этого персонажа преобладают черты архаики, древней церковной музыки. Его лейтмотив звучит сурово, сумрачно. В дальнейшем он приобретает несколько тяжеловесную торжественность:

Tempo I [*Allegro non troppo*]



Мелодия этого фрагмента построена на пентатонике. Ее диапазон ограничен квинтой. Отметим также дорийский лад, «пустые» квинтовые гармонии. Все это в сочетании с декламационным складом мелоса придает лейтмотиву архаический и молитвенный характер. На музыке лежит печать строгого аскетизма и вместе с тем патетики, экзальтации.

Примерно такой же эмоциональный облик свойствен кварто-квинтовой теме, на которой основано гневное обращение старика к народу. Интонационно оно вырастает из приведенного выше лейтмотива.

Одним из слагаемых музыкального образа старика является хорал. Музыка хорального, «органного» типа сопровождает его слова об Иисусе Христе:





На этом же музыкальном материале построены последние фразы старого христианина в пятом действии перед заключительным *credo*.

Хотя музыкальная характеристика старого фанатика достаточно рельефна, этот образ не возбуждает особенного сочувствия из-за его внешней холодноватой театральности и присущего ему несколько искусственного пафоса.

Рассмотрим более подробно, как развивается в опере тема-конфликт — столкновение язычества с христианством. Формально ее роль велика тем более, что она определяет и завязку и развязку действия. А по существу эта линия драматургии далеко не самая значительная. Правда, завязка довольно убедительна. Я уже говорил, что сцена, когда старик вступает в спор с толпой язычников (первое действие), исторически достоверна. Но что же далее? Как показано в опере религиозное перевоспитание ее действующих лиц? Оно показано чисто внешними приемами. Так, например, Сервилия становится христианкой как-то вдруг, причем ее духовное перерождение происходит в значительной мере за сценой. Сенаторы, участвующие в заговоре против Тигеллина, были подготовлены к принятию христианства тем, что являлись философами-стоиками (Ф. Энгельс указывал на роль стоицизма как промежуточного звена между язычеством и христианством). Однако в опере движение от стоицизма к христианству не выявлено. Поэтому религиозное «прозрение» основной массы действующих лиц (финал) еще более неожиданно и немотивированно, чем «прозрение» Сервилии. Дело происходит следующим образом.

Сервилия умирает. Появляется старик и произносит всего лишь одну фразу общего декларативного характера. И вот все стоящие на сцене римляне, включая также весь хор, проникаются верой в Христа и повторяют друг за другом слово «*credo*». Нельзя не присоединиться к А. Н. Римскому-Корсакову, который писал, что этот заключительный ансамбль (его музыка взята из второй редакции «Псковитянки») «вызывает двойственное чувство у слушателя. Как завершающий конец и эффектно звучащий номер, он удовлетворяет формально и эстетически; но вместе с тем вызывает

протест своей нарочитостью и историческим неправдоподобием»¹.

Подводя некоторые итоги, надо сказать, что идея торжества христианства, видимо, не очень увлекла Корсакова как художника. Но важно не только это. Как мы увидим ниже, данная тема отнюдь не является главной в опере.

Рассмотрим теперь вторую линию — борьбы сенаторов-стоиков против Тигеллина.

Шестидесятые годы I века н. э. — период острых политических конфликтов между Нероном и сенатом. Известен заговор Гая Кальпурния Пизона (65); ближайшей целью заговорщиков являлось убийство императора. Заговор был раскрыт, его участники (среди них и философ Сенека) погибли.

Офоний Тигеллин — фаворит Нерона — стяжал печальную известность деспота, жестокого временщика. Он был врагом стоиков, которые придерживались передовых и гуманных взглядов.

Обратившись к Тациту, Мей почерпнул у него некоторые фактические данные, связанные с событиями, изображенными в драме. «...Тразея и Соран, — пишет драматург в предисловии к «Сервилии», — гласно противодействовали лживым доносам, губившим именитых граждан, порицали современную роскошь и разврат и служили Риму примером нравственности, праводущия и строгой жизни. Несправедливо обвиненные в измене против Рима и осужденные на смерть, они геройскою кончиною запечатлели неравную борьбу с низкими льстецами, окружавшими Нерона. Вместе с Сораном, и также безвинно, погибла двадцатилетняя дочь его Сервилиа...»²

Основные сведения, сообщаемые Тацитом в его трудах («Истории», «Анналы»), достоверны. Поэтому можно допустить, что содержание «Сервилии» (точнее, та его часть, которая связана с заговором против Тигеллина) воспроизводит подлинные исторические события в сочетании с художественным вымыслом драматурга.

Тема заговора проходит через всю оперу от первого до последнего акта. И драматург и композитор уделили ей много внимания. Однако и эта тема не прозвучала в полную силу.

Художественное изображение борьбы против каких-либо общественных сил будет вполне убедительным лишь при том условии, если художник достаточно полно покажет оба враждующих лагеря. Необходимо иметь ясное представление

¹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V, стр. 20.

² Л. А. Мей. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 59.

о каждой из борющихся сторон, тогда и общая картина будет законченной и конкретной. В «Сервилии» данное условие не соблюдено. Так, при изображении религиозного конфликта Корсакову не удалось убедительно показать тех, кто защищал христианство. Что же касается конфликта между стойками и Тигеллином, то здесь уязвим образ самого Тигеллина. Вся его злокозненная деятельность находится вне рамок оперы. Мы лишь из разговора действующих лиц узнаём, что Тигеллин — злодей, «корыстный временщик», не имея возможности убедиться в этом. Он появляется на сцене только два раза. Первый раз — в конце второго действия. Здесь он произносит всего несколько фраз, обращенных к своему приспешнику Эгнатию. Второй раз мы видим Тигеллина в пятом действии. Тут ему поручены три краткие фразы. Его второе (и последнее) появление проходит почти незамеченным тем более, что он вскоре уходит. В общем протяженность сценической жизни этого персонажа определена тремя-четырьмя минутами. Неудивительно, что его музыкальная характеристика не развита. Она исчерпывается лейтмотивом Тигеллина (вернее, лейтгармонией) — торжественно-мрачной и грозной:



Помимо этого лейтмотива, мы не найдем в опере каких-либо музыкальных характеристик Тигеллина. Его вокальная партия коротка и бесцветна.

Из лиц, непосредственно участвовавших в заговоре, наиболее широко показаны отец Сервилии Соран и его старый друг Тразей; их объединяет приверженность к стоицизму. Его основа — учение о разуме как великой всепобеждающей силе, о равенстве людей, о справедливости. Отголоски этой философии звучат в суждениях обоих сенаторов. Так, начало квинтета в третьем акте — нечто вроде гимна верховному разуму, гимна, который поют Соран и Тразей.

Вокальная партия Сорана состоит почти из одних речитативов. Она более выразительна в сцене с Сервилией (третий акт). Но здесь Соран показан не как политический деятель, борющийся против Тигеллина, а как любящий отец. В партии Тразеи есть одно небольшое ариозо, но общий ее склад также декламационный.

Лейтмотивы Сорана и Тразеи характеризуют их как людей мужественных, волевых. Эти качества более четко выражены в музыкальном портрете Тразеи: его лейтмотив представляет собой тему фанфарного склада. Лейтмотив Сорана менее определен по своему внутреннему эмоциональному облику.

Тема заговора раскрывается, главным образом, в речитативных сценах. Таковы большие сцены во втором и третьем действиях, а также сцена суда над заговорщиками в пятом действии. Речитатив не является сильной стороной «Сервилии»; это отрицательно сказалось на музыке перечисленных сцен.

Главная и наиболее сильная драматургическая линия оперы — линия самой Сервилии. С ее образом связано выражение мыслей и чувств, особенно волновавших композитора и имевших для него важное принципиальное значение. Воплощая этот глубоко поэтический образ, Римский-Корсаков раскрывал одну из центральных тем своего творчества. Я имею в виду романтическую тему — «стремление к идеалу», тему утверждения высоких морально-этических ценностей. Выше уже говорилось о том, что в 900-х годах Римский-Корсаков особенно настойчиво искал и отображал «человеческое в человеке», как бы противопоставляя замечательные душевные качества своих героев (вернее, героинь) «досадной пустоте» и бездушию современного «светского общества». Это имело непосредственное отношение к главной идее («сверхзадаче») корсаковского творчества; я определил ее как идею конечной победы добра над злом, справедливости, правды над грубым насилием, жестокостью, ложью. Образ Сервилии — одно из олицетворений того «душевного золота», которое Римский-Корсаков ценил выше всех сокровищ мира.

Сервилия — красавица. Красивы и другие героини корсаковских опер. «В человеке должно быть все прекрасно: и

лицо, и одежда, и душа, и мысли» (А. П. Чехов). Римский-Корсаков как художник придавал определенное значение внешности своих героинь. Она должна была быть прекрасной. Но, конечно, несравненно больший смысл имела для него красота души, мыслей. Сервилия наделена и этими чудесными качествами.

Есть в этой юной римлянке что-то общее с Марфой. Не только некоторые черты внутреннего облика, но и интонации отдельных фраз заставляют нас вспомнить невесту царя Ивана. Все же характеры Сервилиии и Марфы разного склада. По своей натуре Сервилия близка не столько к Марфе, сколько к Ольге из «Псковитянки». Эта близость рождена сочетанием женственности, душевного изящества с решительностью, силой воли.

В «Псковитянке» и «Сервилиии» есть сходные (до известной степени) ситуации. Сервилию, как и Ольгу, хотят заставить выйти замуж за нелюбимого человека. Сенатор Соран требует, чтобы его дочь стала женой старика Тразея. Сервилия уважает, но не любит Тразею; она отдала свое сердце другому — трибуну Валерию. В древнем Риме власть отца над детьми была почти безграничной. И все-таки, когда наступила решительная минута, Сервилия обратилась к отцу с гордыми и смелыми словами:

Отец, скажи Тразее,
Что дочь твоя Сервилия клянется
Не быть его женою никогда.

Соран был изумлен таким решительным протестом своей дочери, обычно кроткой и послушной. Брак не состоялся: сам Тразей пришел к мысли, что, женившись на Сервилиии, он сделал бы ложный шаг.

А сколько мужества проявляет Сервилия, когда на нее обрушились неожиданные удары злой судьбы! Из-за предательства Эгнатия Сорана обвинили в государственной измене. Эгнатий сказал ей, что Валерий будто бы пал под рукою убийцы. Душевно истерзанная Сервилия приходит к гадалщице Локусте и просит вызвать призрак, чтобы «поднять завесу грядущего». Сервилию страшит встреча с тенью из загробного мира. Но ради спасения отца и ради возлюбленного она преодолевает страх. Эгнатий опутывает ее сетью гнусной интриги. Он говорит ей: «Ты можешь, если хочешь, спасти отца твоим единым взглядом, движением бровей, легкой улыбкой». Сервилия должна принадлежать Эгнатию. «Пойми меня: два слова Тигеллину, и твой отец оправдан». И в этот решительный момент чувство справедливости, человеческого достоинства побудило Сервилию с негодованием отвергнуть домогательства врага близких ей людей.

Любовь Сервилии к Валерию — это не тихое и покорное чувство. В ней — страсть южанки, выросшей под знойным небом Рима. Сервилия еще очень молода; но велика сила и глубина ее всепоглощающего любовного порыва.

Мы коснулись важнейших черт внутреннего облика героини оперы. Однако к ним надо добавить еще одну очень существенную черту.

Сервилия умирает. Расставаясь с жизнью, она просит Валерия не мстить «заблудшимся врагам». Став христианкой, отринув все земное, она заглушила в себе чувство ненависти к Эгнатию, виновнику ее преждевременной смерти.

Прости меня, небесный искупитель,
Как я прощаю злейшего врага, —

это последние слова Сервилии.

Таким образом, вспомогательное значение темы победы христианства над язычеством заключается в том, что она дает возможность дополнить «портрет» героини оперы мотивом христианского всепрощения. Этот штрих был важен и для Мея, и для Римского-Корсакова.

Образ Сервилии, наряду с некоторыми другими образами корсаковских опер начала 900-х годов, занимает промежуточное положение между Марфой и Февронией. Мотив всепрощения, возникающий в последнем акте рассматриваемой оперы, предвосхищает одну из важных сторон образа китежской девы.

Римский-Корсаков вдохновенно выразил чувства Сервилии, ее внешний и особенно внутренний облик. Все наиболее поэтические страницы оперы связаны с изображением ее героини. Это подчеркивает значительность центрального образа, выдвигает его музыкально-драматургическую линию на первый план.

В отличие от некоторых других персонажей, представляющих собой условные театральные фигуры, одетые и загримированные под римлян, Сервилия действительно живет на сцене и в музыке. Она по-человечески близка и понятна. В ее образе композитор, по-видимому, запечатлел некоторые черты реальных женщин, хорошо ему известных. Возможно, здесь в какой-то мере отразилась личность Забелы-Врубель. И как артистка и как человек, она вдохновляла Римского-Корсакова, когда он создавал ряд женских образов в своих операх.

Музыкальная характеристика Сервилии складывается из нескольких лейтмотивов и тем, не имеющих лейтмотивной роли. Вот одно из проведений основного лейтмотива (третий акт):



Эта лирическая, задумчиво-нежная тема очень красива. Она чудесно передает изящество, грацию, столь свойственные и внешнему облику «прекрасной дочери Сорана», и ее душе.

Выразительность темы определена особенностями ее мелодического строения. Мелодия внутренне едина, это одна музыкальная волна. Но ее образует ряд небольших волн-мотивов. Они родственны по интонационному рисунку, по ритму. Известная однородность мотивов, синкопы, как бы тормозящие движение, — все это вносит в тему некоторую прерывистость: мы словно слышим биение сердца Сервилии, ее дыхание. И в то же время мелодия льется плавно, широко, вырастая из начального зерна-мотива. Есть в ней что-то от итальянской оперной кантилены; вместе с тем она не чужда лирическому мелосу Чайковского.

Гармонический фон, фигурации, оркестровые краски сливаются с мелодией в одно стройное и мягкое звучание. Тембры скрипок, флейт, гобоев и кларнетов придают теме насыщенность, теплоту колорита. Когда тема становится более взволнованной, порывистой, эмоциональный подъем усиливают полифонические фразы виолончелей и деревянных духовых. Прозрачные фигурации — как бы вуаль, наброшенная на мелодический рисунок. Валторны своим благородным тембром объединяют все элементы фактуры, придавая звучанию большую слитность.

Композитор не часто дает развернутое изложение этой темы. Гораздо чаще он пользуется отдельными ее мотивами, которые живут своей самостоятельной жизнью. В сценах, где действует Сервилия, мы то и дело слышим лаконичные фразы (параллельные терции), выделенные из основной лейтмотивной характеристики. Это мотивы из трех звуков, построенные следующим образом: подъем мелодии к неаккордному звуку и плавный (на одну ступень) спуск. Диапазон восходящего движения мелодии бывает различным—

от уменьшенной терции до ноны. Наиболее характерны скачки на сексту вверх — они придают этим мечтательным терциям оттенок страстности:



Те же мотивы проходят иногда в обращении. На их основе композитор нередко строит вокальную партию Сервилии. Благодаря частым взлетам и падениям мелодии, ее рисунок становится изысканным, капризно-прихотливым.

Многообразие в единстве — этими словами можно определить линию развития терцовых мотивов. Композитор широко пользуется приемом вариантности (мотивная вариантность наметилась уже в основном лейтмотиве Сервилии). Меняется амплитуда начального хода-скачка. Мотив звучит то в первоначальном, то в обращенном виде, в замедленном или ускоренном движении. Применены также средства имитационной полифонии, различной тембровой и гармонической окраски этого мотива. Отмеченные изменения придают терцовым мотивам различные выразительные оттенки, в соответствии с характером, ситуацией той или иной сцены. Диапазон этих изменений велик; однако основные очертания музыкального образа сохраняются. В каком бы контексте ни появлялись терцовые мотивы, мы сразу же узнаём в них один из лейтмотивов Сервилии. Здесь большую роль играет неизбежность интонационно-ритмической схемы и фактурного принципа (параллельные терции).

В первом действии Сервилия появляется лишь на короткое время. Сначала она безмолвно наблюдает священную процессию и пляску. Потом вступает за старого христианина, который едва не стал жертвой разъяренной толпы. Помимо отмеченных тем Сервилии, возникает тема ее мольбы, обращенной к Валерию:



Эта лаконичная мелодия становится лейтмотивом. Ему также присуща плавная волнообразность мелодического движения, вносящая в тему живое дыхание: восходящему

хроматическому мотиву отвечает аналогичный нисходящий мотив.

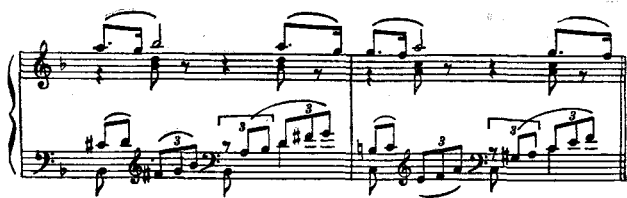
Далее мы встречаемся с Сервилией в третьем акте. Ее образ раскрывается здесь особенно полно. Основные этапы его развития — сцена с отцом, который убеждает дочь стать женой Тразеи, известная ария Сервилии («Цветы мои!»), сцена с Валерием (признание в любви) и, наконец, ансамбль, в котором участвует Сервилия. Ее «портрет», ранее намеченный одной лишь краской, постепенно становится многокрасочным. Расширяется диапазон чувств, переживаний, воплощаемых музыкой. Музыкально-драматическая линия образа ведет от спокойного вначале объяснения с Сораном к гордому протесту, решимости настоять на своем («Отец, скажи Тразее, что дочь твоя, Сервилия, клянется не быть его женою никогда»). Затем — страдания женщины, любовь которой натолкнулась на преграду, раздумье о несправедливости судьбы и людей, порыв юной, но уже глубокой страсти, мнимая развязка, когда кажется, что все уладилось, все хорошо. Минута полного счастья. И неожиданный удар — появление центуриона с грозным известием: Тразея и Соран обвинены в измене.

Музыкальная характеристика Сервилии постепенно обогащается все новыми «приметами». Композитор искусно развивает музыкальный материал, показанный при экспозиции этого образа (первое действие). Когда в Сервилиии вспыхивает чувство протеста, лирический терцовый мотив приобретает драматическую остроту, звучит беспокойно, взволнованно:

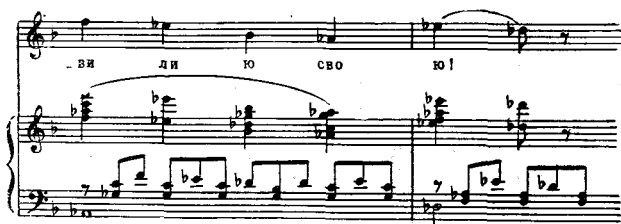


В третьем действии появляются два новых лейтмотива Сервилии — это темы ее любви к молодому трибуну:





[Allegro]



По сравнению с первым лейтмотивом (см. пример 4), в этих темах больше непосредственного чувства, увлечения. Мы слышим в них проснувшийся голос страсти. Для обеих тем характерен свободный полет мелодии, эмоционально открытой и полнокровной. Ее выразительность усиливается красивым модуляционным ходом (в первой теме на большую терцию вверх, во второй — на малую). Прием терцовой модуляции, а также некоторые интонационные связи сближают эти лейтмотивы.

Ария Сервилии — лирический монолог-раздумье (ее форма — трехчастная). Мелодия арии вобрала интонации различных лейтмотивов. Но это не мозаика, сложенная из разноцветных камней. Композитор мастерски объединил в одно законченное целое знакомые нам мелодические обороты. Воссоединившись, они дают новое художественное качество. Так, начало арии воспринимается как мелодия самостоятельного значения, хотя здесь повторен в измененном виде мелодический рисунок первых тактов основного лейтмотива (см. пример 4), с сохранением его гармонического каркаса.

В третьем действии еще более отчетливо проступают те стилевые черты, о которых говорилось выше. Стиль итальянской оперной кантилены ощущается, например, в обращении Сервилии к отцу:

9 *Larghetto*

Ложь уст моих еще не осквер ня ла,

я грудь свою не ред то бо ю разры ва ю



Итальянский склад этой певучей мелодии сказывается в ее чувственном, эмоционально напряженном характере, в некоторой аффектации, патетической приподнятости. Отметим умелое использование вокальных возможностей лирического сопрано (в частности, высокого регистра — типичное итальянское *riepo voce*). Формула оркестрового сопровождения — простая гармоническая фигурация — часто встречается в итальянских операх. Однако рука Корсакова видна в некоторых тонкостях гармонии.

Более явными становятся также связи со стилем Чайковского. Выделим секвенцию, которая появляется впервые там, где Сервилия поет: «Спаси меня, спаси, отец!» Сходство этой секвенции с темой Татьяны из «Онегина» особенно заметно в четвертом действии «Сервилии»¹:



Четвертый акт — следующий этап развития центрального образа. И здесь музыка чутко передает резко изменившееся душевное состояние Сервилии. Как скорбно звучит ее главная тема, перенесенная в минорную тональность! Сколько трогательной печали в ее речитативных фразах, обращенных к Локусте! В сцене с Эгнатием лирический образ героини начинает приобретать черты драматизма (полный достоинства ответ на предложение Эгнатия, а также обращение к языческим богам).

¹ Римский-Корсаков говорил о том, что в Сервилию проникла также мелодия фразы Татьяны — «Но вас я не виню» из последней картины оперы Чайковского (См. В. В. Ястребцев. Воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Запись от 24 марта 1903 года. Рукопись, стр. 441).

Сцена смерти Сервилии, наряду со сценами третьего акта, имеет особенно важное значение в раскрытии этого образа. Ее музыкальные достоинства велики. С. Н. Кругликов сравнивал ее с картиной таяния Снегурочки. Конечно, он преувеличивал; и все же впечатление, производимое этими прекрасными страницами, глубоко и значительно.

Надо прежде всего сказать о внутреннем перерождении музыкального образа героини оперы. Умиравшая Сервилия уже не принадлежит земному миру. Она внутренне отрешилась от всего, чем жила еще так недавно. Поэтому ее старые лейтмотивы в пятом действии утрачивают ведущую роль. Они появляются главным образом там, где Сервилия вспоминает о прошлом, прощаясь с ним, прощаясь с жизнью. На первый план выступают новые ее темы. Они несут на себе печать тихой скорбной покорности, просветленного смирения. Такова, например, тема кларнета, сопровождающая последние слова умирающей:



Из этой темы вырастают плавные восходящие ходы, они как бы говорят о том, что взоры Сервилии и все ее помыслы обращены теперь к небу.

В музыку, рисующую последние минуты Сервилии, проникают тематические характеристики христиан — старика и Неволей. Теперь эти строгие молитвенные темы и хоральные гармонии становятся частью ее музыкального образа. В ряде корсаковских опер можно наблюдать, как тот или иной образ в известной мере «перекрашивается», вбирая элементы инородных характеристик (например, представители реального мира музыкально сближаются с представителями мира фантастического и наоборот). Аналогичным приемом Корсаков пользуется и в «Сервилии», сближая мир языческий и мир христианский. Еще в третьем акте — там, где Сервилия вспоминает о старике, — композитор соединяет ее хроматическую тему (см. пример 6) с хоральной диатонической темой старого христианина. В сцене смерти героини эта тема порой совершенно вытесняет тематический материал, который ранее характеризовал Сервилию.

Несомненно, композитору удалось лучше, чем Мею, показать духовное перерождение героини.

Теперь мы видим, как значительны масштабы музыкально-драматургического развития образа Сервилии. В этом отношении он далек от многих других образов корсаковских опер. Он не остается неизменным, а, напротив, существенно изменяется, более того — перерождается. Все это очень важ-

но с точки зрения замысла оперы и ее общего стиля. Музыкальная действенность, присущая центральному образу, подчеркивает роль главной морально-этической идеи произведения. Кроме того, этот принцип оперной драматургии полно раскрывает лирико-драматическое начало, вносит в «Сервилию» психологическую углубленность. Несомненно его связь с оперным творчеством Чайковского (напомню еще раз, с каким вниманием и восхищением стал относиться Корсаков к «Пиковой даме»).

Надо сказать еще о двух персонажах, которые имеют прямое отношение к теме Сервили. Это Валерий и Эгнатий. Они оба любят Сервилию. Удельный вес этих образов (в смысле их художественной значительности) неодинаков.

Валерий — трибун. Вместе с сенаторами-стоиками он выступает против Тигеллина.

Народные трибуны избирались плебеями древнего Рима и защищали интересы плебса от произвола патрициев и патрицианских институтов. История трибуната как общественного явления связана с мощными проявлениями демократизма. Память человечества сохранила имена знаменитых трибунов Тиберия и Гая Гракхов, реформы которых нанесли чувствительный удар по римской олигархии.

Общественная деятельность трибуна Валерия не получила яркого отображения в музыке корсаковской оперы. Как трибун он выступает дважды — в первом действии, спасая старого христианина от разъяренной толпы, и в последнем действии, где Валерий накладывает veto на решение суда. Оба раза появление трибуна сопровождается музыкой в характере марша с четким пунктирным ритмом. Однако эта тема не очень выразительна. С большим вдохновением запечатлел композитор лирическую сторону образа — любовь Валерия к Сервилии. Но и в лирических сценах он не отличается индивидуальным своеобразием. Это образ-спутник; он светит отраженным светом. Почти вся музыка, посвященная Валерию, озарена сиянием, которое излучает юная героиня оперы. Его музыкальная несамостоятельность заметна уже в первом действии. Наиболее эмоционален и певуч здесь эпизод, где Валерий сравнивает Сервилию с богиней, причем тематическое содержание этого эпизода основано на ее лейтмотиве. Зависимый, подчиненный характер присущ музыке Валерия и в любовной сцене третьего действия. Римский-Корсаков, говоря о своей опере, справедливо отмечал мелодию Валерия на словах «Но ты представь, что я случайно встретил...» Это наиболее запоминающееся место в его вокальной партии. Однако и здесь трибун воспевает Сервилию-богиню. О ней, не о Валерии говорит нам и поэтическая музыка Adagio.

Более рельефно обрисован Эгнатий. Показаны две сто-

роны этого сложного, противоречивого образа. Эгнатий — коварный провокатор, мнимый участник заговора, характеризуется лаконичным лейтмотивом, который звучит остро, тревожно и лишен человеческой теплоты, певучести:



Мучительно-безнадежная любовь Эгнатия к Сервилии выражена певучей напряженно-страстной темой. Ей свойственна некоторая чувствительность, преувеличенная эмоциональность:



По сравнению с Валерием, которому придан излишне «голубой» оттенок, Эгнатий — более жизненный персонаж. Но противоречивость его внутреннего облика рождает двойственное отношение к этому действующему лицу. Эгнатий — человек низкий, двуличный, совершивший предательство во имя личных целей. Однако нельзя забывать о том, что Эгнатий пошел по пути преступлений не только из желания обладать Сервилией. Он — отпущенник, то есть бывший раб. В своей «балладе» (четвертый акт) он рассказывает о горестной судьбе, выпавшей на его долю. И нам становится понятно, почему этот человек, выпивший до дна чашу рабского позора и унижения, так ненавидит римлян. Законная ненависть вызвала в душе Эгнатия жажду мести. Она соединилась с любовною страстью. Эти чувства и управляют его поступками. Нельзя осуждать Эгнатия за то, что он считал врагами римских порабощителей. Но нельзя оправдать его поступки, принесшие горе честным людям, не сделавшим лично ему никакого зла.

Валерий и Эгнатий — персонажи, благодаря которым образ Сервилии раскрывается особенно глубоко. Если б не было Валерия, мы не смогли бы узнать Сервилию как любящую женщину. Значение образа Эгнатия для обрисовки важнейших черт Сервилии, черт, связанных с главной идеей оперы, особенно велико. Антитеза Сервилия, Эгнатий в значительной мере раскрывает концепцию произведения. Здесь сталкиваются, с одной стороны, верность долгу, аль-

труизм, душевная чистота, с другой — предательство, эгоистические чувства.

Композитор наметил коллизию, которая несравненно шире, глубже и вдохновеннее раскрылась в гениальном «Китеже». Я уже говорил, что образ Сервилии — это далекие подступы к образу Февронии. С другой стороны, образ Эгнатия в какой-то мере подготавливает появление Гришки Кутерьмы. И тот и другой испытали в своей жизни горе, несправедливость; и тот и другой сами становятся людьми без принципов, без совести, без чести.

* * *

Для того чтобы более ясно представить себе, как в «Сервилии» отображены ее персонажи римляне и Рим как целое, как эпоха, надо специально остановиться на вопросах стиля, музыкального языка этой оперы.

Уже не раз цитировалось то место «Летописи», где Римский-Корсаков сам касается этой проблемы: «...для «Сервилии», — пишет он, — необходимо было избрать, в общем, какой-либо наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный. Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции. С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой — полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении. Вот те соображения, которые руководили мной, когда общий стиль «Сервилии» стал для меня выясняться»¹.

Как видим, композитор шел порою путем довольно сложных умозаключений (от восточной музыки, через древнегреческую, к «римской»).

Я указывал на «итальянизмы», встречающиеся в опере. Некоторые слушатели, говоря о «Сервилии», называли эту оперу «итальянской», имея в виду ее стиль.

Римский-Корсаков любил итальянскую музыку и оставил ряд интересных высказываний на эту тему. Отвечая С. Н. Кругликову, который писал по поводу «Сервилии»: «И мне очень люб ваш дебют в благородной итальянщине, певучей, но не шарманочной», — композитор высказал такие мысли: «Что же касается до итальянщины, то остается

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 217—218.

сожалеть, что это слово по-русски звучит не то корительно, не то ругательно. Между тем на подозреваемый в этом слове музыкальный элемент пора обратить внимание. Сколько у итальянцев прекрасного собственно в мелодии! В операх итальянских композиторов удручает не сама мелодия, а бедность сопровождающей ее гармонии, бедность аккомпанир-фигур, отсутствие контрапункта, отсутствие модуляционного интереса. Итальянская мелодия до того певуча, что мы часто певучесть и вокальность все равно какой бы то ни было мелодии называем итальянщиной. Что есть много пошло-го у итальянцев, об этом спору нет, но ведь такового достаточно и у французов, и у немцев; но хорошее брать у итальянцев следует, так же как мы его берем у немцев и у других»¹.

В. В. Ястребцев вспоминает, как однажды, говоря о своем желании написать «критику на себя», Римский-Корсаков заметил по поводу «Снегурочки»: «Я бы упомянул о несомненном влиянии на ее стиль Беллини и Доницетти»².

Работая над «Сервилией», Корсаков «брал у итальянцев хорошее», отнюдь не подражая итальянским образцам. Некоторые элементы итальянского мелоса он сочетал с интонациями и мелодиями иного происхождения, богатой разнообразной гармонией и фактурой. Во всем этом сказывался дух современности, новые принципы музыкального мышления. Вот эпизод из арии Сервили. Такая изысканная мелодия с очень смелыми «изломами» мелодического рисунка не могла бы возникнуть в сознании Верди или другого итальянского композитора той эпохи:



Как мы уже видели, Римский-Корсаков и в этой опере не отказался от мелодических оборотов русского происхождения. Эти обороты навеяны Чайковским; иногда они родственны мелосу «Царской невесты».

Важной стороной стиля «Сервили» является применение древних ладов. Особенно широко они использованы во втором действии. Так, ансамбль пирующих римлян написан в

¹ Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V, стр. 37—38.

² «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том второй. Музгиз, Л., 1960, стр. 203.

ионийском ладу (с широким применением побочных ступеней, что затушевывает типичные для мажора функциональные связи гармоний). «Декламация» Монтана («Вакх вечно юный!») — в миксолидийском ладу. Пляска менад — в фригийском ладу. Другая пляска (из первого действия) дает пример натурального минора с повышенной четвертой ступенью. Обе пляски заключают элементы Востока (вихревое триольное движение, некоторые интонации и ладовые приемы).

Стремление композитора придать музыке «локальный» колорит наиболее ощутимо в партии Сервилии, бытовых и народных сценах. О том, как воплощен Римским-Корсаковым образ героини оперы, сказано достаточно много. Сцены, рисующие Рим, быт римлян написаны с присущим Корсакову мастерством и вкусом. В первой сцене первого действия (Форум) привлекает внимание искусная разработка основной темы, передающей гомон толпы, оживление, суету. Композитор постепенно вырабатывает эту тему из простейшей ритмической фигуры литавр (оркестровое вступление), а затем развивает ее полифонически, чередуя с другим тематическим материалом. Своеобразна «Воинственная пляска» (битва Минервы с титанами). Ее особенности — стремительный темп, буйный вихрь триолей, обилие диссонирующих, жестких гармоний (выделяются целотонные гармонии, а также чередование уменьшенного и увеличенного трезвучий — прием, напоминающий «тему кольца» из «Млады»). Колоритен резкий контраст между пляской и обрамляющей ее светлой и безмятежной музыкой священной процессии. Отмечу заключительный хор («На виселицу, в цирк! Под когти тигра, в челюсти гиены!»). Он хорошо передает настроение толпы, готовой растерзать старого христианина. Композитор воспользовался здесь формой фугато. Интонационный строй и гармоническая структура хора отличаются драматической напряженностью.

Во втором действии выделяется сцена, когда, покончив с делами, Паконий и другие римляне приступают к трапезе. «Да здравствуют музы, да здравствует разум!» — эти пушкинские слова могли бы служить эпиграфом к настоящей сцене. Музыка передает веселье, радость, соединенные с возвышенным спокойствием, тихую беседу людей, которые и за пиршественным столом остаются философами, ценителями ума и красоты. Привлекательна здесь гармоническая светотень, тонкие колористические переливы ладовых и тембровых оттенков.

И все же в сценах такого рода ощущается некоторый холодок; они хорошо сделаны, но не согреты живым непосредственным чувством. Художественная индивидуальность композитора проявилась тут в наименьшей степени.

Говоря о стиле «Сервилии», нельзя, конечно, забывать о том, как трудно было решать исключительно сложную зада-

чу, которую поставил перед собой Корсаков. Не имея возможности воспроизвести «римский» музыкальный стиль в его «естественном», натуральном виде, композитор отыскивал всевозможные побочные ходы к решению сложной проблемы, воссоединяя отдельные элементы итальянской, греческой, восточной и даже древнерусской (культовой) музыки. Огромное мастерство, опыт, тонкий взыскательный вкус композитора помогли соединить все это в одно художественное целое. Но единство стиля было достигнуто ценой нивелировки некоторых выдающихся черт творческой индивидуальности автора.

Здесь перед нами встает вопрос: правильны ли теоретические предпосылки, положенные Корсаковым в основу своей работы? С точки зрения современной науки критиковать их нетрудно. Исходным пунктом умозаключений Корсакова явилась мысль, что «у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции». Это неверно. Правильнее говорить о сильном влиянии эллинской культуры на культуру и искусство Рима. Однако это влияние не могло заглушить самобытных традиций, проявившихся еще в III и II веках до н. э. Так, например, искусство римского портрета было основано на этрусской традиции и существенно отличалось от греческой портретной скульптуры. А римская поэзия и проза, римская комедия и трагедия? Вспомним Вергилия, преодолевшего влияние Эллады, Горация, который говорил, что он переплавил эолийский напев в итальянскую песнь.

Но все это еще не решает вопроса в практическом плане и даже осложняет его решение. Показать музыкальными средствами локальные элементы римской культуры все-таки невозможно. В подобного рода случаях композитору не следует отказываться от своего стиля, прибегать к условной стилизации: все равно цель не будет достигнута. Разумеется, сохраняя свой индивидуальный стиль, композитор должен избегать явных противоречий между стилем музыки и изображаемой эпохой. Это путь, по которому шел Чайковский, создавая «Ромео и Джульетту», «Франческу», «Орлеанскую деву». В таком же направлении работал Прокофьев над своим шекспировским балетом. Но в музыкальном языке Римского-Корсакова характерные национально специфические детали имели исключительно большое значение. Композитору пришлось в какой-то мере пожертвовать индивидуальной характерностью стиля, дабы музыка не получилась слишком русской. Другого пути у него не было — он сделал все, что мог. И не его вина, если стиль «Сервилии» не всегда и не во всем убедителен.

Особое место по содержанию и стилистическим приемам занимает в опере сцена у Локусты. Она выделяется, благодаря своему фантастическому характеру. Тут композитору можно было не заботиться о локальном колорите, так как

фантастика допускает большую свободу в отношении национального стиля. Корсаков попал в свою излюбленную сферу. Неудивительно, что эта сцена ему удалась. Композитор искусно применил гармонические и оркестровые средства, знакомые нам по фантастическим сценам предыдущих его опер. В то же время рассматриваемый эпизод отчасти соприкасается с фантастикой «Кашея», созданного непосредственно после «Сервилии».

Центральное положение в этой таинственно-мрачной сцене занимает унисонная тема призрака:



Ее гармоническая основа — уменьшенный септаккорд. Своим интонационным и гармоническим обликом (а также унисонным изложением) она несколько близка к теме Грязного из «Царской невесты» (еще один пример стилистических связей между этими операми).

Столь любимые Корсаковым уменьшенные гармонии играют большую роль в этой сцене. Возникают также гармонии увеличенного лада. Композитор широко пользуется хроматическими оборотами (например, изобретательная гармонизация хроматической гаммы). Монотонные речитации на одном звуке и зловещие пунктирные ритмы усиливают общее жутко сумрачное впечатление.

Ощущение загробного мира, мертвенное оцепенение, как бы разлитое в этой сцене, помогает композитору полнее и ярче показать живого человека — Сервилию, охваченную простым и сильным чувством скорби, тревоги. Контуры ее пленительного образа особенно четко вырисовываются на этом фоне из «черного бархата».

Теперь нам осталось рассмотреть последний вопрос — о композиционном строении оперы.

* * *

Оперная форма составляет одно целое с драматургическим планом произведения. Выше мы касались вопросов драматургии «Сервилии». Ее существенная особенность — наличие трех тем, трех драматургических планов. Недостатки драмы Мея сильно мешали композитору в решении столь сложного драматургического задания. Хотя текст Мея сильно сокращен, уменьшено количество персонажей, в опере все же

тесно от обилия событий и действующих лиц (их так много, что Корсаков считал возможным ввести двойные партии, то есть поручить одному артисту исполнение двух различных ролей). Воспроизведение сюжета усложнялось еще стремлением композитора по возможности включать лирические и бытовые сцены.

В результате лишь один драматургический план прозвучал «в полный голос», широко и свободно, что определило особое значение образа Сервилии. Это — центр, к которому сходятся все линии драматургии. Образ героини оперы возвышается над всем остальным, подобно монументу, в тени которого многие другие сооружения становятся малозаметными.

Неблагоприятные условия, в которые поставило Корсакова либретто, не помешали ему по-новому решить многие проблемы оперной драматургии.

В «Сервилии» композитор уже значительно отошел от традиционных принципов оперной формы. Привычное обозначение «номеров» здесь отсутствует. Опера делится на сцены. Каждая сцена примерно соответствует явлению в драматической пьесе. Их границы определяются уходом или появлением действующих лиц. Сцены представляют собой отдельные этапы развития драматического действия.

Однако композитор не отказывается и от закругленных номеров. Большая их часть сосредоточена во втором и третьем актах. Они более традиционны по форме. Так, во втором действии мы находим арию Пакония — рассказ о Мессалине (форма трехчастная), вакхическую песню (мужской квартет), арию-«декламацию» Монтана, пляску менад. Эти номера чередуются с речитативами. Третье действие открывается небольшим женским хором; далее, в сцене Сервилии с Сораном есть свободно построенное ариозо Сервилии («Ложь уст моих еще не оскверняла»), а в сцене Тразеи и Сорана — ариозо Тразеи («Я дочь твою люблю»); потом следует большая ария Сервилии (трехчастная форма), любовный дуэт (Сервилия, Валерий) и, наконец, в финале действия — квинтет.

Во втором и третьем действиях выражен принцип композиционно-драматической компенсации: большое количество отдельных номеров как бы возмещает почти полное их отсутствие в других актах оперы.

Но было бы неверно предположить, что рассматриваемые действия всецело лежат в русле традиционных приемов оперной драматургии. Мы находим здесь и более свободные построения, сближающие композицию этих действий с другими действиями «Сервилии». Укажу на большую речитативную сцену заговора во втором акте. Смелый новаторский прием определил композицию завершающей сцены третьего акта.

Ансамбль (квintет) не заканчивается, как обычно, а прерывается буквально на полуслове. Римский-Корсаков, считая, что опера «есть прежде всего музыкальное произведение», в ряде случаев подчинял требования сценической драматургии, развитие сюжета закономерностям музыкальной формы. Здесь — обратная картина: сценическое действие побудило композитора «сломать» музыкальную форму. Вновь вспоминается «Царская невеста», где генеральная кульминация тоже совпадает с концом третьего акта. Сходство драматургии здесь несомненно. В обоих случаях «ансамбль согласия» («Величальная песня» в «Царской невесте», квintет в «Сервилиии»), когда кажется, что все уладилось и развитие сюжета пришло к благополучной развязке, внезапно и резко обрывается появлением вестника (Малюта Скуратов, центурион); происходит трагический крутой поворот линии действия — сценического и музыкального. Отметим, что речитатив центуриона на фоне суровых гармоний, порученных медным духовым, общим своим складом и фактурой родствен речитативу Малюты Скуратова, объявляющего волю царя.

Первый, четвертый и пятый акты написаны в более свободных формах. Композиционно они приближаются к драматургии «Китежа» и «Золотого петушка». В первом акте есть всего лишь один закругленный номер — воинственная пляска, обрамленная женским хором (прославление Афины-Минервы). Хор написан как тема с тремя вариациями. Вариационное развитие темы прерывается пляской с тем, чтобы возобновиться после ее окончания. Так возникает сложная трехчастная форма — хор, пляска, хор. Но этот конструктивно четкий раздел имеет значение «интермеццо» и не связан с основной драматургической линией.

Первое действие состоит из девяти сцен, различных по своей протяженности и методам организации музыкального драматургического материала. Преобладает принцип сквозного, непрерывного развития. Новые события вторгаются в движение сюжета, нарушая его плавность. Один драматургический план «перекрывается» другим. Все это сообщает первому действию значительную драматичность. Прославление Нерона, его мнимых качеств и заслуг (третья сцена) внезапно прерывает реплика Авидия Гиспо, утверждающего, что «христиане снова появились» (четвертая сцена). Не успел он высказать до конца свои опасения, как на террасу дома Сорана выходит Сервилия, привлекая всеобщее внимание (пятая сцена). Возникает новый музыкально-драматургический план — линия Сервилиии. И тут же на него накладывается тема священного шествия: мы слышим из-за кулис женский хор, воспевающий Афины. Происходит столкновение различных драматургических линий. Образ языческой богини на некоторое время вытесняет все остальное. Следует

«интермеццо» (шествие и пляска), отстраняющее главную сюжетную магистраль (шестая сцена). По окончании этого эпизода она вновь вступает в свои права. Конфликт между идеями язычества и христианства развивается все более напряженно и стремительно. Это нарастающее развитие призывает седьмую, восьмую и девятую сцены.

Такая динамичность драматургии не свойственна ряду корсаковских опер. Здесь очень ярко выявлено отличие «Сервилии» от оперных произведений эпического жанра.

Свободная трактовка оперных форм обусловила некоторые черты тонального плана, модуляционных приемов. Посмотрим с этой точки зрения начало первого акта. Опера открывается небольшим оркестровым вступлением на теме первой сцены (это лейтмотив оживленной толпы, заполнившей Форум). Вступление носит характер предъикта, постепенно нарастающих волн. Сначала здесь намечается миксолидийский лад. Постепенно он «перекрашивается» в доминантовую гармонию C-dur (такая ладовая «перекраска» диатонического звукоряда встречается у Корсакова довольно часто). Ощущение доминанты подчеркнуто органом пунктом. Однако в последний момент вместо ожидаемого C-dur возникает миксолидийский лад es. Начинается первая сцена. Следует ряд новых модуляций. Но органнй пункт *соль* сохраняется. Он продолжает напоминать о тонике, которой пока нет и которая как бы присутствует невидимо. После ряда модуляционных ходов появляется, наконец, лад C, но на короткое время и не в виде C-dur, а опять-таки в виде миксолидийского лада. Ладовая текучесть, неустойчивость соответствует «текучести» свободно развивающейся формы.

Новаторские приемы оперной драматургии широко использованы также в четвертом и пятом актах.

Итак, в «Сервилии» Римский-Корсаков дал во многом новое решение проблемы оперной формы. Вместе с тем композитор не пошел по вагнеровскому пути: даже в наиболее свободно построенных сценах и картинах оперы мы ясно ощущаем четкость композиционных и ладотональных принципов.

* * *

Подведем некоторые итоги. «Сервилия» — опера лирико-драматического жанра, заключающая в себе отдельные лирико-эпические сцены. Психологическая насыщенность, драматизм ряда сцен и ситуаций отличают это произведение от таких опер, как, например, «Снегурочка», «Ночь перед рождеством», «Садко».

Римский-Корсаков говорил, что по стилю и приемам «Сервилия» примыкает к «Царской невесте». Выше отмечались некоторые черты, действительно сближающие эти две оперы.

Но несомненна также связь «Сервилии» с оперной драматургией Чайковского.

«Сервилия» сыграла определенную роль как промежуточный этап между «Царской невестой» и «Китежем» (в какой-то мере она связана и с родившимся вскоре «Паном воеводой»). Уже в силу одного этого обстоятельства несправедливо предавать ее забвению.

Даже сравнительно краткий анализ показывает, что «Сервилия» содержит немало интересного, поучительного. Не зная этой оперы, мы не сможем составить полного представления об эволюции оперного творчества Римского-Корсакова. Надо добавить, что «Сервилия» имеет не только историко-научную ценность. Многие страницы этой оперы обладают крупными художественными достоинствами, а поэтический образ героини принадлежит к числу наиболее значительных достижений композитора. Выразительность, изящество мелодий, интересные стилистические искания, блестящее мастерство, реформаторское обновление оперной драматургии — все это говорит о том, что рассмотренная нами опера не заслужила своей печальной доли — попасть в список «забытых» произведений. Многие ее фрагменты должны украсить собою наш концертный репертуар. Вполне возможно исполнение «Сервилии» по радио в виде монтажа. Наконец, надо поставить вопрос о воскрешении этой оперы на театральной сцене (театр мог, если бы счел это нужным, внести в либретто некоторые тактичные коррективы).

«Сервилия» открыла собой цикл корсаковских опер 900-х годов. Композитор стоял на пороге великих творческих открытий и достижений.

«ПАН ВОЕВОДА»

Песню спую я про жертву насилья

«Памяти Фридерика Шопена» — читаем мы на титульном листе клавира «Пана воеводы».

Давние связи соединяли русский и польский народы, их культуру, искусство. Глубоко символична дружба Пушкина и Мицкевича, призывавшего противопоставить вражде государств дружбу наций.

..... Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

Эти пушкинские слова находили сочувственный отзвук во многих русских сердцах. Близки, понятны были они и Римскому-Корсакову.

Еще молодым человеком он столкнулся с пресловутым «польским вопросом». Среди статей Герцена он, вероятно, читал статью, где революционный мыслитель писал: «...старайтесь соединить общим планом польское движение с движением русским. Только от этой солидарности и можно ждать действительного успеха...»¹ Молодой моряк, вероятно, знал гневные слова великого революционера о подавлении польского восстания 1863 года: «Нет, это — не народная война, это — полицейское усмирение войсками, это — те ружья, которые стреляли в Бездне, это — те приклады, которыми били петербургских студентов, это — те штыки, которые завтра будут колоть крестьянина русского по команде тех же русских немцев за то, что он хочет с волей землю...»²

¹ А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. XV. ГИЗ, Пб., 1920, стр. 516—517.

² А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. XVI, стр. 27.

Так писал Герцен в «Колоколе», который Римский-Корсаков читал вместе с товарищами гардемаринами.

Письма молодого моряка содержат отзвуки тягостных переживаний, вызванных польскими делами. Эти переживания были обострены тем, что клипер «Алмаз», на котором служил будущий композитор, принимал участие в операциях, связанных с подавлением польского восстания. «Черт знает что такое», — пишет он об этом другу Ц. А. Кюи. Перед Римским-Корсаковым уже тогда вставал трагический образ «жертвы насилья», образ задушенной, истекающей кровью свободы. И зрела ненависть к всяческим тиранам — «воеводам», которым «закон и право нипочем».

Автор «Пана воеводы» еще в раннем детстве слушал польские песни. Их пела его мать, некогда жившая в Волынской губернии (отец композитора был там губернатором). Некоторые из этих мелодий так понравились мальчику, что он запомнил их на всю жизнь. Уже на склоне лет Римский-Корсаков обращается к знакомым с детства напевам, вводя их в «Пана воеводу» (на тех же темах построена его мазурка для скрипки с оркестром, написанная в 1888 году и при жизни автора не изданная). Позже возникает страстная, неугасимая любовь Корсакова к музыке Шопена. Он слушал творения гениального мастера в неподражаемой интерпретации Антона Рубинштейна. Шопеновская музыка постоянно звучала в доме Корсакова, составляя одну из важнейших сторон семейного музыкального быта. Надежда Николаевна — жена композитора — часто играла произведения Шопена.

Есть все основания считать, что Шопен, наряду с Глинкой, был любимейшим композитором Римского-Корсакова. В. В. Ястребцев сохранил для потомства восторженные отзывы своего великого друга о шопеновском творчестве. «Знаете что, — сказал Николай Андреевич, — положительно непостижимо, каким образом в Шопене в одном лице совместились две гениальные способности — дар величайшего мелодиста и гениальнейшего и оригинальнейшего гармонизатора. Вы не поверите, но в его *As-dur'*ном этюде, где сама гармония как бы поет, встречаются такие аккордовые последовательности, до которых даже современное искусство с Вагнером во главе еще не доросло, и верно пройдут еще многие и многие годы, пока наконец люди научатся должно ценить их. И то сказать, после бесконечно поэтических звуков Шопена всякая иная музыка покажется грубой и тяжеловесной, не исключая творений таких гигантов, как Бетховен и Шуман»¹.

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том первый, стр. 203.

Восторженное отношение Римского-Корсакова к Шопену разделяли и многие другие представители славной семьи русских композиторов той эпохи. Балакирев, А. Рубинштейн, Мусоргский, Глазунов, Лядов, Рахманинов, Скрябин высоко чтили гений Шопена, видели в нем близкого по духу и национальному стилю художника славянина. Его традиции в значительной мере питали «русскую музыку о Польше». Музыка эта богата и разнообразна. Достаточно вспомнить «польские акты» в «Сусанине» и в «Борисе Годунове», ряд превосходных мазурок и полонезов, написанных Глинкой, Чайковским, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Лядовым, Скрябиным.

Римский-Корсаков отмечал, что на его творчестве сказалось влияние Шопена, «чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала»¹. Оно проявилось прежде всего в «польских» фрагментах корсаковской музыки, возникших еще задолго до «Пана воеводы». Помимо уже упоминавшейся скрипичной мазурки, можно указать на отдельные эпизоды «Млады», в которой композитор стремился воссоединить музыкальные элементы различных славянских культур. Музыкальный образ Войславы, а также мазурка «Дыня рядовая» (redova) не лишены польских, шопеновских черт. В опере «Ночь перед рождеством» танцевальная сюита, сопровождающая полет Вакулы, сочетает элементы польский, русский, венгерский (мазурка, хоровод, чардаш). Есть в этой опере и полонез, сочиняя который, Корсаков, несомненно, вспоминал о Шопене. То же можно сказать и о кантате «Свитезянка» на слова Мицкевича.

Необычайно строгий к себе, Римский-Корсаков считал, что он «в состоянии написать нечто польское, народное»². Он глубоко вжился в мир польской музыки, ощущал ее душу, ее самобытный национальный склад.

Еще до «Пана воеводы» в поисках оперного сюжета композитор обратился к трагедии Ю. Словацкого «Лилля Венеда», исполненной польского героического эпоса и пылкой романтики. Но этому замыслу не суждено было осуществиться. Не найдя вполне подходящего литературного произведения, которое могло бы лечь в основу «польской» оперы, композитор попросил своего ученика И. Ф. Тюменева написать либретто.

Илья Федорович Тюменев увлекался музыкой, театром, живописью и литературой. Его интересовало прошлое России. Он записывал народные песни, писал с натуры пейзажи, старинные церкви, деревни. Ему принадлежит ряд очерков

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 222.

² Там же, стр. 222.

(«Новгородская старина», «В верховьях Волги», «Поездка в Вышний Волочок», «От Ржева до Углича») и повестей. В области музыкальной культуры Тюменев проявил себя как переводчик либретто иностранных опер (им сделаны переводы либретто «Дон-Жуана» Моцарта, «Вольного стрелка» Вебера, всего «Кольца нибелунга» и «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера). Кроме того, он сочинял романсы и другие музыкальные произведения.

Тюменев помогал Римскому-Корсакову в работе над либретто «Царской невесты». По просьбе композитора он усердно, не щадя времени и сил, отыскивал оперные сюжеты, разрабатывал сценарии. Но по разным причинам все эти проекты не получили музыкальной реализации, за исключением «Пана воеводы».

В мае 1899 года Римский-Корсаков впервые заговорил с Тюменевым о своем желании написать такую оперу, «чтобы в ней были полонез и мазурка, и польские песни, и кунтуши, и пиры»¹. В сентябре Тюменев предложил композитору сюжет, условно названный «Воевода». «Сценичность этого сюжета, — вспоминает либреттист, — пришлось Николаю Андреевичу по душе».

Однако другие большие работы на время отодвинули замысел «польской» оперы. Лишь летом 1902 года Корсаков приступил к ее сочинению. Он находился тогда в Гейдельберге (его сын Андрей Николаевич учился в Гейдельбергском университете). Спустя год, в Крапачухе, композитор закончил оперу.

Первое представление «Пана воеводы» состоялось 3 октября 1904 года в Большом зале Петербургской консерватории (антреприза А. Церетели). Дирижировал В. И. Сук, Марию пела М. Н. Инсарова (Миклашевская). 27 ноября 1905 года оперу поставил Московский Большой театр. Автор высоко оценил дирижерский талант С. В. Рахманинова, под управлением которого шла опера.

Либретто «Пана воеводы» не лишено сценичности и содержит благоприятные для музыки моменты. Тюменев всячески стремился «подстроиться» под Римского-Корсакова, что в известной мере ему удалось. Вместе с тем либреттист не проявил богатой фантазии и инициативы (об этом не раз уже писалось). Либретто представляет собой компиляцию традиционных образов и положений; они навеяны старыми канонами театрально-оперного искусства. Так, например, хвастливый пан Дзюба в ночной сцене второго акта смахивает на Фарлафа; этому сходству в большой мере способствует

¹ Сборник «Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков», т. II, см. И. Ф. Тюменев. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, стр. 222.

музыка. Встречаются ситуации, уже знакомые нам по старым корсаковским операм. Сцена, где Ядвига просит Дороша дать ей яд, чтобы погубить соперницу, во многом аналогична сцене Любаши и Бомелия из «Царской невесты».

Сочиняя либретто, Тюменев, как видно, не ставил перед собою особенно сложных задач идейного порядка. Он хотел развернуть традиционную драму любви и ненависти на пышном фоне панской Польши XVI—XVII столетий. Но Римский-Корсаков внес в этот сюжет дыхание жизни и силу больших глубоких мыслей. Подобно «Сервилии», «Пан воевода» связан с основными идейными проблемами корсаковского творчества.

Великий композитор вновь обратился к теме власти, насилия. Он уже воплотил целую галерею образов властителей; среди них были русские самодержцы, восточные деспоты, новгородские купцы-богачи, ставленник жестокого, капризного Нерона. Композитор словно выискивал, в каких формах проявляется тирания и власть человека над человеком. И вот теперь он запечатлел образ польского всесильного магната: «Он так могуч, и родовит, и знатен, что для него и сам король не страшен; ему закон и право нипочем».

Римский-Корсаков придавал большое значение этому центральному персонажу; он стремился полнее показать его политическое лицо, ярче выявить социальную сущность конфликта между Воеводой и шляхтой. Все это на первый взгляд противоречит словам композитора, будто либретто оперы не должно было иметь политической окраски¹. Но, как справедливо указывает А. Н. Римский-Корсаков, здесь не имелась в виду «политика» вообще. По словам Тюменева, речь шла о «национальной вражде», об острых конфликтах между царской Россией и Польшей. Вместе с тем Корсаков явно стремился трактовать сюжет оперы как социальную, а не только как любовную драму.

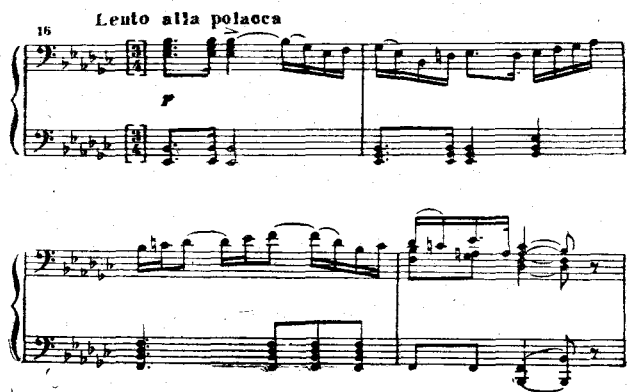
«Мне думается, что личности самого Воеводы недурно было бы придать, хоть бы мимолетными чертами, некоторый оттенок большей серьезности, например: сделать его якобы сосланным в свое поместье королем, против которого он чем-нибудь провинился в смысле политическом или т. п. Это о нем мог кто-нибудь сообщить или он сам мог доложить при случае в монологе. Придать ему некоторое разочарование в честолюбивых замыслах, ну что-нибудь в таком роде. Сделать его отношения к шляхте более острыми по каким-либо другим причинам, а не только вследствие похищения Марии. Таким образом, заговор против него (во 2-м акте) мог бы принять

¹ См. Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 222.

несколько гражданственный оттенок, а факт похищения служил бы, так сказать, окончательным толчком. Подумайте об этом»¹.

Перед Тюменевым открывались широкие возможности «симфонического» развития темы Воеводы и направленного против него заговора. Здесь примером либреттисту мог бы служить «Дубровский» Пушкина, где вражда между двумя дворянами — небогатым скромным Дубровским и всемогущим Троекуровым — перерастает в крестьянскую войну против помещиков-крепостников. Но у Тюменева не было столь внушительных замыслов. Он не смог реализовать и более скромные предложения Римского-Корсакова. Заговор против Воеводы ограничен в опере узкими рамками: шляхтичи заступаются за своего соседа Чаплинского, невеста которого похищена Воеводой.

И все же образ польского магната, попирающего законы и человеческие права ради своей прихоти, воплощен в музыке убедительно, сильно. Лейтмотив Воеводы — пример очень «емкой» музыкальной характеристики. Вот он:



Эта тема отражает различные черты внутреннего облика Воеводы — национальные, психологические и даже социальные. Польский национальный склад темы вне сомнений; она сочинена в духе полонеза. Воспроизведены такие характерные признаки этого танца, как пунктирные ритмические фигуры, плотная аккордовая фактура, каденция с задержанием в мелодии, «медная», несколько военная звучность оркестра. Но ведь это не обычный полонез! Темп замедлен (*Lento*). Неторопливое движение и низкий регистр придают теме со-

¹ Из письма Н. А. Римского-Корсакова к И. Ф. Тюменеву от 23 мая 1902 года. Сборник «Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков», т. II, стр. 226.

средоточенно-мрачный оттенок. Он усилен господством минорных гармоний (это характерно для некоторых страниц корсаковской музыки, воплощающих трагическое, злое начало), гнетущей «атмосферой» тональности *es-moll*. Ту же эмоциональную краску сообщает лейтмотиву оркестровка. Мелодия поручена альтам, виолончелям, кларнетам и фаготам. Альты своим тусклым тембром «гасят» эмоционально открытое ясное пение виолончелей; тембры кларнетов (низкий регистр!) и фаготов еще более сгущают колорит. Аккорды медных духовых (две валторны, туба), *pizzicato* контрабасов, удвоенное тихими ударами литавр, еще больше приближают эту музыку к характеру траурного шествия.

Первое проведение лейтмотива сразу же вводит нас в душевный мир Воеводы, пораженного случайной встречей с красавицей Марией. Его не тешат ни пляски, ни вино. Медленно въезжает он на поляну, опустив голову, погруженный в безрадостные мысли. Однако этот тематический фрагмент имеет не только частный психологический смысл (тягостное раздумье Воеводы). Здесь передано то общее, что определяет всю драматургическую линию этого персонажа: сочетание воинственности, скрытой затаенной силы с мрачным, даже зловещим колоритом. Вот он перед нами — гордый деспот панской Польши, некоронованный король, жестокий и властолюбивый.


Основной лейтмотив Воеводы дополняет вторая тема, не столь суровая и грозная. В ней более отчетливо проступают элементы танца:



Роль этой темы менее значительна по сравнению с основным лейтмотивом. Она рисует Воеводу как аристократа, не чуждого внешней галантности в обращении с людьми своего круга. Показательно, что из этой темы вырастает музыкальная характеристика гостей Воеводы; во втором действии (сцена свадебного пира) она становится основой мазурки, то есть опять-таки связывается со средой, окружающей героя оперы. На этой же мелодии построены обращения Воеводы к гостям в первом акте и к Ядвиге во втором акте, когда она становится для него чужой, посторонней женщиной.

Итак, в начале первого действия Воевода погружен в невеселые думы. Постепенно его образ становится более дейст-

венным и драматически насыщенным. Отвергнув свою прежнюю подругу, он похищает Марию — невесту Чаплинского — и принуждает ее к браку. В третьем действии Чаплинский вместе с другими шляхтичами делает неудачную попытку освободить любимую девушку и попадает в руки Воеводы. Тот приговаривает своего соперника к смертной казни. Злодея карает «божий суд» или, вернее, юноша Олесницкий: он отравляет Воеводу ядом, который Ядвига предназначала для Марии (четвертое действие).

па, начальной ритмической фигурой , придающей темпе грозную повелительность, и последующим бурным потоком шестнадцатых.

[illegible]

Постепенно медные духовые втягиваются в быстрое движение шестнадцатыми, подчеркивая его фанфарный характер. Даже лирическая ария Воеводы (первое действие) открывается медными, отчасти хоральными звучаниями, на фоне которых плывет вокальная мелодия.

Мы коснулись сейчас одной важнейшей стороны образа героя оперы. Но есть у него и другая сторона. Воевода пленен красавицей Марией. Здесь перед Корсаковым встала очень трудная творческая задача. В свое время с аналогичными трудностями столкнулся Чайковский, попытавшийся наделить злодея Мазепу поэтическим и тонким любовным чувством. Чайковскому не удалось убедительно совместить противоположные грани образа. Ария Мазепы («О Мария!») красива и поэтична, но сам Мазепа тут как бы исчезает, уступая место не то Гремину, не то Елецкому. Нечто подобное произошло и в опере Римского-Корсакова. Любовная ария Воеводы, написанная в лирическом, местами даже в несколько чувствительном стиле, мало подходит к данному персонажу. Скорее эта музыка характеризует Марию, о которой мечтает Воевода. Ариозо Валерия из «Сервилии» по своему содержанию тоже относилось к героине оперы. Но там образы Валерия и Сервилии гармонировали друг с другом. Поэтому музыкальное взаимопроникновение этих образов было вполне естественным. В «Пане воеводе» — иная картина. Лирические излияния Воеводы, как бы сближающие его с Марией, «не звучат» в устах этого героя.

Римский-Корсаков стремился придать началу ариозо более суровую и мужественную окраску. Этой цели служат тембры медных духовых инструментов. Однако далее «тембровый спектр» существенно изменяется. Чередование *arco* и *pizzicato* струнных, воздушное *staccato* флейты, удвоенной арфой, певучие фразы кларнета, гобоя — все это создает прозрачный, несколько даже волшебный колорит, опять-таки больше соответствующий образу Марии. Противоречие между музыкой ариозо и внутренним обликом Воеводы было отмечено критикой вскоре после премьеры оперы. «Ариозо звучит так красиво, так сладко, точно бы пел его хороший человек, а не первостатейный негодяй»¹, — читаем мы в статье за подписью Ю. К.; «...вполне ли подходят такие нежности к мрачному, жестокому образу всемогущего, не терпящего протестов сластолюбца»², — сомневался С. Н. Кругликов, высоко ценивший творчество Корсакова.

¹ Ю. К. Театральный курьер. «Петербургский листок» от 4 октября 1904 года, № 274.

² Семен Кругликов. «Пан воевода». «Русское слово» от 9 октября 1905 года, № 264.

И все же образ Воеводы в целом удался композитору. Это одно из достижений его «музыкально-портретного» искусства.

Не меньшее (если не большее) значение по сравнению с Воеводой имеют в опере Мария и Ядвига. Контрастное противопоставление этих образов типично для оперного творчества Римского-Корсакова (и не его одного).

Мы помним, что в свое время Корсаков обратился к сюжету польской трагедии Ю. Словацкого. Образ кроткой преданной Венеды, трижды спасающей от смерти отца, был близок некоторым героиням корсаковских опер и, возможно, предвосхитил Марию Оскольскую из «Пана воеводы». Незнатная шляхтянка, сирота, она, подобно Марфе Собакиной, мечтала «о скромной доле», тихом семейном счастье. Воевода безжалостно разрушил ее светлые мечты. Жизнь Марии превратилась бы в сплошную муку, если б не внезапная гибель Воеводы.

«Песню спую я про жертву насилья»... Много таких песен сложил Римский-Корсаков. Наряду с образами грозных властителей он изображал и тех, чья жизнь была ими разбита. Но Мария не только жертва. Она вместе с тем и обвинитель, более того — судья, который выносит Воеводе заслуженный приговор. Она морально казнит преступника-тирана еще до того, как над ним свершилась физическая казнь.

Здесь нетрудно заметить дальнейшее развитие тенденций, наметившихся в образе Сервилии. Обе эти героини наделены не только изяществом, поэтичностью внешнего и внутреннего облика, но также мужеством, силой духа. Мария обладает этими качествами в еще большей степени, чем Сервилия. Кроткая девушка, она находит в себе нравственную силу для страстного протеста, публично осуждая тиранию, деспотизм.

Центральное место в партии Марии — ее вдохновенная песня об умирающем лебедь (третий акт). Она поет ее на свадебном пиру. Умирающий лебедь — это Чаплинский. «Жертвой насилья» является сама Мария. Композитор достиг здесь широкого художественного обобщения. «Один из поэтов, которому я показывал эту песню, только что вышедшую в свет, — рассказывает М. Ф. Гнесин, — как мне кажется, совершенно правильно оценил ее не только как номер из оперы, исполняемый персонажем в соответственной ситуации, а как музыкальное произведение, посвященное Польше под пятой царизма. Действительно, «белый лебедь», тщетно «бьющийся крыльями о твердый гранит», — это очень похоже на символ поращенной Польши. Вспомним переживания юного морского офицера Римского-Корсакова в период польского восстания 1863 года»¹.

¹ М. Ф. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Музгиз, М., 1956, стр. 57.

Воспользовавшись обычной куплетно-вариационной формой, Римский-Корсаков насытил песню волнующим драматизмом, патетикой. Это не тоскливая элегия; в песне звучит, все нарастая, мощный голос протеста, возмущения:

19 [Allegro moderato assai]
espressivo molto

Песню спою я про жертву насилья,
виденные берег унылый морской;

Уже первому мотиву свойственна особенная выразительность, оттенок «протестующей скорби»: активность восходящего движения минорной мелодии подчеркнута альтерацией — повышением четвертой ступени. Затем еще более активный мелодический ход — на сексту вверх. Второй мотив (его вершина — высокое *си-бемоль*) — мучительный и гневный вопль. В конце куплета последняя мелодическая фраза певицы подхватывается оркестром и звучит несколько раз как настойчивое грозное напоминание: придет час расплаты за кровь, за муки, за все! Имитационное проведение этой фразы прерывается резким аккордом *fortissimo* (три тромбона и две валторны). Ритмическое движение остановилось: как будто сам композитор оцепенел при виде страшной картины зла, взывающей ко мщению. Потом начинается второй куплет.

Различными приемами Римский-Корсаков динамизирует основной музыкальный материал. В куплетах-вариациях рождаются выразительные подголоски, имитации, они усиливают возбужденный, взволнованный тон главной мелодии. Постепенно образуется сложная полифоническая ткань, каждый ее голос живет и дышит неподдельным чувством. Общий эмоциональный облик песни в значительной мере определяется также ее ритмическим пульсом (энергичное четкое движение четвертями в темпе *Allegro moderato*):

Укажу на интересную особенность ладогармонического строения этого номера. Он открывается аккордовым вступлением (имитация лютни):



Помимо тоники, здесь звучат четыре вводных септаккорда — на шестой, первой, второй и четвертой ступенях (композитор пользуется «высокими» ступенями — шестой и четвертой и седьмой). Вступление дает схему дальнейшего гармонического развития. В песне четыре куплета. Каждый из куплетов начинается тоникой *g-moll*. А завершающие куплеты построения основаны на одном из перечисленных выше септаккордов. Так, первый куплет завершается септаккордом *e—g—b—d*, второй — септаккордом *g—b—cis—f* и т. д. При этом tessitura вокальной партии повышается. В конце первого куплета мелодической вершиной является звук *d* второй октавы; во втором куплете — *f*; в третьем *g*; в четвертом — *b*. Это один из приемов, с помощью которых композитор усиливает внутреннее напряжение.

Отдельные мелодические обороты песни приобретают лейтмотивное значение, рисуя Марию и ее возлюбленного Чаплинского. Когда Чаплинский и его друзья шляхтичи врываются в замок (финал третьего действия), лейтмотив Воеводы выступает в контрапунктическом сочетании с мелодической фразой из песни об умирающем лебеде. Теперь это уже не голос протеста, это возмездие.

Образ Марии получает более широкое музыкально-драматургическое развитие, нежели образ Сервилии. Вернемся к первому акту. Здесь Мария — беспечно-веселая девушка, она еще живет в мире радужных грез. Шуточная колыбельная песня, которую она поет Чаплинскому, притворившемуся спящим, — страница безмятежной лирики, мягкого грациозного юмора. Вокальная мелодия-тема и последующие вариации инкрустированы прихотливыми мелодическими узорами, порой приближающимися к колоратуре (далее колоратурные распевы в партии Марии уже не встречаются). Совершенно иначе звучат ее гневные реплики, обращенные к Воеводе (конец первого акта): «Вы изверг, зверь, в вас жалости ни капли...» В третьем акте существенно меняется весь строй музыкального образа Марии. Песня об умирающем лебеде — кульминация ее музыкально-драматургической линии. Затем — начальная

сцена четвертого акта, когда охваченная отчаянием Мария молит Воеводу пощадить ее возлюбленного. И наконец, финал оперы: после внезапной гибели Воеводы Мария становится полновластной госпожой и приказывает освободить Чаплинского.

Сквозная линия образа Марии связана с ее лейтмотивом — возвышенно-светлой благородной темой. К сожалению, она слишком напоминает побочную партию первой части шестой симфонии Глазунова (это сходство было подмечено критикой). Нельзя не признать также, что этот музыкальный образ не столь обаятелен по сравнению с Сервилией. Но песня об умирающем лебеде придает образу значительность и глубину.

Если Мария с ее чистой душой и благородными помыслами принадлежит к числу «идеальных» корсаковских героинь, то Ядвига напоминает отчасти Войславу из «Млады». Ее драматургическая линия получила особенно большое развитие. Она действует во всех четырех актах (и Воевода, и Мария действуют лишь в трех актах; во втором акте они не появляются на сцене). При этом Ядвига все время находится в центре разворачивающихся событий, привлекая к себе внимание зрителей. Нельзя одобрить ее поведение: пылая ненавистью к своей сопернице Марии, она намеревается отравить ее и покупает яд у старого пасечника-колдуна. И все-таки Ядвига возбуждает невольное сочувствие. Оно возникает вопреки ее поступкам. Это происходит, возможно, потому, что Ядвига «наиболее живой образ»¹ в опере, как писал Ю. Энгель. Большую роль здесь играет привлекательность ее музыкальных характеристик.

Рисуя Ядвигу, Римский-Корсаков очень удачно воспользовался принципом системы лейтмотивов, соответствующих различным сторонам этой сложной натуры. Ядвига — аристократка, блестящая светская женщина; природа щедро наделила ее красотой. В сценах с юношей Олесницким она умело пользуется своим испытанным оружием — кокетством. Она надевает маску влюбленности, когда это нужно для ее целей. Ядвигу-обольстительницу, полную коварного притворства, рисует плавная, мягко скользящая тема:



¹ Ю. Э. «Пан-Воевода» Римского-Корсакова. «Русские ведомости» от 9 октября 1905 года, № 264.

Родственна ей появляющаяся дальше мелодия в ритме вальса. Ее сопровождают игривые мотивы флейты.

Но вот перед нами Ядвига без маски, охваченная огнем сильных и мятежных чувств. «Сколько горя, сколько ревности, страданий, сколько мук и дум тяжелых довелось мне изведать!», — говорит она Воеводе в последнем акте. Это искренние, правдивые слова. Важнейшая тема Ядвиги — лейтмотив любви и ревности. На нем построена ее ария во втором действии:

22 Lento

Как мол. ни я с безоблачного не ба, не

ждан ный

тот у дар ме - ня сра - зил.

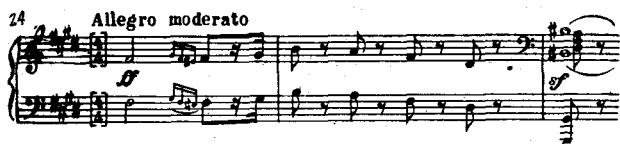
Особенно заметная роль принадлежит первой половине этой мелодии. Хроматические ходы, взлеты-скачки придают ей подчеркнуто страстный, чувственный характер. Расширение мелодического диапазона, включение дублирующих и гармонических оркестровых партий подчеркивает эмоциональную

напряженность нарастания-подъема (от *ре-диеза* первой октавы к *ля* второй). На протяжении всего двух тактов звучность необычайно разрастается, достигая большой насыщенности и полноты. Вся ария — ряд таких волн, набегающих одна за другой.

И еще одна черта образа, выпукло отраженная музыкой, — решительность, сила воли. Укажу на трансформацию ее «кокетливой» темы (см. пример 21); благодаря ритмическим изменениям и новой фактуре — гармонически плотной, упругой — она в дальнейшем звучит властно и горделиво:



Непреклонная злая воля Ядвиги особенно сильно выражена темой яда; тема впервые появляется после сцены гаданья (второй акт). Здесь Ядвига окончательно приходит к решению отравить свою соперницу. Музыка, рисующая гаданье, постепенно подготавливает зловещую фатальную тему:



В этой музыке воплощена решимость женщины, готовой любой ценой вернуть любимого человека.

Образы Воеводы и Ядвиги дают Римскому-Корсакову возможность полнее раскрыть образ Марии, раскрыть этическую тему произведения (вспомним, что такой же цели служил и образ Эгнатия, противопоставленный образу Сервилии). Мария олицетворяет высокие нравственные принципы, верность долгу, альтруизм. Она думает не столько о себе, сколько о других. Работая над оперой совместно с либреттистом, Римский-Корсаков уделил особое внимание тому, как мотивировать вынужденное согласие Марии на брак с Воеводой. По первоначальному плану она жертвовала собой, дабы спасти родителей от гнева Воеводы. В окончательном варианте Мария приносит себя в жертву, опасаясь за судьбу малолетних сестры и брата. Она готова безропотно нести свой тяжкий жребий, лишь бы остался в живых ее возлюбленный Чаплинский. Когда Воевода внезапно умирает, Мария молится о

спасении его души. В эти минуты у нее, так же как и у расстающейся с жизнью Сервилии, нет чувства ненависти к злейшему врагу.

Альтруистической натуре Марии противостоят персонажи, воплощающие эгоистическое начало. Прежде всего это Воевода, а также Ядвига.

Если в опере «Сервилия» многие персонажи второго плана были очерчены контурно и даже схематично, то в «Пане воеводе» дан ряд колоритных фигур, выписанных очень тщательно и детально. Вот Олесницкий с его наивно-восторженной влюбленностью в Ядвигу. Музыка хорошо передает его любовную тоску, наполовину еще детскую, но искреннюю, его задорную мальчишескую горячность и «рыцарский» пыл. Вот галантный и хвастливый пан Дзюба, этот старый волокита, охотник до красивых женщин и жалкий трус, почти теряющий рассудок, когда ему угрожает малейшая опасность. Его ночная сцена с Ядвигой во втором акте полна юмора. Образ Дзюбы привлек внимание Ф. И. Шалыпина, который одно время хотел выступить в этой роли.

Чаплинский, подобно трибуну Валерию, слишком «голубой» персонаж. К тому же его роль недоразвита. Он довольно много действует и поет в первых двух актах; но дальше его музыкально-сценическое действие ограничено узкими рамками: в третьем акте Чаплинский поет всего два слова, в последнем акте — несколько фраз.

Образ Чаплинского отчасти пострадал из-за того, что сцена заговора (в ней он — центральный персонаж) не очень удалась композитору. Корсаков писал либреттисту: «Сцена заговора, по моему уразумению, особенного ничего не представляет в моем музыкальном изложении, но она удовлетворительна, благодаря довольно набитой руке. Это тот момент оперы, который меня почему-то наименее интересовал»¹.

Характерно, что сцена, где решается вопрос о физическом возмездии, мало увлекала Римского-Корсакова. Напротив, моральное осуждение Воеводы воплощено композитором вдохновенно, сильно. Тут опять-таки сказалось особое значение морально-этической проблематики в корсаковском творчестве.

* * *

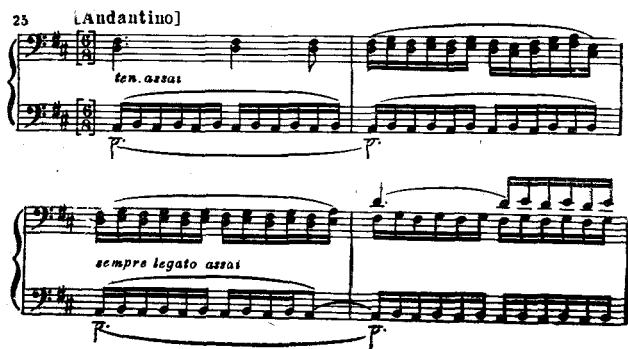
«Пан воевода» еще более, чем «Сервилия», насыщен драматизмом. Сюжет оперы включает ряд напряженных ситуаций, столкновений. Ему не свойственна та эпически неспешная повествовательность, которая так типична для большей части корсаковских опер.

¹ Из письма Н. А. Римского-Корсакова к И. Ф. Тюменеву от 11/24 августа 1902 года. Сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. II, стр. 236.

Драматургия «Пана воеводы» динамичнее, но вместе с тем проще по сравнению с трехплановой драматургией «Сервилии». В «Пане воеводе» два драматургических плана, две основные темы: тема власти, насилия и тема любви.

Опера построена на большом драматическом *crescendo*. Постепенное нагнетание ведет от лирических и бытовых эпизодов к обострениям конфликта и кульминациям в конце действий. Первый акт открывается идиллическими сценами. Ясный летний день. Лесная лужайка. Сюда приходит Чаплинский. Он счастлив: «Весь мир прижал бы я теперь к груди!» Песни девушек, шуточная колыбельная песня, любовный дуэт Чаплинского и Марии проникнуты светом, безмятежным радостным чувством. И вот в этот ранее ничем не омраченный мир вторгаются звуки охотничьих рогов. «Опять с толпой приятелей безбожных по нашим нивам рыщет Воевода». Раскрываются взаимоотношения Воеводы и Ядвиги, осложненные тем, что перед Воеводой все время как бы стоит волшебный образ Марии. Назревает конфликт, пока еще скрытый. В заключительной сцене он уже обнажен. От идиллии первых сцен не осталось и следа, лирика уступает место драме. Воевода хочет отнять у Чаплинского его невесту. Схватка. Чаплинский ранен. Обращаясь к гостям в присутствии Ядвиги, Воевода называет Марию своей женой и приглашает всех на свадьбу. Музыка этой финальной сцены построена на столкновении ряда основных лейтмотивов; тут переплетаются темы Воеводы, Марии, Чаплинского, Ядвиги.

Общая направленность музыкально-драматургического развития отражена в эволюции одной из наиболее важных музыкальных тем. Ею открывается опера. Первоначально эта тема рисует тихий шелест леса:



Несколько далее она становится лейтмотивом Чаплинского и приобретает лирическую распеваемость. На ней основан любовный дуэт:



А в заключительной сцене, когда происходит столкновение Чаплинского с Воеводой, тот же лейтмотив перевоплощается в воинственную фанфару:



Принцип драматургического crescendo ярко выявлен в третьем действии. Композитор разворачивает картину торжественного свадебного праздника. Мазурку сменяет заздравная песня Дзюбы и хора. Потом следует полонез. Но уже в мазурке слышатся неясные пока намеки на то, что под всем этим праздничным великолепием таится драма, борьба опасных губительных страстей. Во второй части полонеза она становится явной. Приход незваной, отверженной Ядвиги повертывает ход драматического действия в сторону обострения конфликтов. Несмотря на попытки Дзюбы потушить пламя вражды, оно все более разгорается. Праздничное веселье идет на убыль, его вытесняют драматические сцены. Надо особо выделить квинтет с хором; это один из классических «ансамблей тревожных предчувствий». По своей драматургической функции он близок к знаменитому канону («Какое чудное мгновенье») из «Руслана» и к квинтету «Мне страшно» из «Пиковой дамы». Здесь выражены смутное ощущение близкой катастрофы, борьба противоречивых чувств, когда многое еще не ясно, как в тумане, ясно лишь, что над головой сгустились грозные тучи. Сложная интонационно-полифоническая ткань квинтета—словно сети, опутавшие всех персонажей. И как соответствует данной ситуации неустойчивость, зыбкость гармонической основы! Почва под ногами колеблется и не на что надежно опереться.

Дерзкая песня Марии подобна удару грома. Дзюба еще раз пробует уладить дело: он приказывает своим челядинцам сплясать казачок. Но тут врываются Чаплинский и его друзья. Дорогу им преграждают вооруженные слуги Воеводы.

Свалка, удары сабель; одни женщины убегают, другие жмутся к стенам. Падает занавес, скрывая от зрителей исход боя.

Важная роль в драматургии оперы принадлежит симфоническим фрагментам (большая их часть — танцы). Характеризуя быт, природу, они являются фоном, на котором разворачивается действие, и в то же время тесно связаны с самим действием. Из танцевальных эпизодов лишь краковяк (первый акт) — типично дивертисментный номер (охотники и слуги пляшут по предложению Дзюбы, чтобы развеселить хмурого Воеводу). Существенного драматургического значения этот танец не имеет, его связь с ходом действия весьма условна.

Но обратимся ко второму акту. В нем есть симфоническое интермеццо-ноктюрн «Лунный свет». Перед его началом Ядвига уходит в избушку Дороша, чтобы получить у него смертельное зелье. Олесницкий, оставшись один, мечтательно любуется красотой наступившей ночи. По словам Римского-Корсакова, он сочинял ноктюрн, руководствуясь известным стихом: «И ночь, и любовь, и луна». Этот симфонический эпизод является органической частью второго действия; он дышит поэзией ночного леса, тайных встреч и любовных признаний. Вместе с тем музыка ноктюрна своим возвышенно-лирическим тоном хорошо оттеняет наиболее мрачные эпизоды этого акта, когда Ядвига просит Дороша дать ей яд и Дорош выполняет эту просьбу.

Ноктюрн подготовлен тематически. Уже в начале второго действия звучат мягкие, то восходящие, то нисходящие, ходы, которые потом образуют фон для певучих мелодий ноктюрна. Музыка этого номера ложится далее в основу дуэта Ядвиги и Олесницкого, вступая «в непосредственное соприкосновение» с действием и образами действующих лиц.

В третьем действии есть три танца. Первый из них — эффектная, полнозвучно оркестрованная мазурка. Как уже говорилось, ее основной тематический материал вырастает из музыкальной характеристики Воеводы. Кроме того, в мазурке возникают отголоски тоскливой мелодии Ядвиги (из ее арии). Таким образом, мазурка имеет косвенное отношение к этим персонажам. Еще более крепко спаян с главными линиями драматургии полонез. Его первый раздел и начало средней части представляют собой обычную танцевальную музыку, композитор здесь не решает каких-либо сложных драматургических задач. Но вот гости уходят в сад. Появляется Ядвига. Она хочет, воспользовавшись удобным случаем, влить отраву в бокал Марии. Темы Ядвиги, полные горечи, неудовлетворенного мучительно страстного чувства, переплетаются с торжественно праздничными фанфарными темами полонеза. Римский-Корсаков прибегнул к известному музыкально-драматургическому приему, когда «прикладная» му-

зыка, характеризующая фон, «толпу», контрастно оттеняет развертывающуюся одновременно драму и сама втягивается в драматическое развитие событий.

Полонез — одна из наиболее привлекательных страниц оперы «Пан воевода». Сочетание величественности, блеска с взволнованно-драматическим чувством производит сильное впечатление. Где-то рядом в саду веселятся знатные гости Воеводы; десятки люстр и канделябров заливают светом большой парадный зал. И здесь же кипит борьба страстей, трагически решаются человеческие судьбы.

Музыка полонеза приобрела широкую известность. В годы Великой Отечественной войны эта пьеса включалась в программы торжественных «салютных» радиоконцертов.

Третий танец — казачок. Он быстро прерывается внезапным нападением взбунтовавшейся шляхты.

В построении танцевальных номеров третьего акта есть определенная логическая последовательность. Римский-Корсаков говорил о ней в письме к Тюменеву, которое относится к периоду работы над оперой: «Мазурку пропляшут всю, польский доведут почти до конца, а казачок только начнут. Так будет жизненное...»¹

Несмотря на драматичность сюжета и почти полное отсутствие эпического элемента, композитор в «Пане воеводе» широко пользовался закругленными оперными формами (арии, песни, хоры, ансамбли, танцы). В данном отношении «Пан воевода» принадлежит к числу более «традиционных» корсаковских опер. Это подтверждает, что композитор и в 900-е годы отнюдь не отрицал классических оперных форм. Однако он не считал нужным обозначать наименование отдельных номеров, за исключением танцев, ноктюрна и двух песен Марии.

Польский национальный стиль выдержан в опере очень последовательно — от первых до последних тактов. Корсаков обращался к польским народным темам; так, он ввел в мазурку (первое и второе трио) мелодии, которые пела его мать. Но, конечно, не эти малосущественные «цитаты» определяют общий национальный колорит произведения. Сочиняя «Пана воеводу», композитор, по-видимому, исходил не столько из характера польского песенно-танцевального фольклора в его непосредственном виде, сколько из музыки Шопена. Влияние этого великого мастера ощущается очень явственно. Например, корсаковский полонез ритмически, интонационно и фактурно имеет много точек соприкосновения с шопеновским полонезом A-dur. Заметим, что популярные польские танцы использованы Корсаковым не только в их прямом жанровом

¹ Из письма Н. А. Римского-Корсакова к И. Ф. Тюменеву от 9/22 июля 1902 года. Сборник «Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков», т. II, стр. 233.

значении. Характер полонеза присущ музыке, рисующей Воеводу и сцену привала охотников (первое действие). Ритмы мазурки сопутствуют Дзюбе, когда он стремится проявить свою рыцарскую галантность. Ритм вальса — одно из слагаемых музыкального образа Ядвиги. Танцевальное происхождение имеют пунктирные ритмы, которые насыщают многие сцены. Пунктирность выполняет в опере различные эмоционально-смысловые функции: то она подчеркивает молодой задор Олесницкого или кокетливые заигрывания Ядвиги, то передает тревожно-мрачные настроения (сцена с Дорошем, разговор, вступление к последнему акту).

Существенной стилистической чертой «Пана воеводы» является обилие фанфарных тем, мотивов, интонаций. Их появление вызвано сценической ситуацией, жанровой природой данного фрагмента. Так, в сцене охоты композитор разворачивает «симфонию рогов». Фанфарами насыщены пиршественные сцены, приветствия, здравицы. Торжественные темы-сигналы звучат в музыке полонеза. Отметим далее свадебный марш и «шествие на казнь» (*Alla marcia funebre*) из последнего акта; это тоже фанфарные эпизоды. Иногда возникает скрытая, завуалированная фанфарность. Проникая в лирические сцены, она не нарушает господствующей в них интимной поэтической атмосферы. Укажу на ходы скрипок и деревянных духовых, сопровождающие кантилену ноктюрна. Они звучат очень мягко, воздушно. Между тем они имеют фанфарную структуру, которая более четко выявлена во вступлении ко второму акту. Вступительный оркестровый эпизод построен на той же мелодико-ритмической формуле движения. Ей подчинены и партии валторн; их «медный» тембр усиливает фанфарность этого колоритного фона. Но особенно явно она выступает в оркестровом заключении этого действия, где тот же материал звучит *tutti fortissimo*.

В связи с рассматриваемым вопросом остановимся на особой роли одного мелодического оборота, который проходит через всю оперу. Эта сквозная интонация рождается в теме шелеста леса (см. пример 25). При переходе от третьего такта к четвертому верхний голос движется по звукам мажорного секстаккорда (*fis—a—d*). Тот же оборот звучит и в лейтмотиве Чаплинского (этот лейтмотив, как говорилось выше, мелодически очень близок к «лесной» теме), в любовном дуэте из первого акта (см. пример 26). Аналогичная интонация появляется также в темах, не имеющих никакого отношения к музыкальному образу леса, к Чаплинскому и Марии. Мы слышим этот оборот в сцене, где гости воеводы, приглашенные им на охоту, беседуют друг с другом. «Сквозная» интонация проникает затем в лейтмотив Олесницкого. Сходные мелодические обороты есть в музыке ноктюрна. Заметим, что речь идет опять-таки о мелодическом элементе фанфарного

происхождения. Его роль универсальна. Он принадлежит к числу общих типических черт музыкального языка «Пана воеводы».

Многообразные проявления фанфарности служат цели передать колорит старой романтической Польши с ее пирами, охотами, замками, пышными ритуалами аристократических празднеств, борьбой за право обладать любимой женщиной.

В опере «Пан воевода» еще раз проявилось блестящее оркестровое мастерство Римского-Корсакова. Эта партитура очень показательна для его оркестрового стиля 900-х годов. Звучность оркестра здесь более плотная, насыщенная, чем, например, в «Антаре» (первая редакция), «Снегурочке», «Испанском каприччио». Широко использована медная духовая группа. Вместе с тем оркестр звучит не грузно, не тяжело. Тембровая палитра Римского-Корсакова и в условиях большой насыщенности сохраняет ту светлую прозрачность красок, которая всегда была присуща этому музыкальному живописцу. Так, например, часто пользуясь медными духовыми инструментами, он избегает чрезмерной сгущенности колорита; медные применяются очень разнообразно: им поручаются протянутые гармонии *forte* и *piano*, довольно быстрые фанфарные темы и пассажи, акценты-«толчки» (иногда на одном звуке). Медь участвует в наиболее торжественных и полновзвучных эпизодах, придавая им блеск и воинственность (полонез), а также в эпизодах мрачных, трагических («шествие на казнь»). Иногда медные применяются для того, чтобы внести в музыкальный рисунок юмористические штрихи (*staccato* тубы, выражающее испуг Дзюбы).

Порой Римский-Корсаков пользуется разветвленной оркестровой фактурой, сочетая ряд функций-голосов. В ноктюрне иногда возникает шесть одновременных темброво-фактурных линий. Вот схема оркестровки второго проведения его темы:

1-й голос (тема)	первые скрипки и виолончели (в октаву)
2-й голос (контрапунктирующая мелодия)	гобой, английский рожок, кларнет (в октаву)
3-й голос (контрапунктирующая фигурация)	вторые скрипки, альты
4-й голос (гармоническая фигурация)	арфа
5-й голос (гармонический аккордовый фон)	три валторны
6-й голос (бас)	контрабас, четвертая валторна

Такие тембровые комбинации Римский-Корсаков выполняет очень тонко и обдуманно.

Рассмотрим темброво-функциональное соотношение голосов в данном примере. Мелодия (первый голос) у струнных; октавное удвоение первых скрипок виолончелями придает звучанию особенную певучесть и выразительность (она усилена использованием самой яркой, открытой по тембру струны виолончелей — *ля*). Контрапунктирующая мелодия рельефно выделена тембром деревянных духовых; она не сливается ни с первым, ни с третьим голосом благодаря тембровому контрасту. Третий голос, как и первый, поручен струнным инструментам. Эти мелодические линии дифференцированы фактурно: медленной, плавно ниспадающей мелодии первых скрипок и виолончелей противопоставлено относительно быстрое восходящее движение вторых скрипок и альтов. Партия арфы (четвертый голос) — гармонический аккомпанемент, но он имеет свой четкий рисунок. Однотактным восходящим мотивам третьего голоса соответствуют также однотактные, но нисходящие гармонические ходы арфы, подкрепленной валторнами. Их мягкие аккорды (пятый и шестой голоса) объединяют различные фактурные элементы этого построения и придают звучанию особую «бархатность».

В рассмотренном нами эпизоде проявились тончайшее художественное чутье и глубокая рациональность, свойственные Корсакову — мастеру оркестра.

Один из наиболее красочных и изобретательных в отношении оркестровки эпизодов «Пана воеводы» — гадание Ядвиги. Здесь композитор пользуется смелыми и оригинальными оркестровыми приемами. Они тесно связаны с ладогармоническим строением данного фрагмента. И тембровые, и гармонические средства подчинены задаче — отобразить содержание литературного текста.

Ядвига смотрит в чашу с водой.

Темно в воде... дерев вершины видны,
Да звездочка сверкает в небесах...
Все ярче свет ее, все ярче он...
И блеском золотым озарена вода, как солнцем.
Что это? Свод? И белый ряд колонн?
В цветные стекла свет потоком льется,
Я узнаю костел...

Римский-Корсаков выдвинул на первый план и мастерски развил изобразительно-живописные элементы этого эпизода. Все музыкальные средства служат цели показать, как во тьме сначала постепенно разгорается слабый свет звезды, как в этом волшебном сиянье возникают колонны и своды костела.

Постепенное движение «от мрака к свету» отражено сменой гармоний. Сумрачные гармонии (уменьшенный септаккорд на звуке *gis*, квартсекстаккорд тонического трезвучия *d-moll*) сменяются гармоническим просветлением — секстаккордами *H-dur*, *D-dur*, *F-dur* (последовательность, намекающая на цепной лад). Благодаря восходящему движению по терциям каждая новая тональность звучит светлее предыдущей. Заметим, кроме того, что *H-dur*, которым начинается эта последовательность, имеет несколько «темный» колорит, *D-dur* и *F-dur* — тональности более ясные. Соответственно меняются оркестровые краски гармонического фона. Первая краска — протянутые аккорды кларнетов и фаготов в сочетании с колышущейся фигурацией альтов, виолончелей и контрабасов *divisi*. Здесь подобраны сумрачные звучности, причем фактура и низкий регистр усиливают ощущение туманной мглы («Темно в воде», — поет Ядвига). Затем вступают валторны. Их гармонии поднимаются все выше. Как и смена тональностей, они вносят в музыку солнечность. Одновременно неясные ходы струнных сменяются острым и звонким *pizzicato*.

Особенное значение приобретает быстро повторяющаяся в верхнем регистре фигура. Это *ostinato* пронизывает почти всю сцену гаданья. Оно построено на звуках *h*, *cis*, *ais*. Оstinатная фигурация, напоминающая трель, сочетается с различными гармониями и тональностями, причем интенсивность ее звучания постепенно возрастает. Как будто протянулась сверкающая серебряная нить. Тонкий, слегка дрожащий луч света становится ярче и, подобно бесконечно длинной острой игле, вонзается в тьму ночи. Эффект почти зрительной силы! Он достигнут не только фактурным приемом, но и оркестровой. Последовательно сменяются четыре оркестровых варианта фигурации *ostinato*:

1-й вариант — первые скрипки и арфа

2-й вариант — первые скрипки, арфа и первая флейта

3-й вариант — первые скрипки, арфа, первая флейта, первый гобой и колокольчики

4-й вариант — первые скрипки, арфа, первая флейта, первый гобой, колокольчики, две флейты *piccolo*

С каждым новым вариантом прибавляются новые инструменты, придающие звучности все больший блеск и остроту.

Мало этого. Композитор пользуется приемом так называемой редуцированной дублировки. Помимо тембровой вариантности, здесь имеет место также вариантность ритмическая. Вот первоначальное изложение фигурации:

28 *Larghetto*

Cl.
Fag.
Arpa
V-ni I & II
V-la
V-o
C-b.

Вот ее третий темброво-ритмический вариант:

29

Fl. I
Ob. I
Cor
C-III
Arpa
V-ni I

Четвертый вариант представлен в примере 30 (см. ниже). Таким образом, фигурационный мотив из трех звуков имеет пять различных ритмов, которые проводятся одновременно. Здесь сочетаются, взаимно дополняя друг друга, два изобразительных фактора: красочность тембров скрипок, флейт, гобоя, арфы и колокольчиков в высоком регистре и особый фонический эффект, возникающий в результате несовпадения звуков, составляющих фигурацию. Фактически в этом месте

звучит резко диссонирующий комплекс:



Все это создает ощущение усиливающегося блеска, причудливой игры красок («В цветные стекла свет потоком льется»). Большое *crescendo* подводит к кульминации — высшей точке динамического красочного нагнетания:

10 *quasi trillo*

Fl. picc.

Fl. I

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-ni

C-III

Tr-lo

Arpa

gliss. *gliss.*

V-ni I, II

arco

V-le

arco

V-o.

arco

C-b.

arco

К темброво расцвеченной фигурации добавляются декоративные пассажи струнных и арфы *glissando*. Гармонический фон усилен тромбонами. Кроме того, вступает треугольник. Композитор доводит оркестровую звучность до высшей степени красочной яркости. Он сочетает в один комплекс ряд оркестровых приемов — пронзительные трели и проносящиеся, как ветер, пассажи, фигурации и насыщенную протянутую гармонию. Это калейдоскоп тембров.

Примечательно, что Корсаков обошелся без тубы (хотя казалось бы очень естественным усилить этим инструментом басовый голос!). «Облегчив» бас, он добился того, что это место звучит насыщенно и вместе с тем не тяжело, не грузно.

Оркестровка рассмотренного нами эпизода почти импрессионистична. Однако это «особый случай» в системе тембрового мышления композитора. Римский-Корсаков мог бы сказать, что он тут подошел к самой границе, преступать которую не разрешает его слух и «музыкальная совесть».

Сцена гаданья своей утонченной живописностью предвосхищает некоторые страницы «Золотого петушка», партитура которого дает немало примеров колористических сопоставлений.

Богатая тембровыми контрастами и тончайшими красочными оттенками оркестровка «Пана воеводы» передает не только изобразительную сторону содержания этой оперы (картины природы и польского быта, элементы фантастики), но и внутренний мир ее героев, их волнующие переживания.

* * *

«Пан воевода» — опера, в которой Римский-Корсаков наиболее сильно отдалился от привычного для него лирико-эпического оперного жанра и приблизился к жанру лирико-драматическому. При этом композитор вновь соприкоснулся с некоторыми сторонами оперной драматургии Чайковского.

Оставаясь на реалистических позициях, Корсаков внес в «Пана воеводу» дух романтизма. Он присущ важнейшим образам оперы, драматическому столкновению противоречивых чувств — любви, ревности, ненависти и сознания долга, отображению старой рыцарственной Польши, некоторым чертам музыкального языка, во многом столь родственного шопеновскому стилю.

Если б Римский-Корсаков располагал более содержательным, крепким либретто, он, несомненно, достиг бы больших художественных результатов. Но и то, что он сделал, не дает нам права обходить эту талантливую оперу. Она должна стать достоянием ряда оперных театров. Музыкальные исследователи русского оперного искусства и, в частности, творчества Римского-Корсакова обязаны уделить ей соответствующее внимание. Нельзя забывать, что «Пан воевода», наряду с «Сервилией», — один из этапов пути нашего великого художника к его последним гениальным творениям.

«КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»

*Конец злomu царству!
Нет боле волшебных оков...*

«Осенняя сказочка» «Кашей бессмертный» была создана в «промежутке» между «Сервилией» и «Паном воеводой». История его возникновения неоднократно описывалась в музыкально-исторической литературе. «Кашей» — единственная опера Римского-Корсакова, замысел которой возник по инициативе далекого ему человека. Е. М. Петровский вышел из семьи богатых торговцев. Окончив коммерческое училище, он пренебрег торговыми делами и стал музыкальным критиком. Некоторое время Петровский был близок к Н. Ф. Финдейзену и печатал свои статьи в «Русской музыкальной газете». Вплоть до ноября 1900 года он не принадлежал к числу знакомых Римского-Корсакова и, по-видимому, никогда с ним не встречался. Однако Корсакову была известна его музыкально-критическая деятельность. Более того: в своей «Летописи» великий композитор дал Петровскому, как критику, очень лестную характеристику.

15 ноября 1900 года Петровский посетил Римского-Корсакова и предложил ему свое либретто оперы «Иван-королевич» («Кашей бессмертный»); но уже первое свидание выявило существенное различие эстетических позиций композитора и либреттиста.

Во втором томе своих воспоминаний В. В. Ястребцев пишет: «...с первого же чтения оно [либретто Петровского] и понравилось Римскому-Корсакову, и оттолкнуло его от себя. Понравилось самим замыслом и вообще своим сказочным сюжетом вне времени и места, а оттолкнуло — неясностью и сбивчивостью изложения и не особенно удачными стихами»¹.

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том второй, стр. 239.

Не будем вдаваться в подробности дальнейших творческих взаимоотношений Римского-Корсакова и Петровского (эта тема разработана А. Н. Римским-Корсаковым в известном его труде о жизни и творчестве отца). Несмотря на двукратную переработку либретто, Петровский так и не смог вполне угодить композитору («...в развитии и плане мы с ним расходимся, друг друга не понимаем и никогда не поймем», — писал Корсаков Н. И. Забеле). Либреттист во многом ориентировался на вагнеровского «Парсифаля» и порой грешил манерностью литературного языка. Римского-Корсакова это не могло устроить. Одно время он думал отказаться от мысли писать оперу о Кашее и использовать уже сочиненную им музыку двух первых картин для симфонической сюиты или фантазии. В дальнейшем он сам составил либретто по сюжетной канве первого варианта текста Петровского. Композитору помогла его дочь Софья Николаевна.

Музыка «Кашея» создавалась в период с июня 1901 года по март 1902 года. Опера была впервые поставлена в Москве Товариществом русской частной оперы (театр Солодовникова) 12 декабря 1902 года. Кашея пел Ф. А. Ошустович, Царевну — Н. И. Забела-Врубель, Ивана-королевича — М. В. Бочаров, Кашеевну — В. Н. Петрова-Званцева, Бурю-богатыря — В. В. Осипов. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Успех был большой. Необычность музыкального языка оперы произвела сенсацию. С. И. Танеев говорил, что «Кашей» — гениальное произведение», новое слово в музыкальном искусстве. А. К. Глазунов и А. К. Лядов, восхищаясь оперой, вместе с тем были несколько смущены и озадачены смелостью гармонических приемов. Присутствовавший на спектакле А. Никиш назвал «Кашея» превосходным сочинением. Четыре наиболее крупных критика тогдашней музыкальной Москвы — Н. Р. Кочетов, Ю. Д. Энгель, Н. Д. Кашкин и С. Н. Кругликов дали высокую оценку произведению.

«Кашей» разжигал горячие споры. «Композиторская молодежь, — та, которой предстояло через несколько лет не только стать почитательницей «Кашея бессмертного», но и подвергнуться сильнейшему влиянию этого сочинения, — с некоторым недоумением присматривалась и прислушивалась к «колючему» гармоническому стилю «Кашея», к смелым неразрешающимся диссонансам, к свободе тональных сопоставлений»¹, — вспоминал М. Ф. Гнесин.

Таким образом, «Кашей» первоначально привлекал своим художественным своеобразием. Однако этой опере было суждено вскоре сыграть выдающуюся общественно-политическую роль.

¹ М. Ф. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, стр. 129.

Петербургская премьера «Кашея», состоявшаяся 27 марта 1905 года, приобрела характер революционной манифестации. Если после московской премьеры слушатели-музыканты спорили о «неразрешающихся диссонансах» и «свободе тональных сопоставлений», то теперь опера захватила слушателей своим аллегорически-революционным содержанием. Впервые раскрылось общественное значение этой «осенней сказочки», прозвучавшей как пророчество о скорой гибели ненавистного самодержавного строя.

История этой знаменательной постановки «Кашея» подробно описана М. Ф. Гнесиным, А. Н. Дроздовым, Ю. Л. Вейсберг, М. О. Янковским. Не буду пересказывать все известное по их воспоминаниям и научным работам, напомним лишь основные факты. «Кашей» был поставлен силами консерваторских студентов по инициативе революционного «комитета учащихся». Дирижировал Глазунов. Римский-Корсаков принимал деятельное участие в подготовке премьеры (во время спектакля он дирижировал закулисным хором). Денежный сбор предназначался в фонд помощи семьям жертв кровавого воскресенья.

19 марта знаменитый композитор был уволен из консерватории за то, что поддерживал революционно настроенных учащихся. Этот возмутительный акт дикого произвола всколыхнул всю передовую Россию. Участники постановки стали работать с еще большим энтузиазмом.

В связи с этими событиями уместно привести одно мало известное высказывание Корсакова; оно свидетельствует о том, что великий художник предвидел возможность такого бесцеремонного обращения с ним. За несколько месяцев до увольнения Корсакову присвоили почетное звание заслуженного профессора. По этому поводу им были сказаны следующие знаменательные слова: «Громкий титул, а какое значение имеет он? Ровно никакого! Сегодня заслуженный профессор, а завтра не понравился кому-нибудь — возьмут и разочтут»¹.

Премьера «Кашея» состоялась в помещении театра В. Ф. Комиссаржевской (здание Пассажа). По окончании оперы началось чествование автора, которое переросло в политический митинг, направленный против самодержавия. Он был прекращен вмешательством полиции. Намеченное после спектакля концертное отделение не состоялось.

«Сегодняшний спектакль носил совершенно особый характер, — писал об этом событии Ястребцев в своем дневнике. — Это была какая-то грандиозная политическая демонстрация,

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том второй, стр. 314.

равной которой я не видел ни прежде, ни потом!.. Я ушел из театра с головной болью, до того все время нервы были напряжены. Сознаюсь, вторично на такой спектакль я бы не пошел, хотя я счастлив, что мне хоть раз в жизни удалось увидеть нечто подобное!»

«Кашей бессмертный» — первая из трех последних, исторических по своему значению, опер Римского-Корсакова. В этой опере со всей силой и полнотой проявились те новые черты, которые были характерны для последнего периода корсаковского творчества. И по содержанию, и по форме «Кашей» — типичное явление русского искусства «начала века». Он воплотил новаторские и наиболее прогрессивные тенденции этого важного этапа истории художественной культуры.

На примере «Кашея» мы убеждаемся в том, как неверно ограничивать корсаковское творчество 900-х годов традициями «шестидесятничества». Конечно, создавая свою «осеннюю сказочку», композитор отнюдь не порывал с этими традициями. Но «Кашей» не был бы написан, если бы Римский-Корсаков не откликнулся на общественные и художественные веяния новой эпохи.

В чем же заключается глубокое своеобразие «осенней сказочки» Римского-Корсакова, ее новизна, ее принципиальное отличие от более ранних корсаковских опер?

Первая существенная особенность «Кашея» в том, что эта опера явилась синтезом важнейших тематических линий и идей всего оперного творчества великого композитора. Тематические магистрали, по которым оно развивалось (мы рассмотрели их во второй главе), объединились теперь в стройную концепцию, выраженную необычайно лаконично. «Кашей» — одна из самых коротких опер Корсакова (ее длительность около одного часа и пятнадцати минут). И в то же время это одно из самых вместительных его произведений! «Non multa, sed multum» («Не много, но многое») — такой эпиграф можно было бы предпослать опере.

В «Кашее» Римский-Корсаков вновь обратился к теме борьбы добра и зла, света и мрака, отобразив эти общие понятия с помощью условных сказочно-фантастических образов. Здесь нельзя не вспомнить «Младу», посвященную той же проблеме. Верховным повелителем злого царства в «Младе» был Чернобог. К числу мрачных богов, составляющих его свиту, принадлежал и Кашей бессмертный. Создавая «Младу», Корсаков впервые обратился к образу Кашея, роль которого была ограничена лишь одним эпизодом (он во многих отношениях предвосхитил сцену метели из рассматриваемой нами оперы).

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том второй, стр. 334—335.

Тематика «Млады» в «Кашее бессмертном» раскрыта более лаконично и без той пышной декоративности, фееричности, которые свойственны «Младе». А главное, в «Кашее» эта тема получила общественно-политическое звучание. Она воссоединилась с темой власти, которая гнетет все, что стремится к свету, к свободе. Эти тематические линии корсаковского творчества если и возникали раньше в рамках одного произведения, то отнюдь не на равноправных началах. Так, например, в той же «Младе» тема борьбы двух враждебных друг другу фантастических миров явно главенствует, а образ «властителя» Мстивого имеет третьестепенное значение. Кроме того, фантастические персонажи корсаковских опер никогда еще не олицетворяли власть в земном, общественно значимом смысле; эта функция предоставлялась персонажам реальным или условно реальным. Что же касается Кашея, то он, будучи повелителем фантастического Кашеева царства, вместе с тем ассоциируется с реальными деспотами, является носителем идеи земного владычества и порабощения.

Мы знаем, что Римский-Корсаков в доверительных беседах сопоставлял образ Кашея с Победоносцевым. Правда, работая над оперой, он еще не думал об этом сходстве, но... «вышло очень похоже». Зловещая фигура Победоносцева представлялась композитору символом реакционной монархической России. Таким образом «осенняя сказочка» Римского-Корсакова вошла в круг некоторых выдающихся творений русского искусства того времени, творений, где этот символ играл существенную роль. Назову прежде всего «Возмездие» А. Блока, который сравнивал Победоносцева с колдуном, заморозившим Русь (разве это не напоминает корсаковского Кашея?). Назову знаменитое полотно Репина «Заседание государственного совета»; кто хоть раз видел его, наверное запомнил лицо злого ханжи, изувера, выделяющегося среди множества лиц крупнейших царских сановников. Назову созданный В. И. Качаловым образ Анатемы (одноименная пьеса Л. Андреева). «В нем сладострастие злобы. Его руки всегда готовы завести адскую машину зла, взорвать человечество»¹. Страшное лицо-маска Качалова в этой роли сочетало черты химеры парижского Notre Dame и карикатурно изображенного Победоносцева.

Радиус ассоциаций можно расширить. Несомненно, Кашей символизирует также смерть, которая якобы «бессмертна». Но Кашей погибает. «Бессмертна» не смерть, а вечно живые силы солнца, весны, любви, прогресса. Бессмертен человек. Это

¹ Н. Эфрос. Московский Художественный театр. Госиздат, М. — Пг., 1924, стр. 355.

одна из центральных идей творчества М. Горького, запечатленная, например, в его поэме-сказке «Девушка и смерть».

Да, «Кашей бессмертный» глубоко врос в русское передовое искусство «начала века», связан с ним многими крепкими нитями!

Посмотрим теперь, какими музыкальными средствами показаны в опере Кашей и его страшное царство.

Решая эту задачу, Корсаков воспользовался приемом, который впоследствии широко применили советские композиторы для изображения сил, враждебных советскому народу и всему человечеству. Музыкальные характеристики Кашея отличаются следующими художественно-стилистическими чертами: бездушность, мертвенность музыкальных образов; отсутствие живой теплой песенности, нарочитая «противоестественность» интонационных поворотов; автоматизм, «математичность» ритма и приемов развития.

Лейтмотив Кашея (см. пример 32) сугубо хроматичен. К изощренному «антимелодическому» хроматизму Корсаков прибегнул и в «Царской невесте» для характеристики такого отталкивающего персонажа, как Бомелий.

М. Ф. Гнесин в своем очерке о «Кашее» писал, что данный лейтмотив воплощает «Кашеево бессмертие», бесконечность.

Приведенный Гнесиным нотный пример 

должен продемонстрировать замкнутый склад темы, что создает при ее повторениях инерцию бесконечного «вращения» мелодии вокруг своей «оси» — звука *d*. М. Ф. Гнесину казалось даже, что мелодический рисунок лейтмотива напоминает математический знак бесконечности (∞). Однако автор очерка допустил явную натяжку. Он отсек последний звук темы (в данном случае — *c*). Благодаря этому звуку тема отнюдь не может быть отнесена к разряду тех замкнутых, «вращающихся» тем, которые действительно встречаются у Римского-Корсакова.

Завершающий лейтмотив Кашея мелодический ход *d—c* имеет важное выразительное значение. Чередование предыдущих семи звуков создает иллюзию замкнутости, видимость вращательного движения. После предпоследнего звука *d*, то есть после шести полутоновых интервалов, мы ждем, что в мелодии возникнет *dis*, может быть *cis*. Мы ждем еще одного — седьмого полутона. Вместо этого — неожиданное *c*! Хроматическая мелодия завершается ходом на тон. Он как бы выбивает наш слух, следующий за мелодией, из колеи более обычного интонирования. В силу этого завершение темы придает ей «противоестественные», уродливые очертания.

Римский-Корсаков обнаруживает столь присущую ему изобретательность в дальнейших трансформациях Кашеева лейтмотива. Иногда даже какая-нибудь мелкая деталь вносит в него новый важный оттенок. Так, форшлаг, появившийся перед третьим звуком темы, придает ей насмешливо-издевательский характер. Тема проводится в обращении, подвергается мелодическому варьированию, становится основой тематических фигураций. Композитор пользуется также аккордовым изложением лейтмотива (в виде последовательности уменьшенных трезвучий).

Различными музыкальными приемами Римский-Корсаков разоблачает «героя» оперы, показывая его в наиболее неприглядном виде. Здесь проявилось принципиально новое отношение Корсакова к образу, к оперному персонажу. Конечно, он и в прежних своих произведениях сурово осуждал некоторых действующих лиц. Но никогда еще это осуждение не было столь беспощадным. Композитор, можно сказать, заклеил Кашея и Кашеево царство. В этом гневном осуждении зла мы уже ощущаем сатиру, тот «ювеналов бич», которым еще более решительно воспользовался Корсаков в «Золотом петушке».

К числу этих «обличительных» средств относятся не только приемы мелодико-ритмического, гармонического и тембрового порядка. Композитор использует для своих целей также особенности различных голосовых регистров певца. **Анализируя вокальные мелодии, мы, к сожалению, не всегда учитываем тот выразительный смысл, который сообщает им вокальная тесситура. Между тем ее значение может быть огромным. Приведу пример из третьей картины оперы, когда в партии Кашея впервые полностью звучит его лейтмотив:**

31 [Allegro moderato]

А, дев.ка глу. па. я, тво. и про.ка. зы! -

И жив е. ще маль. чиш. ка не. го. дья!

Не взду. мал ли у. красть мо ю ца. рев. ну?

Последний интервал темы здесь дан в обращении (малая септима вместо большой секунды). Мелодия внезапно взлетает к верхнему *as*, которое повторяется в двух последующих фразах. Примечательно, что на повторения высокого звука приходится гласные — *и, у*, как будто не совсем подходящие

для высоких нот. Эффект получается разительный! Кашей вне себя; его голос как бы срывается на злобный визг. Подчеркивание отдельных слов («твой», «жив», «вздумал») придает особенную речевую убедительность его сердитым фразам.



Обратим внимание на некоторые эпизоды, косвенно связанные с Кашеевым лейтмотивом. Такова музыка, рисующая, как Кашей, опираясь на клюку, медленно выходит из терема (первая картина). Несколько дальше, когда Кашей уходит в терем, та же музыка повторяется, но в сокращенном виде. Интонационная основа этого эпизода — ход на малую секунду вниз, генетически связанный с Кашеевой темой. Он ритмически варьируется следующим образом:



В басу — цепь тритонов, подчеркивающих своим ритмическим однообразием учащуюся ритмическую пульсацию в верхнем голосе. Вся эта игра ритмов очень картинно передает старчески расслабленную хромую поступь Кашея. Он как будто все время спотыкается на одну ногу. Есть тут что-то комическое: композитор вновь говорит своей музыкой о том, как жалок и, в сущности, смешон этот тиран.

Тритоновые ходы применены для характеристики Кашея почти так же широко, как и в «Ночи перед рождеством» для изображения черта. Они тоже имеют косвенную связь с Кашеевым лейтмотивом, о чем подробнее будет сказано ниже.

Музыкальные образы Кашеева царства — особый мир специфических гармоний и тембров. В этом мире нет светлых, ясных и ярких красок. Выражаясь условно, можно сказать, что тут господствуют тона — черный, серо-свинцовый, осенне-желтый, фиолетовый. Для гармонического языка наиболее типичны аккорды увеличенного лада (увеличенные трезвучия, терции, построенные на целотонной гамме) и аккорды уменьшенного лада (уменьшенные трезвучия и септаккорды). Тембровая палитра разнообразна, но опять-таки в рамках особого подбора темброво-красочных тонов. Струнные использованы широко; но они словно лишаются своей певучести, тембровой мягкости и теплоты. Сухое, «колющее» staccato; быстрое движение с использованием «двойного

штриха» (); прием извлечения каждого звука движением смычка вниз (); такой прием делает звучность грубовато-резкой. В таком плане трактуются композитором инструменты этой группы. Встречается также *col legno* (оно, например, сопровождает старческое хихиканье Кашея). Значительная роль принадлежит виолончелям и контрабасам, которые в низком регистре проводят основной лейтмотив «героя» оперы. Видное место в тембровой гамме Кашеева царства занимают тембры деревянных духовых. Значительную часть ариозо Кашея из первой картины сопровождает трио деревянных духовых — флейта, английский рожок, басовый кларнет. Звучность нарочито тусклая, «гну-савая». По временам к деревянным духовым присоединяется матовый тембр альтов.

К числу характерных «Кашеевых» тембров относятся также глухо звенящие звуки засурдиненных валторн и труб.

Для того чтобы дать более ясное представление об изобразительных средствах, с помощью которых композитор рисует царство Кашея, а также чтобы показать возникновение в музыке основного конфликта, рассмотрим краткое оркестровое вступление к опере:



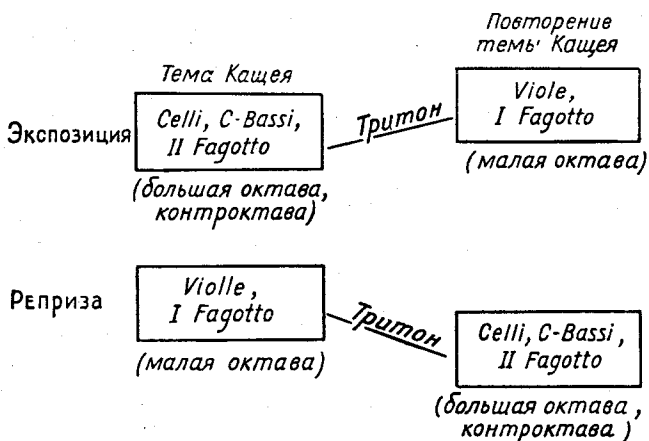


Форма вступления — простая трехчастная. Доминирует тема Кашея (на протяжении двадцати двух тактов она проходит шесть раз). В первом четырехтактном построении преобладает хроматическое движение. Тем не менее уже здесь зарождается увеличенный лад. В хроматический звукоряд вклиниваются целотонные ходы — *as—fis* и *d—e*. Первое и второе проведение темы отстоят друг от друга на тритон. Далее увеличенный лад окончательно вступает в свои права. Возникает новый лейтмотив Кашея, точнее — лейтгармония, целотонный комплекс. Это момент тягостного оцепенения. Ладогармоническая структура передает скованность, неподвижность; внутренний музыкальный ток прекратился. Мертвенность этого эпизода подчеркнута и тем, что в нем исчезает мелодическое начало. Терции у деревянных духовых и валторн подобны таинственным зовам или неподвижным призрачным бликам.

Средняя часть вступления — тема Царевны. Это первое конфликтное столкновение главных музыкальных образов оперы. Музыкальный язык сразу же резко меняется. Увеличенный лад уступает место минору (*e-moll*). Теме Кашея — бездушной, как бы злобно притаившейся — противопоставлена глубоко человеческая, полная трогательной грусти тема Царевны. Этой задушевной мелодии свойственны национальная определенность, песенность, ясный диатонизм, то есть как раз те качества, которых были лишены жуткие «Кашеевы напевы». Мелодию исполняют первые и вторые скрипки в унисон. Такая оркестровка придает лейтмотиву Царевны особую выразительность и мягкую насыщенность звучания.

Затем начинается реприза (тематическая, но не тональная). Самое примечательное в ней — своеобразная «зеркальность». Порядок изложения тематического материала не изменился, но существенно изменилась фактура. Вот схема,

отображающая конструкцию первого построения в его первоначальном виде и в репризе:



Если в первом изложении развитие фактуры имело восходящую направленность, то теперь она нисходящая.

Материал второго репризного построения тоже дан в обращенном виде. Нисходящая последовательность терций заменена аналогичной восходящей последовательностью. Соответственно изменилась оркестровка. Это видно из следующей схемы:

Первое изложение терцового хода:	1-й и 2-й такты	Флейты Гобои Кларнеты Валторны	3-й и 4-й такты	Кларнеты Валторны
Репризное изложение:	1-й и 2-й такты	Кларнеты Валторны	3-й и 4-й такты	Флейты Гобои Кларнеты Валторны

Такой принцип музыкальной конструкции целого придает вступлению отпечаток подчеркнутой замкнутости. Она выражена не в лейтмотиве Кашея, как писал об этом М. Ф. Гнесин, но в сочетании трехчастности с зеркальным строением фактуры в репризе, с соответствующей зеркальностью оркестровки и с увеличенным ладом, который сам по себе создает ощущение строго ограниченного, замкнутого звукового пространства.

Танеев говорил о «музыкальной геометрии» в «Кашее». Здесь она выявлена с большой отчетливостью. Движение всей

совокупности музыкальных элементов идет по замкнутой кривой, все точки которой одинаково удалены от центра.

Чертися, круг чудесный,
Вкруг терема Кашея;
Пусть враг не переступит
Твоей волшебной грани!
Пусть он не потревожит
Кашеева покоя.

Да, это магический круг, а в нем — Царевна. Ее тема как бы заключена в клетку, сооруженную железной логикой музыкального мышления из Кашеевых тем, гармоний, тембров.

Еще ни в одной из своих опер Римский-Корсаков не создавал столь конструктивно рациональных и вместе с тем художественно ярких картин, как картина царства Кашея.

Царство Кашеевны дополняет эту картину. Эти две художественные сферы имеют точки соприкосновения. Иначе и быть не могло. Ведь Кашеевна — «дочь своего отца», как выразился Корсаков в одном из своих писем. Лейтмотив Кашея не раз возникает во второй картине, где изображаются владения его коварной, жестокой дочери. Но царство Кашеевны имеет свои отличительные черты, и это тоже закономерно. Кашей — уродлив; его дочь — красавица. В царстве Кашея — глухая осень, небо затянуто черными тучами, чахлые деревья и кусты наполовину голы. Частокол, усаженный черепами, дополняет эту унылую, мрачную картину. Кашеевна обитает на чудесном острове. Там плещет безбрежное море, озаряемое луной. В саду пылают красные маки, тускло отсвечивает бледно-лиловая белена. Рисуя Кашея, композитор стремился изобразить своей музыкой уродливость старого, хилого, злого колдуна. Музыка, характеризующая Кашеевну, красива, даже поэтична. Темы более певучи, одушевлены по сравнению с тематикой предыдущей картины, в них есть полет и страстное томление. Гармонии, тембры изысканны, полны волшебного очарования. Но это особенная, одурманивающая красота. От нее туманится разум, слабеют силы. С великолепным мастерством воплощает композитор душную, как в теплице, атмосферу, пропитанную ароматом волшебных цветов, таинственный ночной мир, где вспыхивают манящие огни и глухо рокочут волны.

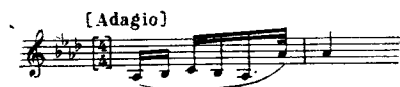
В этой атмосфере сказочность слита с утонченной романтикой, которая придает злу и коварству пленительно-влекущий облик.

Попробуй кто приди в мой сад,
Взгляни в мой черный узкий взгляд,
Сгоришь в моем саду! —

эти слова А. Блока прозвучали бы в устах Кашеевны! Здесь

одно из знаменательных соприкосновений романтики позднего Римского-Корсакова с искусством XX века.

Создавая образ Кащеевны, композитор очень удачно применил метод комплекса лейтмотивов. Центральное положение в этом комплексе занимает лаконичный и рельефный лейтмотив:



Он повторяется так же часто, как и лейтмотив Кашея в первой картине. Небольшой мелодический «разбег» подчеркивает выразительность последующего скачка; в зависимости от контекста, он звучит призывно и страстно или же призывно и воинственно. Этот лейтмотив трактуется как самостоятельная тема и как мелодический «зачин», который постепенно получает дальнейшее развитие. Развитие это связано с отображением человеческого начала в Кащеевне. Вот эпизод, когда она хочет убить заснувшего Ивана-королевича и не может сделать этого:



Из лейтмотива Кащеевны вырастает более протяженная мелодия, выражающая глубокое искреннее чувство. Таким образом подготавливается одна из главных кульминаций в последней картине (*Largamente*). Эта кульминация имеет огромное смысловое, драматургическое значение. Кащеевна плачет; человечность победила в ее душе нечеловеческую жестокость. Мелодия, приведенная выше (см. пример 34), еще более разрастается, приобретая характер инструментального речитатива (струнные и деревянные духовые *con tutta forza*). Этот мощный драматический унисон и принадлежит к числу самых эмоциональных страниц оперы.

В комплекс лейтмотивов дочери Кашея входит также лейтмотив чудесных огней, вспыхивающих в ее саду (мерцающие хроматические терции *staccato*), лейтмотивы цветов—красных маков и бледно-лиловой белены. Эти две темы характеризуют также волшебный напиток («приворотное зелье»), который Ка-

щевна дает испытать Ивану-королевичу. Напиток разжигает в королевиче пламя любовной страсти к Кашеевне и одновременно гасит его любовь к Царевне. Тема красных маков олицетворяет жгучую, хмельную страсть, которая, подобно яду, отравляет сознание и душу; тема белены — это тема забвения («Все прошлое покрылось пеленою»). Попутно заметим, что лейтмотив маков и огоньков в интонационно-гармоническом отношении тождествен, представляя собой два разных варианта одной музыкальной мысли. Такая родственность вполне логична: волшебные огни — это те же цветы; они светятся в ночной мгле, подобно светлякам.

Картину дополняет лейтмотив моря — нисходящие фигурации квинтолями на фоне тритоновых шагов в басу. Эти тритоны — один из многих приемов, связывающих музыкальное изображение царства Кашеевны с картиной царства ее отца. Из тритонов вырастает также тема любовного дуэта Кашеевны и Ивана-королевича («На ладье золотой в море сладостных грез...»).

Одним из важных слагаемых музыкального «портрета» Кашеевой дочки является ее эффектная песня с мечом («Меч мой заветный, мой друг дорогой»). Здесь наиболее ярко выражены воинственность, жестокость Кашеевны, сразившей своею рукою немало прекрасных витязей, искателей смерти Кашея. Песня выделяется из всей остальной музыки оперы очень четким маршеобразным ритмом. Его властную непреклонную решительность подчеркивают тираты (разбеги) перед каждой четвертью и отрывисто жестокая звучность аккордов у медных духовых. Музыка песни сочетает психологическую характеристику данного персонажа с красочной изобразительностью: она рисует, как Кашеевна точит свой меч о камни; мы слышим звон закаленной стали, слышим, как свистит смертоносное оружие, рассекая при каждом движении воздух.

Римский-Корсаков воспользовался в своей опере приемом, к которому часто прибегают писатели, создавая литературный портрет того или иного лица: внутренний облик данного персонажа раскрывается через описание окружающей его обстановки (косвенная характеристика). Образ Кашеевны раскрыт композитором не только методом прямых, непосредственных характеристик, но также с помощью окружающих ее предметов и того пейзажа, который воссоздан во второй картине (огоньки, мак, белена, меч, море). Все эти аксессуары приобретают важное символическое значение: горящие, как огонь, цветы привлекают странников в царство Кашеевой дочки, одурманивают их, лишая сознания; море преграждает им дорогу: придя в этот волшебный край, они волей-неволей должны остановиться; мечом Кашеевна умерщвляет своих гостей. Прибавим к этому впечатление, которое производит на слушателей-зрителей таинственный мрак глухой ночи.

Особенная атмосфера царства Кашеевны передана также ладогармоническими и оркестровыми средствами. Как и в первой картине, Корсаков пользуется гармониями увеличенного лада. Кроме того, он вводит цепной лад («перечения, образуемые ходами больших терций», по определению самого композитора). Из специфических оркестровых приемов отмечу страстное пение скрипок в низком и среднем регистрах, лейт-тембр огоньков — флейты, арфа, челеста, «военный» колорит песни с мечом — отрывистые аккорды медных духовых, сопровождаемые звоном тарелок.

Кашею и Кашеевну противопоставлены положительные образы, и прежде всего — Царевна. Это важнейший персонаж оперы. С ним в произведение вошла еще одна традиционная тема корсаковского творчества. Это тема долга, альтруизма, морального подвига.

В Царевне мы без труда узнаем некоторые черты, которые роднят ее с Сервилией и Марией. Скорбная пленница Кашея, Царевна не только плачет и жалуется на свою судьбу. Она все время воюет с Кашеем. Она не покорила ему, хотя и не в силах вырваться из его царства. Царевна называет Кашея в глаза «чудовищем», «противным, старым колдуном», отказывается баюкать его песней. Даже «физические меры воздействия», к которым прибегает Кашей, не могут сломить волю Царевны. Когда она отказывается идти в терем, Кашей велит «белым метелям» заморозить упрямую пленницу. Начинается выюга. Но Царевна, кутаясь в шубку, стоит на вышке: она скорее замерзнет, чем подчинится своему мучителю. В начале третьей картины, когда метель уже стихла, Царевна одна сидит на ступенях терема и поет колыбельную, но какую! Каждое ее слово клеймит «бессмертного лежебоку». В оперной литературе мы едва ли найдем другой пример такого «издевательства» над персонажем, воплощающим злое, враждебное людям начало.

Украшает Царевну стойкость и мужество, которые она проявляет в конце оперы перед лицом казалось бы неминуемой смерти.

Чтобы понять особенное значение этого образа, надо вдуматься в причины, повлекшие за собой гибель царства Кашея.

Это страшное царство зла было разрушено при участии всех действующих лиц (за исключением, конечно, самого «бессмертного» колдуна). К этому делу причастны и Кашеевна, и Буря-богатырь, и Иван-королевич. Но решающая роль здесь принадлежит Царевне.

Можно было бы представить себе, что Иван-королевич сразит Кашея своим мечом или что Буря-богатырь сокрушит и развеет по ветру и терем, и стены, за которыми томится Царевна. Однако ничего подобного не происходит. Иван-королевич так и не нашел смерти своего лютого врага. Умертвить

же Кашея при помощи оружия, по-видимому, невозможно. Буря-богатырь, доставив Ивана-королевича в Кашеево царство, сразу же исчезает и, появившись вновь, распахивает ворота уже тогда, когда Кашей мертв. Победа добра над злом завоевана в опере не физическим, а моральным уничтожением зла, не мечом Ивана-королевича, а чистой и благородной душой Царевны.

Какая сила заставила жестокую Кашеевну заплакать и тем самым погубить Кашея? Любовь Царевны к ближнему.

В последней картине между Кашеевной, с одной стороны, Царевной и королевичем — с другой, разворачивается нравственный поединок. Кашеевна обещает подарить жизнь и свободу своим противникам, но с одним условием: Иван-королевич должен ради нее покинуть Царевну. Витязь и его возлюбленная предпочитают гибель разлуке. Дочь Кашея, охваченная неподдельной любовной страстью, поражена такой взаимной верностью, таким презрением к смерти. И вот тут-то Царевна, видя душевные страдания своей соперницы, проникается чувством жалости и внезапно целует ее. Кашеевна впервые в жизни плачет. Таков нравственный подвиг Царевны: она не только проявила величайшую твердость духа в минуту тяжких испытаний; она нашла в своем сердце теплое доброе чувство к Кашеевне — своему врагу!

Этот центральный по своему внутреннему значению эпизод — поцелуй Царевны и слезы Кашеевны — соединяет мощный драматический пафос сильных, полных патетики кульминаций и мягкий нежный лиризм, поэтическое просветление.

Но тут возникает вопрос: Царевна пожалела жестокосердную Кашеевну, ответила добром на зло; быть может, это и есть то пресловутое «толстовство», которое некоторые критики усматривали в «Китеже»? Нет, это не «толстовство»! В образе кроткой, но сильной духом Царевны нет и тени «всепрощения», «непротивления злу». Кашея она ненавидит. Нельзя представить себе, чтобы Царевна могла «пожалеть» этого старого, противного колдуна. А Кашеевну она пожалела потому, что в этой женщине пробудились человеческие чувства. Кашеевна превратилась в плачущую иву, но она могла бы стать человеком!

Благородный поступок Царевны — проявление альтруизма; она хочет духовно поддержать Кашееву дочь в трудную для нее минуту.

Музыкальный образ героини «осенней сказочки» с большой убедительностью воплощает ее замечательные душевные качества. Мелос Царевны певуч, ее темам, в отличие от тем Кашея и Кашеевны, свойственна русская песенность, задушевность. Основной ее лейтмотив (см. пример 32) построен на плавно ниспадающем движении в миноре, которое так хорошо

передает неизбывную печаль-тоску. Ход на сексту вниз с последующим подъемом на секунду вносит в мелодию какую-то особенную трогательность. Это — тема-зерно. Из нее вырастает начальная песня Царевны («Дни без просвета, бессонные ночи»), многие ее речитативные фразы, «злая колыбельная» и дуэт с Иваном-королевичем в последней картине. Вторая тема Царевны (триольная) интонационно связана с первой. Она родственна русским песням-причитаниям. Кульминационная «сцена поцелуя» объединяет оба лейтмотива.

Подробный анализ тематизма героини оперы дан в упомянутой статье М. Ф. Гнесина, к которой и предлагается обратиться читателю.

Музыка Царевны почти всюду имеет достаточно четкую минорную или (реже) мажорную основу. Ее тягостным переживаниям сопутствует минор. Укажу на особую роль *gis-moll*: в нем начинается песня о «днях без просвета» (дорийский минор); в *gis-moll* написана также «злая колыбельная». Проблески света очень тонко отмечены мажорными тональностями (фразы «Былого счастья светлый луч», «Вот он пришел!», «О ветер свободный, счастливый» из первой картины).

Дуэт Царевны и Ивана-королевича (третья картина) — *A-dur*, подготовленный *gis-moll* (по отношению к *A-dur* *gis-moll* — «тональность вводного тона»). Напомню, что для Римского-Корсакова *A-dur* ассоциировался с весенним расцветом природы.

Центральная роль образа Царевны утверждается тем, что ее лейтмотив завершает оперу. Последнее проведение этого лейтмотива — высшая точка торжественного, наполненного ликованием финала. Особенную выразительность приобретает первый звук темы *h*. Это — вершина-источник мелодии (термин Л. А. Мазеля). В то же время звук *h* — мелодическая вершина всего финала. Тема излагается в двух октавных этажах, причем верхнее *h* звучит в третьей октаве. Таков наивысший уровень верхнего звукового горизонта на всем протяжении от сцены «слезы Кашеевны» до конца оперы. Кульминационное значение звука *h* усилено тем, что ранее (при переходе к финалу) в той же третьей октаве на протяжении двадцати одного такта скрипки тремолировали на звуке *b—ais*, являющемся вводным тоном к *h*.

Различными приемами Римский-Корсаков «приподымает» последнее проведение темы Царевны. Этот эпизод — как бы венец, которым композитор венчает свою героиню.

Ивану-королевичу выпала та же участь, что и некоторым другим положительным мужским персонажам корсаковских опер. Образ героини в известной мере заслонил образ героя, отодвинул его на второй план. Это обстоятельство связано с тем, что Иван-королевич — персонаж малодейственный (вопреки своему героическому амплу). Он искал смерть Кашея и

не нашел ее. Попад в царство Кашеевны, легко поддался ее чарам. Здесь возникает аналогия с Яромиром, который готов был покориться чарам Клеопатры. Яромира спас крик петуха, прекративший шабаш адских сил. А Королевич бы погиб, если б не внезапное появление Бури-богатыря. Лишь с его помощью Королевичу удастся проникнуть в царство Кашея. Но, добравшись до цели, он не совершает героического подвига. Его драматургическая функция по-прежнему пассивна и в основном сводится к нескольким декларациям. Не Королевич спасает Царевну, а скорее Царевна спасает Королевича!

Лейтмотив этого персонажа представляет собой типично русскую распевную мелодию, которая в зависимости от ситуации приобретает лирический или торжественный, ликующий характер. Подобно темам Царевны тема Ивана-королевича резко противостоит музыке Кашея и Кашеевны. Отметим, что Королевич — единственный персонаж оперы, чей музыкальный «портрет» все время связан с мажорными тональностями.

Дважды на протяжении оперы Иван-королевич теряет свой музыкальный облик. В первый раз это происходит, когда он покоряется чарующей красоте Кашеевой дочери. Ее темы, гармонии временно становятся темами и гармониями Королевича (музыкальные перевоплощения действующих лиц встречаются и в других операх Римского-Корсакова). Во второй раз этот персонаж обезличивается в сцене встречи с Царевной. Как уже говорилось, их любовный дуэт построен на теме Царевны, музыкальная характеристика ее возлюбленного тут отсутствует. Такое музыкальное единство типично для любовных дуэтов и вообще для «ансамблей согласия». Однако в итоге образ героя оперы остается не вполне выявленным и несколько односторонне общим.

На те же мысли наводит последний ансамбль — квартет (Царевна, Кашеевна, Кашей, Иван-королевич). Партии Царевны, Кашеевны и Кашея индивидуализированы. У первых двух персонажей — мелодии, построенные на их лейтмотивах. Партия Кашея представляет собой хроматические ходы, выросшие из его темы (кроме того, Кашеев лейтмотив проходит в оркестре). И только партия Ивана-королевича нейтральна. Более того: благодаря своему хроматическому складу она неожиданно сближается с тематизмом «героя» оперы. Произошло это в силу обстоятельств фактурно-технического порядка. Иван-королевич — бас, и его партия представляет собой басовый гармонический голос; поскольку в оркестре в басу проходит тема Кашея, вокальная линия Ивана-королевича насыщается «Кашеевыми» интонациями.

Тема Королевича с большой силой и широтой звучит в финале. Но здесь лейтмотив уже не связан непосредственно

с данным действующим лицом и воспринимается как «лейтмотив освобождения».

Образ Бури-богатыря наиболее условен. Если другие персонажи наделены многими человеческими чертами, то Буря-богатырь воплощает стихийное начало. Этот персонаж эпизодичен и мало индивидуализирован. Его музыкальная характеристика складывается из хроматических гамм (завывание ветра) и песенной мелодии — эпической, богатырской. Она несколько родственна мелосу Бородина, Мусоргского и олицетворяет «силу-силушку», «волю-волюшку». Быть может, эта тема, по замыслу автора, должна намекать, что Буря-богатырь символизирует не только силы природы, но и силы народа. Впрочем, она не получает большого развития и в финале оперы не звучит (хотя данный персонаж вновь появляется на сцене).

Трудно найти такую оперу, где все персонажи были бы охарактеризованы с одинаковой полнотой и яркостью. Надо признать, что в «Кашее бессмертном» Римский-Корсаков дал ряд замечательных образов, раскрывающих сложный синтез основных тем-идей этого многогранного произведения.

* * *

Своеобразная символика «Кашея» — другая принципиально важная особенность данной оперы, отличающая ее от предыдущих корсаковских опер. Мы знаем, что многие оперные образы Римского-Корсакова аллегоричны. Но никогда еще аллегоричность не была у него столь углубленной и актуально острой, как в «Кашее бессмертном».

В первой главе говорилось, что корсаковский «символизм» противостоял символизму — модернистскому течению в литературе и искусстве XX века. Аллегоричность и символичность образов «Кашея», усиливая романтическую струю корсаковского творчества, отнюдь не противоречила его общей реалистической направленности.

Общепризнано, что иносказательность образной системы рассматриваемой нами оперы не включает ни грана мистики (столь характерной для символизма в собственном смысле этого слова).

Напротив, приемы иносказания, символики служат здесь средством воплощения общественно-значительных, тесно связанных с реальной действительностью идей. Если мистические образы-символы зашифрованы и смысл их зачастую темен, неясен, то смысловая роль образов «Кашея бессмертного» совершенно ясна, хотя их содержание выражено не прямо, а косвенно, путем намеков, аллегорий.

Мы достаточно подробно останавливались на образах действующих лиц «осенней сказочки» Римского-Корсакова. Однако в этой опере символичны не только ее персонажи, но и си-

туации. Вспомним поразительную по настроению и колориту сцену метели (конец первой картины). Сгущается ночной мрак. В темноте кружатся, мелькают белые призраки, светятся пустые «глаза» черепов. Свистит холодный пронизывающий ветер, глухо звенят гусли-самогуды. Выдержанная в течение длительного времени гармония уменьшенного септаккорда, glissando арфы (в кулисах), хроматические вихри-пассажи, голоса невидимого хора — все это усиливает впечатление, сгущает мрачные драматические краски. Что-то грозное, устрашающее и вместе с тем неуловимо призрачное есть в музыке Кашеевой व्यюги. Символичность этой сцены вне сомнений. Тут напрашивается аналогия с пушкинскими «Бесами»:

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий,
Мутно небо, ночь мутна,
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне.

И Пушкин и Римский-Корсаков аллегорически изобразили Россию, отданную во власть бесов, колдунов и прочей нечисти, Россию, изнывающую под гнетом «бессмертных» Кашеев и их верных слуг.

Особого внимания заслуживает символика финала, на котором мы сейчас и остановимся.

Таких финалов, как в «Кашее бессмертном», у Корсакова еще не было. В чем же его новаторское значение?

Известно, что большая часть корсаковских опер завершается торжественными (как и в «Кашее»), эпически мощными финальными славлениями. Народ славит природу (солнце, море), великие города древней Руси (Псков, Новгород), героев оперы; в «Ночи перед рождеством» финал посвящен памяти Гоголя. Эти финальные «да здравствует!» лишены элементов действия. Все, что должно было свершиться, уже свершилось. Но хор и действующие лица остаются на сцене, чтобы исполнить заключительный номер концертно-ораториального типа.

Хотя в финале «Кашея» упоминается «красное солнце», он не является традиционным эпическим славлением. Акцент тут сделан на теме освобождения от гнета жестокого тирана. Этому финалу чужды ораториальность, статика. Он действителен по своему драматическому содержанию. Буря-богатырь распаивает ворота; Царевна и Иван-королевич уходят из Кашеева царства, чтобы начать новую прекрасную жизнь.

Торжественные солнечные финалы прежних корсаковских опер строились исключительно на формуле утверждения. В них ничего не отрицалось. Перед композитором не вставала за-

дача разрушить или существенно изменить тот мир, который изображался в опере. Речь могла идти лишь о том, чтобы сделать его еще более солнечным. Беззаботные берендеи хоть и жаловались, что солнце стало меньше дарить им тепла, но были счастливы. Когда Снегурочка растаяла и бог Ярило сменил гнев на милость, в их жизни почти ничего не изменилось. Великий Новгород процветал и без реки Волховы, хотя она, конечно, стала способствовать еще большему его процветанию.

Прежние корсаковские финалы не противостояли всему тому, что им предшествовало. Напротив, обобщая содержание оперы, они вбирали тот свет, ту радость, которые господствовали и раньше.

Финал «Кашея» не только утверждает идею новой свободной жизни, он решительно отрицает и отвергает старую жизнь. Последняя глава романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» носит аллегорическое название «Перемена декораций». Эти слова как в прямом, так и в аллегорическом смысле могут быть отнесены и к финалу «Кашея». «Распахиваются ворота. Открывается широкий вид на поляну, освещенную солнцем, покрытую весенней, свежей, нежной зеленью и цветами. В царстве Кашея деревья и кусты зеленеют и заслоняют ветвями частокол [его колья были утыканы черепами]. Небо ясно-голубое. Все озаряется сиянием весеннего солнца». Такова авторская ремарка, символическое значение которой ясно без комментариев.

Финальная сцена в «Кашее» резко противостоит почти всему предшествующему. Напомню, что в опере решительно преобладает мрак. Отдельные светлые эпизоды — первое проведение темы Королевича (эпизод с волшебным зеркальцем), ариетта Королевича во второй картине, любовный дуэт в третьей — лишь островки среди пустынного зловеще мрачного моря. «Кашей», подобно «Пиковой даме», — ночная опера. Первая картина — осенний вечер («небо затянуто густыми черными тучами»), переходящий в ночь. Вторая картина — ночь! Третья — опять ночь! Все это обостряет восприятие весеннего расцвета в финале, столь контрастного по отношению к предыдущим картинам.

Основная часть финала построена на теме Ивана-королевича, приобретающей более широкое обобщенное значение. Композитор постепенно подходит к этой теме. Гармонические и оркестровые краски все более светлеют: ночной сумрак сменяется ослепительным сиянием солнечного дня. Динамическое и колористическое *crescendo* усиливает заключительную кульминацию. Сделано это вот как. Финалу предшествует эпизод переходного характера («Тучи рассеиваются, на небе рассвет»). Колорит пока еще неопределенный. В гармоническом отношении это и не минор и не мажор. У духовых — хроматическая последовательность секстажордов и уменьшенных трезвучий,

объединенных «стержнем» *си-бемоль* у закулисного хора и тремолирующих скрипок. Потом звучит квартсекстаккорд H-dur. Уменьшенные гармонии сменяются мажором. Это просветление подчеркнуто вступлением валторн. Но все же H-dur — одна из наименее ясных мажорных тональностей; краски еще несколько суровы. Далее Римский-Корсаков модулирует в D-dur. После тонического квартсекстаккорда H-dur мы слышим септаккорд *h—d—fis—a*¹. Эта гармония — следующий этап колористического нарастания «света». Фраза-дифирамб Царевны и Ивана-королевича («О красное солнце») сопровождается модулирующей последовательностью гармоний, которая и приводит к основной финальной теме и одновременно к D-dur — тональности очень ясной, светлой и радостной.

Тема Ивана-королевича звучит как гимн во славу жизни. Она поручена деревянным и медным духовым. Пассажи струнных подобны весеннему ветру, развеявшему хмурые осенние тучи.

Корсаков не воспользовался в финале «Кашея» формой развитого сложного ансамбля с участием хора и действующих лиц (такие ансамбли завершают ряд его опер). После лаконичной фразы Царевны и Ивана-королевича, после призыва Бури-богатыря: «На волю» — звучит лишь оркестр и закулисный хор (в первой редакции его не было). Главный музыкальный материал сосредоточен в оркестре. Как видим, этот финал носит не ораториальный, а скорее симфонический характер.

Таким образом новая творческая задача, связанная с социально острым содержанием оперы и особенностями ее образного строя, предопределила новаторски смелое решение проблемы финала. В символике его образов звучит ясный недвусмысленный ответ на тот основной вопрос, который стал перед русскими художниками «начала века»: «Что даст новая заря?» Римский-Корсаков приветствовал эту зарю. За несколько лет до революции 1905 года он нарисовал аллегорическую картину «неслыханных перемен», по-своему раскрыв тему светлого и радостного преобразования мира.

* * *

Третья особенность «Кашея бессмертного» — необычное для того времени своеобразие стиля, музыкально-выразительных средств.

Особенный интерес представляет, конечно, гармонический язык этой оперы, новизна которого неоднократно отмечалась самим автором.

Здесь прежде всего надо сказать, что и в пределах простого мажора Римский-Корсаков сумел найти новые острые приемы. Последние такты произведения представляют собой пла-

¹ В клавире бас *h* возникает на два такта позже, чем в партитуре.

гальную каденцию, усложненную выдержанным тоном («стерженьем») в верхнем голосе:



После доминанты следует субдоминанта (что само по себе является отступлением от каденционных норм), сначала мажорная, потом минорная и, наконец, тоника. Субдоминанты даны в виде квартсекстаккордов (тонический бас). В верхнем голосе продолжает звучать вводный тон доминанты. Образуется бифункциональная гармония S+D. Благодаря ее остроте, резкости заключительное тоническое трезвучие приобретает особенно светлую, «мажорную» окраску.

В «Кашее» широко использованы лады, ставшие типичными для фантастических сцен корсаковских опер: увеличенный, уменьшенный, цепной. Сами эти лады не новы, но их применение во многом ново и своеобразно.

Для Римского-Корсакова, как и для некоторых других композиторов, «воротами» в сферу целотонных гармоний увеличенного лада являлась альтерированная доминанта. Известно, что повышение или понижение квинты в доминантсептаккорде дает целотонную гармонию из четырех звуков, а в нонаккорде—из пяти. Приведу отрывок из второй картины «Кашея»:



Здесь две доминанты — к C-dur и A-dur, первая в виде квартсекстаккорда, вторая в виде терцкварттаккорда. Но в обоих случаях квинта «расщеплена»: она и повышена и понижена. Подобные гармонии составляют важную часть скрябинского музыкального языка. Римский-Корсаков пользуется ими очень осторожно. Повышенная и пониженная квинты возникают одновременно, что смягчает резкость звучания.

В других случаях композитор вводит увеличенный лад, обходясь без альтерированных септаккордов или нонаккордов, а также без увеличенных трезвучий. Так обстоит дело в начале оперы (см. пример 32, такты 1—8, где композитор отказывается от аккордов терцового строения, что для гармонии XIX века совсем непривычно).

Особого внимания заслуживает движение параллельными терциями; оно встречается в опере очень часто. Римский-Корсаков не без иронии писал С. Н. Кругликову о дуэтах из второй и третьей картин, написанных (частично) «в терцию и в сексту».

Но задача заключалась именно в том, чтобы соединить элементарно простое изложение со сложной современной гармонией. Простота фактуры — параллельные терции — должна как бы компенсировать сложность гармонического мышления. Прием такого рода был намечен еще в «Сервилии» (вспомним движение терциями, на котором построена музыка, характеризующая героиню этой оперы). В «Кашее», помимо терцовой темы самого Кашея, укажу на многие страницы музыки Кашеевны, где параллельные терции сочетаются с изысканными гармоническими оборотами. Приведу лейтмотив огоньков царства Кашеевны:



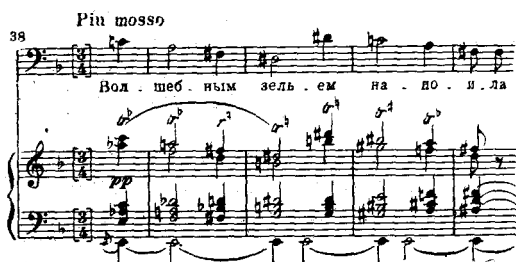
Тут терцовые ходы образуют неполный дважды цепной лад (по терминологии Б. Л. Яворского).

Убедительным примером уменьшенного лада является сцена метели (конец первой картины). В своей значительной части она построена на уменьшенном септаккорде, который приобретает относительную устойчивость и становится «тоникой».

«Кашей бессмертный» содержит немало мест, где перечисленные выше лады эмансипируются от мажора и минора. Между тем в предыдущих своих произведениях композитор чаще шел путем компромисса, выявляя генетические связи данных ладов с мажоро-минорной ладовой системой.

Одна из важных черт гармонического языка «Кашея» — соединение разных ладовых элементов в единовременном (или почти единовременном) звучании. Уже шла речь о том, что в начале оперы элементы увеличенного лада прослоены хроматическим движением. Тема огоньков (см. пример 37) — цепной лад. Но ее начало образует увеличенное трезвучие $f-a-cis$. Ниже мы увидим, как целотонные гармонии и характерное для увеличенного лада сопоставление аккордов, отстоящих друг от друга на большую терцию, сочетаются с намеком на цепной лад в вокальной партии.

Смелую ладовую комбинацию нашел композитор в третьей картине (одно из проведений темы напитка забвения, представляющей собой вариант темы огоньков):



В верхних голосах — цепочка малых терций; они составляют полный дважды цепной лад ($h-dis$, $d-fis$, $f-a$, $as-c$). А в средних голосах — хроматическое движение увеличенными трезвучиями, являющимися принадлежностью увеличенного лада! Острая диссонантность этого эпизода внутренне обусловлена его психологическим содержанием: Иван-королевич с чувством жгучей ненависти вспоминает о коварстве дочки Кашея.

Такие разноплановые построения были новым словом в эволюции гармонического языка. Это слово подхватили композиторы следующего поколения. Аналогичный прием, например, использовал Н. Я. Мясковский в начале шестой симфонии (1923):



И здесь гармоническая структура темы основана на противоречивом сочетании разнородных ладовых функций. Так же как и Римский-Корсаков, Мясковский применил восходящую

хроматическую последовательность увеличенных трезвучий. Но она соединена не с цепным ладом, а с элементами переменного лада (его контуры обозначены мелодией, звуки которой дают в сумме септаккорд *ces—es—ges—b*).

Вновь мы убеждаемся в том, что Римский-Корсаков далеко смотрел вперед и предвосхитил многие гармонические новшества наших современных композиторов.

Чередования и различные комбинации тех или иных ладовых элементов, обилие ладово-неустойчивых комплексов, цепочки увеличенных и уменьшенных гармоний — все это делает музыкальный язык «Кашея» терпким, порою «колючим».

Гармоническое новаторство сочетается в «Кашее» с очень строгим, обдуманном голосоведением.

Порой именно голосоведение определяет и «оправдывает» специфику данного созвучия.

Вот лейтгармония смерти Кашея:



Три нижних голоса образуют квартсекстакорд уменьшенного трезвучия, в которое врезывается чуждое ему *as*. Первоначально кажется, что это *as* — задержание к звуку *g* (который, впрочем, уже звучит в басовом голосе). Однако в третьем такте выясняется, что, напротив, звуки *g*, *des*, *fes* — тройное задержание к *fis*, *c*, *es*; аккордовое *as* остается на месте.

Основной вид этой гармонии можно также рассматривать как минорное трезвучие *des—fes—as*, с добавленной к квинте малой секундой — *g*. Такие гармонические комплексы широко применялись впоследствии. Еще одно предвосхищение гармонического языка более поздней эпохи!

Что касается второй картины «Кашея», то здесь можно уже говорить о гармонитембрах (это понятие связывали с творчеством Скрябина, Дебюсси); необычные гармонии и изысканные тембры сливаются в одну краску, в одно нерасторжимое целое. Обратимся к той сцене, где Иван-королевич, выпив волшебный напиток, подчиняется чарам Кашеевны:





В первом и третьем тактах — целотонные гармонии (*g—a—cis—f* и *h—a—cis—f*). Они чередуются с малыми доминантовыми нонаккордами *C-dur* и *E-dur*. Потактовая смена гармоний ясно ощутима. Вместе с тем такты первый и второй, третий и четвертый в гармоническом отношении родственны друг другу. Если в первом такте мы энгармонически заменим звук *cis* звуком *des*, то целотонный комплекс можно трактовать как большой доминантовый нонаккорд *C-dur* без терции и с пониженной квинтой. Таким образом получается, что в первом и втором тактах — одна и та же гармоническая функция, хотя движение всех голосов, кроме баса, замена малой ноны большой ной, уменьшенной квинты — чистой и появление отсутствовавшей ранее терции дает ощущение гармонического сдвига при переходе от одного такта к другому. Аналогичную картину мы видим в третьем-четвертом тактах. И здесь целотонная гармония функционально родственна возникающему далее нонаккорду — на протяжении двух тактов звучит доминанта к Е. Следовательно, с точки зрения гармонической структуры это построение можно представить как четыре однотокта или как два двутакта:

$$1+1+1+1$$

или:

$$2+2$$

$$D - (C) D - (E)$$

Неопределенность, зыбкость звучания этого гармонического фрагмента обусловлена, во-первых, подбором гармоний (целотонные комплексы и малые нонаккорды из разных тональностей, не получающие разрешения), а во-вторых, той двойственностью, которая отражена приведенной выше схемой. И в ладовом отношении этот четырехтакт не однозначен. Элементы двух мажорных тональностей (*C-dur* и *E-dur*), представленных доминантовыми функциями, сочетаются с элементами увеличенного лада, а в вокальной партии вырисовываются две мажорные терции: *f—a* и *As—c*, указывающие на цепной лад.

Столь же причудливы и оркестровые краски. Закрытые валторны своим тембром подчеркивают фантастический и застывший характер целотонных гармоний. Нонаккорды поручены деревянным духовым (гобой, кларнеты, фаготы), нисходящие терции *staccato* — флейтам. Глиссандо арфы и чуть слышная трель тарелок словно окутывают аккорд волшебной дымкой.

Все эти гармонические и тембровые средства, сливаясь в одну сложную многосоставную краску, создают ощущение пелены, которая покрыла сознание Ивана-королевича.

Такие колористические приемы не лишены импрессионистского оттенка, хотя общий строй и, главное, содержание «Кашея бессмертного» далеки от искусства импрессионизма.

* * *

В отношении формы «Кашей» ближе к более свободно построенной «Сервиллии», чем к «Пану воеводе». Но отход от традиционных оперных форм здесь все же менее значителен, чем в «Золотом петушке».

Наибольшей композиционной свободой отмечена первая картина «осенней сказочки». Наиболее традиционна вторая картина.

Рассмотрим композицию первой картины. Увертюры или сколько-нибудь развернутого оркестрового вступления нет. Дана лишь лаконичная оркестровая «заставка», рассмотренная нами выше. Следующая сцена (песня Царевны, переходящая в дуэт Царевны и Кашея) по форме — один из тех компромиссов между традицией и новаторством, которых немало в поздних операх Римского-Корсакова. Нетрудно подметить здесь столь типичную для него и ряда других русских оперных композиторов вариационность. Она содержится уже внутри первого двухчастного построения. Второе построение («Тяжкие думы, унылые думы») — второй варьированный куплет грустной песни Царевны. Такова схема, из которой исходил композитор. Но реальная форма этой сцены содержит ряд отступлений от схемы. Так, уже в первое построение *a—b* вклинивается лейтмотив Кашея, отделяющий *a* от *b*. После этого построения следуют Кашеевы речитативы (на материале его темы), как бы интермедия. Царевна вновь поет свою песню (второе построение). Но ее дважды перебивает Кашей. Его фразы образуют «вставки», нарушающие закругленность формы и плавность музыкального развития. Начинается дуэт, в котором темы Царевны и Кашея контрапунктически сплетаются. Столь свободное толкование вариационного принципа вызвано тем, что композитор хотел сразу же ярко выявить основной конфликт, столкнув два главных антагонистических образа.

Далее Римский-Корсаков строит картину по принципу свободного чередования речитативов и отдельных ариозно-песен-

ных фраз. Одновременно чередуются и переплетаются различные лейтмотивы. Единственный «номер» — ариозо Кашей («Природы постигнута тайна») — невелик и не имеет определенного окончания. При большой «текучести» музыкального изложения материал крепко организован. Ясно намечены контуры основных сцен, аналогичных явлениям в драме: первая сцена — Царевна, Кашей; вторая сцена — Буря, Царевна, Кашей; третья сцена — Кашей один; четвертая сцена (переходная) — Кашей, Царевна и пятая сцена — хоровая (метель). В клавише все эти сцены специально не обозначены. Форма сцены метели основана на схеме — ABA_1B_1 , причем после B и B_1 вторгается тема Царевны.

Во второй картине — ряд обычных оперных «номеров»: речитатив-ариозо и песня Кашеевны, речитатив и ариетта Ивана-королевича, любовный дуэт, финальная сцена-ансамбль (Кашеевна, Королевич, Буря). Номера лаконичны. Композитор и здесь не дает больших развернутых арий, ансамблей. В начале третьей картины — колыбельная Царевны (куплетно-вариационная форма), дуэт Царевны и Королевича. Далее — свободно построенные сцены-явления. Количество действующих лиц все возрастает: Царевна и Королевич, затем Кашеевна, потом Кашей.

Общая композиционная структура оперы не лишена элемента трехчастности (прием, более выпукло выраженный в «Золотом петушке»). Крайние картины — Кашеево царство (одна и та же декорация). Они начинаются родственным тематическим материалом (Царевна) в одной и той же тональности (gis-moll). Средняя картина — царство Кашеевны — местом действия, общим своим тоном и колоритом контрастирует с первой и третьей картинами и во многом самостоятельна по тематическому содержанию.

Все три картины оперы исполняются без перерыва музыки, что придает сочинению особенную цельность. Симфонические антракты постепенно переносят слушателя из Кашеева царства в царство Кашеевны и обратно.

Одно из важных слагаемых музыкальной драматургии «осенней сказочки» — полифонические сочетания конфликтных тем-лейтмотивов. Интересны в этом плане небольшие, часто фрагментарные ансамбли. Уже первый небольшой дуэт Царевны и Кашей построен на соединении их лейтмотивов. Композитор воспользовался вторым (триольным) лейтмотивом Царевны. Кашеева тема дана в виде фигураций. Следующий дуэт этих персонажей (после гадания) дает новый пример контрастной тематической полифонии. На этот раз фигурационное изложение лейтмотива Кашей сочетается с первой темой Царевны. Эта тема в силу своего напевно-лирического характера особенно резко противостоит музыке Кашеева царства. Контраст усилен тем, что лейтмотив Царевны эмоцио-

нально подчеркнут имитационным изложением. В сцене с Бурей-богатырем соединены уже не две, а три темы — Царевны, Бури-богатыря и Кашея. Злое, мертвящее начало сталкивается уже не с одним, а с двумя музыкальными образами противоположного лагеря.

Дальнейшее нарастание конфликтной напряженности приводит к ансамблям-кульминациям — в конце второй и третьей картин. Особенно важен ансамбль из третьей картины. Раньше в опере были дуэты и трио, теперь композитор вводит квартет (Царевна, Кашеевна, Кашей, Иван-королевич). Столкновение тем основных персонажей насыщено глубоким драматизмом.

Мы проследили линию драматургического нарастания, выраженную полифоническими ансамблями. Полифония в «Кашее» — одно из средств передачи большого драматизма, острой конфликтности, отличающих это произведение от ряда других сказочных опер.

* * *

От «Кашея бессмертного» протягиваются нити к «Золотому петушку», где композитор еще раз использовал сказочную форму для выражения социально значительной, политически актуальной темы и снова дал бой ненавистным ему темным силам все подавляющего деспотизма. В «Петушке» получили также дальнейшее развитие многие новаторские стилистические приемы, характерные для музыкального языка и драматургии «осенней сказочки».

С другой стороны, морально-этическая проблематика и образ Царевны до некоторой степени связывает «Кашея» с «Китежем», где эти темы даны более широко, углубленно, с огромным эпическим размахом.

Погиб «бессмертный» Кашей, но воистину бессмертен подвиг художника, воспевшего конец злого царства, конец ночи и начало нового прекрасного дня!

«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ»

Словно дивный сад, процветет земля.

31 декабря 1865 года состоялась премьера первой симфонии Римского-Корсакова. Ее медленная (лучшая) часть написана на тему русской песни «Про татарский полон», сообщенной Корсакову Балакиревым.

Так на заре своей творческой жизни великий композитор соприкоснулся с образами татаро-монгольского нашествия, воплощенными много лет спустя в его предпоследней опере.

Сюжет «Китежа» был впервые предложен Римскому-Корсакову в 1892 году. В. В. Ястребцев рассказывает о том, как 1 декабря 1892 года он навестил композитора специально для того, чтобы предоставить ему для выбора ряд сюжетов, имея в виду новые оперы, а также симфонические произведения.

Вместе с Ястребцевым был у Корсакова Н. М. Штруп — организатор молодежного кружка приверженцев творчества «Могучей кучки» и особенно автора «Снегурочки». Среди других обсуждаемых тем Римскому-Корсакову была предложена тема — «Сказание о граде Китеже» («Малиновый звон»). Она предназначалась для симфонической поэмы.

Корсаков тогда не воспользовался предложенной темой (может быть, потому, что им была уже написана «Воскресная увертюра», вся наполненная перезвонами колоколов).

Трудно сказать, кому именно пришла в голову мысль увлечь фантазию композитора древними сказаниями о невидимом Китеже. Ястребцев, говоря о предложенных композитору сюжетах, замечает: «Какая масса материала была нами собрана». Слово «нами», по-видимому, означает не только самого Ястребцева и Штрупа; речь может идти и о других членах кружка, в состав которого входил также В. И. Бельский, будущий автор либретто «Китежа».

Кружок молодых почитателей творчества Римского-Корсакова должен был придавать особое значение китежской легенде, как предполагаемому сюжету одного из новых корсаковских произведений. По мнению некоторых членов кружка, Корсаков, пройдя через период увлечения языческой мифологией, должен был обратиться к религиозно-христианским темам, очищенным от воздействия официальной церковности. А. Н. Римский-Корсаков приводит фрагмент из письма одного из кружковцев (его фамилия не указана), утверждая, что содержание письма отражает взгляды всего кружка. Там есть следующие строки: «Для автора «Похищение из сераля» наступили минуты, когда он принялся за «Реквием»; за пасторальной симфонией явилась *Missa solemnis* и последние квартеты, на смену Зигфрида пришел Парсифаль. Нечто подобное, я думаю, творится и в душе нашего великого художника [Римского-Корсакова], и я верю, что ничто мертвенное, лицемерное, поповское, мерзкое, синодальное, лампадное, византийское, поганое не коснется его чистой души»¹.

С такой точки зрения (по-видимому, отразившей влияние Л. Н. Толстого) «Китеж» есть идеальное выражение «истинно христианских» идей и образов, взятых в их первоизданной чистоте, свободных от современной «поповщины», от «синодально-лампадной» мертвечины. Восторженный Ястребцев, находясь под первым впечатлением от музыки «Китежа», называл его «евангелием»; «...позвольте Вас из архиереев и патриархов русской музыки произвести в композитора-евангелиста»², — писал он Римскому-Корсакову. «Бог знает, что вы говорите, дражайший В. В.», — ответил Римский-Корсаков своему почитателю.

Великий композитор не пошел по пути, который пытались ему указать молодые друзья, не принял их религиозно-эстетической программы. Наличие в «Китеже» широко и свободно развитых религиозных мотивов еще не дает оснований рассматривать оперу как своего рода «евангелие» или же сравнивать с вагнеровским «Парсифалем». Вместе с тем нельзя не учитывать определенного воздействия членов кружка Штрупа в смысле выбора Корсаковым китежской легенды как оперного сюжета. Можно предположить, что это воздействие было достаточно интенсивным.

Зимой 1898/99 года тема «Китежа» прочно овладела сознанием Римского-Корсакова. Композитор и его либреттист Бельский работали тогда над «Сказкой о царе Салтане». Параллельно они обдумывали замысел оперы «Сказание о невиди-

¹ См. А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV, стр. 32.

² Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V, стр. 102.

мом граде Китеже». К этому времени ими было принято важное решение соединить китежскую легенду с преданием о Февронии Муромской. К концу 1900 и началу 1901 года относятся предварительные музыкальные эскизы нового произведения: тема Китежа, тема колокольного звона (вариант, соответствующий той сцене, где мучимому укорами совести Гришке Кутерьме кажется, будто он слышит китежские колокола). Либретто пока еще не существовало. Работа над ним затянулась, что, естественно, отодвинуло сочинение музыки «Сказания». В 1903 году, делая эскизы для неосуществленной оперы «Илья Муромец», Римский-Корсаков записал «татарскую тему» (построенную на гамме тон-полутон), позже она перекочевала в «Китеж». Между тем Бельский в основном закончил либретто и представил его композитору. набросок музыки первого действия был окончен 28 мая 1903 года. Переселившись на лето в Крапачуху, Корсаков продолжал усиленно работать над оперой (четвертое действие). Работа эта протекала потом в Петербурге (третье и второе действия) и в «милой Вечаше», где композитор проводил лето 1904 года. К октябрю он закончил оркестровку.

Дата премьеры «Китежа» — 7 февраля 1907 года (Мариинский театр). Февронию пела М. Н. Кузнецова, Гришку — И. В. Ершов. Любимейшая певица Корсакова Н. И. Забела исполняла скромную партию райской птицы Сирина. Среди других исполнителей были А. М. Лабинский, В. С. Шаронов, В. И. Касторский, Е. И. Збруева. Дирижировал Ф. М. Blumenфельд. Оперу поставил В. П. Шкафер при участии художников В. А. Коровина и А. М. Васнецова.

В. В. Ястребцев в своих воспоминаниях отметил, что исполнение некоторых артистов было «более чем посредственно. Хоры пели неважно. Колоколов почти не было слышно. Вообще, опера не доучена»¹.

Но, несмотря на недостатки исполнения, опера потрясла чутких и внимательных слушателей. «Мало того, что были внешние блестящие овации, но чувствовалось, что сразу, с премьеры, музыка оперы вызвала своей мудрой человечностью глубочайший отклик во внутренней духовной и душевной сфере людей, как это бывает с высоко этическими явлениями в литературе и искусстве, с произведениями непреходящей ценности, — вспоминал Б. В. Асафьев. — Сравнивали впечатление от «Китежа» с впечатлением от выхода в свет тех или иных крупнейших явлений русской литературы, например романов Льва Толстого»².

¹ Цит. по «Хронографу жизни Н. А. Римского-Корсакова». Н. Римский-Корсаков. Литературные статьи и переписка, т. I, стр. 294.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 218.

По словам Б. В. Асафьева, из исполнителей «решительно выдвинулся на первое место в роли Гришки Кутерьмы — трагического образа «Сказания» — одареннейший, чуткий, нервный артист, восторженный певец-художник Иван Васильевич Ершов... Он стал центром внимания публики, и эта роль в его передаче осталась непревзойденной»¹.

В. Г. Каратыгин, далеко не всегда верно оценивавший достижения реалистического музыкального искусства, на этот раз «попал в точку», определив значение оперы словами: «Сказание о Китеже» — драгоценный и оригинальный вклад в сокровищницу русской оперной литературы»².

Москва впервые услышала «Китеж» 15 февраля 1908 года (Большой театр). Опера шла под управлением В. И. Сука, партию Февронии пела Н. В. Салина (прощальный бенефис).

«Сказание о невидимом граде Китеже» — плод творческого сотрудничества Римского-Корсакова с Бельским. Сотрудничество это было глубоко органичным и на редкость счастливым по своим художественным результатам.

В некоторых работах о Корсакове есть тенденция несколько противопоставить композитора либреттисту. Так, например, когда речь заходит о противоречиях, имеющихсЯ в двух последних корсаковских операх, пытаются эти противоречия отнести всецело за счет Бельского — он-де виноват, а не Корсаков! Скажем прямо — великий художник не нуждается в подобной «реабилитации».

Дело доходит до утверждений, будто бы Римский-Корсаков мог писать музыку на либретто, которое не соответствовало его собственной идейной концепции. В одной из работ А. А. Гозенпуда мы читаем о «Китеже» следующее: «...идейный замысел композитора во многом не совпадает с замыслом либреттиста. Римский-Корсаков преодолевает Бельского»³. Остается непонятным — зачем же Корсаков воспользовался либретто, которое надо было «преодолевать?» И Гозенпуд и другие исследователи справедливо отмечают, что автор «Китежа» предъявлял очень высокие требования к литературной основе своих опер. Если бы его что-то не устраивало в литературном тексте «Китежа» или «Петушка», он попросил бы либреттиста сделать необходимые изменения (так он и поступал, о чем опять-таки говорится у Гозенпуда и в других работах).

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III, стр. 218.

² Цит. по «Хронографу жизни Н. А. Римского-Корсакова». Н. Римский-Корсаков. Литературные статьи и переписка, т. I, стр. 294.

³ А. А. Гозенпуд. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. Сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I, стр. 246.

Приведенную выше фразу «Римский-Корсаков преодолевает Бельского» любопытно сопоставить с фразой из предисловия к «Китежу» (оно написано Бельским, но, несомненно, санкционировано Корсаковым): «...план и текст настоящей оперы... во всех стадиях своей долгой обработки подвергались совместному с композитором обсуждению. Композитор поэтому во всех мелочах продумал и прочувствовал вместе с автором текста не только основную идею, но и все подробности сюжета, и, следовательно, в тексте не может быть ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором».

Я не снимаю вопроса о противоречиях и еще буду об этом говорить. Но бесспорно то, что Римский-Корсаков полностью принимал все сделанное Бельским (имеются в виду, конечно, окончательные варианты его либретто). Во время работы над «Стенькой Разиным», «Небом и землей» между ними действительно возникали серьезные идейные разногласия. Но ведь эти оперы не были написаны!

Талантливый литератор (в рамках либреттного творчества), Бельский проявил себя и как интересный, умелый оперный драматург. Собрать разнородные и разновременные материалы и построить из них сложное здание «Китежа» (говорю о либретто) так, как это сделано Бельским, значит быть театрально одаренным человеком. У Бельского-драматурга были определенные эстетические убеждения. Он их выразил в предисловии к «Китежу». «Литературная критика, если бы она когда-либо коснулась этого скромного оперного текста, прежде всего может отметить недостаток драматического действия в большинстве картин оперы. Автор считает, во всяком случае, нужным оговориться, что отсутствие такого действия допущено им совершенно сознательно в убеждении, что незыблемость требования от сценического представления во что бы то ни стало движения—частых и решительных перемен положения—подлежит оспариванию, ибо органическая связность настроений и логичность их смены заявляет не меньше прав на признание».

Очень важный программный тезис! (Мы потом увидим, что он имеет отношение и к «Золотому петушку»). Тут, разумеется, речь идет не о действии вообще, но о действии внешнем, о быстром движении сюжета, интриге, занимательности. Бельский заявляет, что он в значительной мере отказывался от всего этого, стремясь прежде всего передать настроение, то есть внутренний мир своих героев и общую эмоциональную атмосферу. Внешнее действие прекращается и остается действие «подводное», внутренний драматизм и лиризм. В «Китеже» на этом принципе основан первый акт. После встречи Февронии с княжичем Всеволодом действие как будто останавливается. Длительное время на сцене «ничего не происходит». Но «подводное действие» налицо! Весь этот огромный раздел проник-

нут внутренним движением; оно выражено не какими-либо «событиями», не сюжетной интригой, а развитием взаимоотношений действующих лиц, их внутреннего психического состояния. При этом отлично переданы «настроение», общая поэтическая атмосфера; достигнуты «органическая связность настроений и логичность их смены».

Бельский ориентировался на общий склад эпической драматургии корсаковского оперного творчества, для которого типичны замедленность, былинная «степенность» развертывания сюжета. Вместе с тем он стремился к психологической наполненности драматургической ткани. Если либретто «Салтана» лишено элементов психологической углубленности (здесь она противоречила бы характеру пушкинской сказки), то либретто «Китежа» не только «эпично», но и «психологично». Своеобразный «психологизм» присущ и либретто «Золотого петушка». Такая тенденция соответствовала стремлению «позднего» Корсакова уделить больше внимания внутренней душевной жизни своих героев.

Тонко чувствуя музыку Римского-Корсакова, «подстраиваясь» к ней, Бельский одновременно учитывал в какой-то мере опыт современной драматургии, современного театра. Когда читаешь приведенный выше тезис из предисловия к «Китежу» (о драматическом действии и «связности настроений»), мысль невольно обращается к драматургии Чехова (хотя по содержанию и образному строю она очень далека от круга тем и образов корсаковских опер). Немирович-Данченко, определяя задачи Чехова-драматурга и чеховского театра, писал: «...отыскивать театральность драматических произведений не в пресловутой сценичности... а в скрытом внутреннем психологическом движении». Это — лейтмотив ряда работ, высказываний, суждений о Чехове и о «чеховском» в Художественном театре. Как видим, слова Бельского о том, что нельзя всегда требовать от драматурга внешнего действия, «частых и решительных перемен положения», что необходимы «органическая связность настроений и логичность их смены» звучат очень по-чеховски и в духе искусства Художественного театра той поры.

Еще при жизни композитора предпринимались попытки истолковать «Сказание» как «литургическую оперу», связать ее с модным тогда «богоискательством» и «богостроительством», с мистико-символистскими течениями искусства модернизма. Несостоятельность этих реакционных посягательств на одно из великих произведений русского искусства убедительно показана в статье Д. Б. Кабалевского «Римский-Корсаков и модернизм» и в некоторых других работах. Отвергнув версию, согласно которой «Китеж» якобы до краев наполнен мистикой и религиозной символикой, советское музыкознание сделало несколько важных шагов по пути правильного истолкования концепции оперы. Ценные мысли на эту тему были высказаны

Д. Б. Кабалевским, М. Ф. Гнесиным и другими авторами. Особый интерес в этом плане представляет диссертация Г. А. Орлова «Истоки сказания о граде Китеже», к которой еще придется обращаться.

К сожалению, некоторые исследователи слишком «вольнo» трактуют сюжет оперы, приписывая ее авторам то, чего они не сочиняли. Такие «отсебятины» имеют целью «исправить», «улучшить» либретто в сторону всемерного подчеркивания героической темы борьбы против татарского нашествия. Так, М. О. Янковский сравнивает Февронию с Иваном Сусаниным; по словам автора, она «отказывается показать татарам дорогу в Китеж, не боясь мук и пыток, грозящих ей, и гибнет, ценою своей жизни спасая китежан»¹. Это не соответствует действительности: татары не требуют от Февронии, чтобы она им показала дорогу к Китежу. У них есть проводник — Кутерьма. Этот вымысел перекочевал в брошюру Ц. С. Рацкой². Кроме того, Янковский и Рацкая утверждают, будто подвиг Февронии сделал китежан «достойными спасения». Мысль, выраженная этими словами, неясна (почему же китежане не могли быть «достойными спасения» в том случае, если б Феврония не совершала никакого подвига?). Кроме того, здесь перемещаются акценты: образ героини оперы подымается над образом Китежа и его обитателей; это противоречит концепции оперы.

Благодаря стремлению «усилить» героическую тематику оперы, «Китеж» иногда рассматривают как героическую эпопею, хотя такое наименование в данном случае не вполне уместно: нельзя принимать часть за целое. «Китеж» — это не «Иван Сусанин». Как ни важна в «Сказании» Корсакова идея борьбы против поработителей-врагов, она далеко не определяет всего содержания оперы.

Были также попытки подойти к «Китежу» с вульгаризаторских позиций, зачеркнув в содержании этой оперы все легендарное, нереальное, фантастическое.

С. М. Городецкий по заказу Большого театра сочинил для «Китежа» новое либретто, которое представляло собой «реалистический» вариант сюжета «Сказания». По Городецкому, град Китеж скрылся в силу причин метеорологического порядка — он был окутан обычным туманом. Тем временем к князю Юрию подошли мощные подкрепления. Когда туман рассеялся, татары увидели русские войска и... разбежались! Исходя из этого, можно предположить, что татаро-монгольское нашествие «не состоялось», поскольку татарские воины были,

¹ М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 года, стр. 19.

² См. Ц. Рацкая. Римский-Корсаков. Изд. «Знание», М., 1958, стр. 34.

оказывается, трусливыми и при виде русских дружин обращались в паническое бегство!.. Княжич Всеволод быстро оправился от ран, разыскал заблудившуюся в лесу Февронию и привел ее в Китеж (вполне видимый и реальный). Дело кончилось свадьбой. Таков этот новый сюжетный вариант, так же отличающийся от подлинника, как «Иван Сусанин» Кавоса отличается от «Сусанина» Глинки. Либреттист проявил полное неуважение к Римскому-Корсакову: новый литературный текст вступал в явное противоречие с музыкой и замыслом великого композитора. Благодаря вмешательству нашей общественности Большой театр отклонил либретто С. М. Городецкого. Намеченная театром постановка «Китежа» пока, к сожалению, не состоялась.

Прежде чем приступить к анализу идейного содержания оперы, нужно сказать несколько слов об источниках ее либретто. Вопрос этот обстоятельно рассмотрен в диссертации Г. А. Орлова, упомянутой мною выше (см. также книгу А. А. Гозенпуда «Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества»). Не буду повторять всего сказанного этими исследователями и ограничусь перечислением основных материалов.

В предисловии В. И. Бельского говорится, что в «основу «Сказания» положены так называемый китежский «летописец», сообщенный Мелединым и отпечатанный в замечаниях Бессонова к IV выпуску собрания песен Киреевского, различные устные предания о невидимом граде, отчасти приведенные там же, а также один эпизод из сказания о Февронии Муромской». Этот перечень источников должен быть значительно расширен. Надо еще назвать любимый Корсаковым роман Мельникова-Печерского «В лесах» (том IV, глава II), различные раскольничьи старообрядческие легенды XVII столетия, предания о Батыевой тропе, о церкви Василегородской, о Млевских монастырях, «Послание отцу от сына из одного сокровенного монастыря», духовные стихи. А. А. Гозенпуд указывает также на драматический этюд А. Н. Майкова «Странник», очерк В. Г. Короленко «Светлояр», очерк И. Ф. Тюменева (автора либретто «Пана воеводы») «от Ярослава до Нижнего». Китежские предания соединены с материалами, почерпнутыми из «Повести о Февронии Муромской» и «Повести о Юлиании Лазаревской». Образ Гришки Кутерьмы связан с стихотворным памятником народного творчества — «Повесть о Горе и Злочастье, как Горе-Злочастье довело молодца во иноческий чин». Надо, кроме того, назвать «Праздник кабацких ярыжек», «Повесть о высокоумном хмеле и худоумных пьяницах». Тщательно разработанная лексика либретто, его образный строй восходят к духовным стихам, народным песням, сказаниям, Ипатьевской летописи, Лаврентьевской летописи и многим другим первоисточникам.

На основе богатых и разнообразных материалов Бельский написал либретто, сочетающее народность, дух седой старины, выразительную живописность и картинность с глубоким проникновением во внутренний мир действующих лиц. При всей условности и в значительной мере нереальности сюжета и общего характера повествования мы ощущаем думы и чувства живых людей.

Не будем сейчас подробно разбирать либретто; в дальнейшем придется многократно возвращаться к нему в связи с музыкой оперы.

«Сказание о невидимом граде Китеже» — едва ли не самое полное выражение главной, центральной идеи, «сверхзадачи» корсаковского творчества.

Именно в этой опере великий композитор с особенной вдохновенной силой стремился отобразить торжество света над мраком, добра над злом, победу справедливости, правды, высоких морально-этических идеалов.

Эта «сверхзадача» раскрывается Римским-Корсаковым в разных планах. Особенное значение имеет для нас патриотическая тема защиты родной земли от врагов-поработителей. Однако она не проходит через всю оперу от начала и до конца. В первом действии эта тематическая линия отсутствует, возникая лишь в конце второго акта, когда внезапно, как гром с ясного неба, на жителей малого Китежа обрушиваются дикие орды татар. Третий акт включает наиболее широкое развитие данной темы. Ее кульминация — гениальная «Сеча при Керженце». В четвертом акте основное драматургическое течение оперы направляется в другое русло.

Композитор замечательно охарактеризовал оба враждебных друг другу лагеря. На первом плане — русские люди, патриоты и бесстрашные защитники родины, веры и чести. «Умрем, но не посраим земли русской! Мертвые сраму не имут» — таков идейный смысл захватывающей сцены в Китеже великом, когда дружина княжича Всеволода идет в бой, на верную смерть. Некоторые исследователи видят что-то ущербное в той жертвенности, которой проникнута эта сцена. Ведь дружина гибнет в бою... вот если бы она одержала победу, тогда все было бы правильно! Думается, что тут нет никакой ущербности. Да, жертвенность! Но кому приносят свои жизни в жертву русские воины? Родине, русскому народу! Что же здесь может вызвать сомнение? Трагедийная ситуация здесь ни в какой мере не порочна, она дает возможность особенно глубоко раскрыть героизм русского воинства, людей, которые знают, что гибнут, и все-таки идут навстречу гибели во имя долга и чести.

Но тут возникает следующий вопрос. Доблестные защитники Китежа пали в бою. Каким же образом утверждает композитор основную мысль произведения о торжестве света, доб-

ра, справедливости? Решение этой проблемы дано в плане морально-этическом. Враги одержали победу на поле брани, но они не смогли сломить мужества русских людей, поставить их на колени.

Князя Юрья в граде не обретши,
Распалились гневом печестивцы:
Муками всех жителей терзали,
Путь на стольный град у всех пытая...
И сносили молча даже и до смерти, —

так повествует ослепленный татарами Поярок, который сам являет пример высокой самоотверженности и моральной стойкости. Эти качества в полной мере присущи воинам — защитникам Китежа, Февронии, Всеволоду, его отцу.

У поработителей татар — грубая физическая сила; у русских — сила духовная, в основе которой — сознание правоты своего дела. Слушая оперу, мы ясно ощущаем, что победа татаро-монгольских орд — временная; никогда не удастся им сломить, покорить своей злой воле такой народ.

В соответствии с основной творческой задачей главные представители русского лагеря изображены людьми интеллектуально и душевно богатыми, с широким кругом жизненных интересов. Это относится прежде всего к Февронии, княжичу Всеволоду, князю Юрию, о характеристиках которых еще будет подробно говориться. Музыкальное воплощение этих образов отмечено необычайной песенной выразительностью, эмоциональной глубиной и теплотой, исключительной тонкостью, разнообразием оттенков.

Татары, по словам Бельского, представлены «без определенной этнографической окраски». Это вызвано не только стремлением авторов оперы изображать все события сквозь призму народного сознания («так, как они представлялись в свое время пораженному народному воображению»). «Татарские богатыри» Бедяй и Бурундай, подвластные им «воины» показаны не как представители народа татарского, но как насильники, завоеватели. Именно это и является главным в их характеристике. Вот почему, с точки зрения идейно-художественной, национальные признаки в данном случае утратили свое значение. Не так уж важно, кто по своему национальному происхождению эти чужеземцы, вторгшиеся на русскую землю. Важно, что они принесли с собой горе, разрушение и гибель многих ни в чем не повинных людей.

Вся линия развития образов татар построена так, чтобы убедительнее показать их агрессивность. Грабь, жги, убивай — таковы заповеди врага, вне их для него ничего не существует.

Чего жалеть? До смерти бейте!
А ты живьем хватайте девку! —

вот первые фразы, которыми обмениваются Бедяй и Бурундай. И дальше:

А славен, бают, Большой Китеж!
Одних церквей там божьих сорок.
В них сметы нет серебра и золота,
А жемчуга греби лопатой.

Наиболее полно показан вражеский лагерь в сцене, где татары делят награбленное добро:

Не вороны, не голодные
Слетались на побоище,
Мурзы-князья собирались,
Садились в круг, будут дел делить.

В противоположность русским людям, представители вражеского лагеря обладают крайне примитивной психикой. Им не ведома человечность, их «моральные нормы» сведены к «праву сильного». Характерна ссора из-за Февронии, возникающая между Бедяем и Бурундаем. Будучи не в состоянии переспорить своего соперника, Бурундай прибегает к весьма элементарному, но сильно действующему аргументу — ударяет Бедю топором по голове. Тот падает мертвым. А что же татары, на глазах которых произошло это убийство? Они как ни в чем не бывало продолжают лежать добычи! Кровавое решение спора для них — дело привычное.

Основной лейтмотив татар — мелодия русской песни «Про татарский полон». Римский-Корсаков пользуется различными вариантами этой песенной темы, изменяет ее рисунок, вводя увеличенную секунду. Наивно видеть в ней условный ориентализм (тем более что эта интонация не свойственна татарской народной музыке). Скорее тут можно усмотреть ассоциативную связь с «Забытым» Мусоргского: начало этой баллады интонационно весьма близко к мелодии «Про татарский полон», причем Мусоргский, как и Римский-Корсаков, вводит увеличенную секунду между третьей и четвертой высокой ступенями. С помощью различных средств Римский-Корсаков сообщает теме грозный, устрашающий характер. Показательно ее первое проведение (второй акт). Она совпадает с оркестровой кульминацией fortissimo. Ей предшествует длительное crescendo, рисующее все нарастающий ужас, смятение народа. Смещая естественные акценты (когда затактовые звуки мелодии попадают на сильные и относительно сильные доли тактов), композитор насыщает лейтмотив особенной ритмической силой. Этот железный «негнувшийся» ритм, в сочетании с мощной звучностью оркестра, хорошо передает облик непреклонного, безжалостного врага.

«Сеча при Керженце» предельно обостряет столкновение противоположных лагерей. Это не только батальная картина. Изобразительные средства подчинены здесь главной задаче — показать внутренний облик борющихся сторон. Тема русской дружины глубоко человечна. Напротив, теме татарских завоевателей присущи грубая стихийная мощь, бездушность, какая-то даже механичность!

Да, то бесы, не люди
И души не имеют...
Все огнем пожигают,
Все под меч свой склоняют.

Несомненно, что «Сеча при Керженце» производит такое потрясающее впечатление не только благодаря изумительной живописности музыкальных приемов; огромную роль здесь играет то поразительное искусство, с которым композитор воплотил образы защитников русской земли и их свирепых врагов.

Можно поставить вопрос: почему Корсаков не развил более широко тему борьбы русских с ордой, почему не воспользовался материалами «Повести о приходе Батыя на Рязань», в которой есть героический образ Евпатия Коловрата? Предание о нем одно время интересовало композитора как возможный сюжет для оперы. Сюжет этот имел свои преимущества. История татаро-монгольского нашествия дает широкие возможности для создания героической эпопеи, в которой борьба против врагов-завоевателей являлась бы единственной господствующей темой. Но это была бы опера иного рода, чем «Китеж». Римскому-Корсакову свойственно переносить центр тяжести решаемой им проблемы в сферу моральных категорий, и это его свойство особенно сильно сказалось в «Китеже».

Центральная творческая задача — утвердить торжество справедливости, правды, красоты в широком, обобщающем смысле этого слова, требовала воплощения центрального положительного образа: Человека с большой буквы. Таков, по замыслу композитора, образ Февронии, наиболее гармонично, полно выражающий идеал, к которому стремился в своем творчестве автор «Китежа». Как уже говорилось во второй главе, Феврония отличается от других персонажей корсаковских опер тем, что она выступает как носительница определенного мировоззрения — философского, этического, религиозного. Она почерпнула его не из книг, а непосредственно из жизни, общаясь с природой и, может быть, с людьми, от которых могла перенять те или иные суждения. При всей своей бесхитростной простоте, «необразованная», выросшая в глухом лесу, Феврония раскрывает перед пораженным княжичем Все-

володом целую систему взглядов, по-своему глубоких и охватывающих разные стороны бытия.

Феврония неотделима от окружающей ее природы. Еще ни в одной из своих опер Римский-Корсаков не показывал такой предельной близости человека к природе (ведь Февронию нельзя поставить в один ряд с фантастическими персонажами вроде Снегурочки, Волховы; по отношению к ним трудно сказать, что они «близки к природе»: они являются как бы частью ее).

Образы природы занимают большое место в «Китеже», как и в других корсаковских операх. Но при этом они все же являются лишь фоном, оттеняющим мысли и чувства людей, прежде всего Февронии. Если в «Садко» особое значение имеет образ моря, в «Ночи перед рождеством» — образ ночного неба и рассыпанных на нем звезд, то в «Китеже» особо выделен и опоэтизирован лес. Лесная чаща — дом Февронии; здесь протекали ее детство, ее молодость. «Зеленое царство» растило ее, дало ей в товарищи птиц и зверей, нашептывало чудные сказки, навевало тихие думы, золотые, дивные сны. Лес — место действия в первом акте, во второй картине третьего и в первой картине четвертого актов.

Оркестровое вступление «Похвала пустыне» воссоздает незабываемую картину лесной природы в сочетании с образом героини оперы. Здесь есть некоторые черты, напоминающие нам изображение леса в «Пане воеводе». Но там был эскиз, а тут законченное полотно великого мастера.


Можно также сопоставить вступление к «Китежу» с «Шелестом леса» из вагнеровского «Зигфрида». Но это сравнение возможно только в плане формальном. Перед Вагнером и Римским-Корсаковым стояли разные творческие задачи, требовавшие во многом различных выразительных средств. Вагнер рисует теплый, светлый лес, весь пронизанный солнечными лучами и нежно шелестящий свежей листвой. У Корсакова в «Сказании» лес — северный, строгий и не только лиственный, но и хвойный! (В ремарке к первому действию упоминаются дубы, вязы и сосны.) Какой-то древней мудростью, поверьями седой старины веет от этих столетних дубов, от сосен-великанов, стволы которых подобны медным колоннам. Где-то высоко, под самым небом, тихо колеблются ветви. Заходящее солнце роняет то здесь, то там скупые багряные блики...

Сочетание суровости, даже некоторой сумрачности и приветной ласки, чудесно передано в музыке Корсакова. Он соединяет наиболее суровые и наиболее нежные краски оркестра: протянутые минорные аккорды медных духовых и арпеджио арфы.

Главная «лесная» тема представляет собой как бы фигурацию, но сколько сердечности, душевного глубокого чувства в этой музыке:



Композитор нашел трогательно-простые, песенные в своей основе интонации, они вносят в тему живое дыхание. Вот почему она не только живописна, но и глубоко человечна. Особая роль принадлежит оркестровому приему: струнные играют

двойным штрихом (), и это придает музыке трепетность, одухотворенность и опять-таки «очеловечивает» образ природы.

«Лесная тема» насыщает собой весь первый акт, во многом определяя его колорит. Из нее образуются различные фигурационные рисунки, в частности фигурация, сопровождающая заключительный хор стрельцов. Велико значение этого лейтмотива и в последующих «лесных» сценах оперы.

Музыка леса насыщена голосами птиц: тут и кукование кукушки, и трели, форшлаги, передающие птичий щебет.

Когда в начале оркестрового вступления звучит приведенный выше лейтмотив, кажется, что это и есть главный музыкальный образ данного фрагмента. Но затем появляются темы Февронии — основные музыкальные мысли этого оркестрового зачина; лейтмотив леса становится теперь фоном. Кроме того, надо заметить, что первая тема героини оперы (соло гобоя) представляет собой трансформацию лесного лейтмотива:



Так, чисто музыкальными средствами Римский-Корсаков показывает слияние героини с окружающей ее природой.

Восторженное отношение Февронии к природе определило характер ее религиозных представлений. Лес для нее — «великая церковь», где вместо свечей и лампад сияют солнце и звезды. По просьбе Кутерьмы Феврония молится земле, которая поит и кормит всех людей. Ее религия близка к пантеизму, оставившему глубокий след и в философии, и в искусстве. Пантеизм отождествляет бога с природой. Бог не противостоит миру как его создатель, а сливается с ним в одно целое. Эта форма философского мышления служила выражением как идеалистических, так и материалистических взглядов. В эпоху Возрождения даже «системы идеалистов все более и более наполнялись материалистическим содержанием, стремясь пантеистически примирить противоположность духа и материи»¹. С особенной полнотой материалистическое толкование пантеизма проявилось в философии Дж. Бруно и Б. Спинозы.

«Нет, бог не действует извне, со стороны, и мановением пальца не приводит все кругом в движение. Сокрыт он в мире, в нем разлит и так им правит». Эти слова Гете как нельзя лучше передают сущность пантеистического мировоззрения, близкого Корсакову-художнику. Языческое обожествление природы выражено им в «Снегурочке» и некоторых других операх. Христианский пантеизм передан в «Китеже».

Религиозные убеждения Февронии далеки от официальных догматов православия. С точки зрения церковников ее следовало бы так же предать анафеме, как и Льва Толстого. Противоречия между взглядами Февронии и учением православной церкви заключаются не только в том, что Феврония по сути дела отрицает обрядность и обожествляет природу. Церковь всегда призывала к умерщвлению плоти, отказу от житейских радостей. Княжич Всеволод в беседе с Февронией приводит слова «старых людей», ревнителей строгого благочестия: «Не зарись на радости земные, на земле-то нам скорбеть да плакать». Этой мрачной проповеди аскетизма, смирения Феврония противопоставляет свое жизнелюбивое credo:

¹ Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. Госполитиздат, 1949, стр. 19.

Милый, как без радости прожить,
Без веселья красного пробить?
Посмотри: играют пташки все,
Веселится, скачет зверь рысучий,
Верь, не та спасенная слеза,
Что с тоски-кручинушки течет,
Только та спасенная слеза,
Что от божьей радости росится.

В устах героини «Китежа» хорошо прозвучал бы известный афоризм: «Человек создан для счастья, как птица для полета». И она сама счастлива, хотя живет в «пустыне», «без достатка» и порой терпит нужду.

Феврония искренно, от всего сердца желает радости и счастья другим людям. В еще большей мере, чем другие корсаковские героини, она думает и заботится не о себе, а о других людях. Ей не довелось совершить подвига в прямом смысле этого слова. Ее подвижничество в том, что она безропотно несет тяжесть великих испытаний, выпавших на ее долю, и при этом все свои помыслы и заботы посвящает китежанам, Всеволоду, Гришке Кутерьме. Она стала добычей татар, ее ждет если не смерть, то неволя, бесчестье. И в эти страшные минуты она молится о спасении Китежа и живущих в нем праведников. Татары, поделив украденное добро, засыпают; Феврония оплакивает жениха княжича Всеволода. Она освобождает от пут Кутерьму, хотя знает, что может поплатиться за это жизнью.

Надо уделить особое внимание отношению Февронии к Гришке Кутерьме.

Римского-Корсакова упрекали в том, что он сделал «неверный шаг», введя в последнее действие сцену, когда Феврония пишет письмо Кутерьме: не к лицу героине «Сказания» проявлять такую заботу о предателе. В некоторых постановках эту сцену пропускали (хотя Римский-Корсаков в свое время решительно возражал против такой купюры). Однако пропуск данной сцены мало что изменяет: она — логическое завершение линии, проведенной через всю оперу. О том, как надо относиться к грешникам, Феврония говорит еще в первом акте:

И греха, мой милый, ты не бойсь,
Всякого возлюбим, как он есть,
Тяжкий грешник, праведник ли он...

По мысли Февронии, грешники особенно нуждаются в участии. Каждый грех может и должен быть искуплен. В третьем действии Феврония говорит Кутерьме:

Ты ж усердно кайся: бог простит.
Кайся, всякий грех прощается,
А который непростительный,
Не простится, так забудется.

Желание достигшей блаженства Февронии написать Гришке письмо естественно вытекает из ее отношения к греху.

«Зачем Феврония простила Кутерьму», — сетуют некоторые музыковеды. Но разве она его простила? Феврония действительно жалела «бедного Гришеньку», заботилась о его несчастной, пропавшей душе. Но она его не простила.

Она его не простила, да и не могла простить, ибо ей была ведома великость греха Кутерьмы. «А греху-то нет названия, нет и имени». Феврония даже спрашивает Гришку — уж не антихрист ли он? Но Феврония верит, что Кутерьма будет прощен и что путь к прощению лежит через покаяние. Феврония верит, что в нем не совсем еще умерла человеческая душа: придет время, и она возродится к новой жизни. Вот почему в ее молитве, обращенной к матери сырой земле, возникает мысль о «посеве»: если в душу великого грешника бросить «новое семя», оно даст новые всходы. Феврония заботится о Кутерьме, стремясь спасти в нем человека.

Немалую роль играет то обстоятельство, что Кутерьма — один из тех, кто не ведал в своей жизни счастья. Гришка всячески старается разжалобить Февронию, внушить ей, какой он несчастный, и достигает цели.

В письме, которое посылает Феврония из невидимого Китежа, нет ни слова о том, будто Кутерьма уже прощен. И здесь имеется в виду грядущее прощение, которое станет возможным, когда Гришка искупит свой страшный грех. Надо также учесть, что письмо адресовано не столько Кутерьме, сколько всем людям. Это весть миру о незримом Китеже.

Едва ли нужно доказывать, что мировоззрение Римского-Корсакова далеко не соответствовало мировоззрению Февронии. В частности, на преступление у него была своя точка зрения. Она принципиально отличалась от точки зрения Февронии и вместе с тем не вполне совпадала с нашими взглядами. «Люди не смеют убивать кого бы то ни было... это противно нашей натуре. Надо карать преступников, но не смертью»¹.

Понятие о «каре» было чуждо Февронии; она заменяла его понятием «раскаяние». Римский-Корсаков решал этот вопрос по-своему. К сожалению, мы не можем вполне присоединиться к его мнению. Есть еще такие преступления, за которые справедливым возмездием может быть только смерть. Тем более нельзя присоединиться и к Февронии, хотя она и не прощает Гришку Кутерьму. Для нас неприемлемо ее пассивное отношение к злу, несомненно связанное с христианской религиозной моралью.

Вряд ли правы те, кто решительно отрицает наличие в «Китеже» влияния теорий Л. Толстого. Оно достаточно заметно,

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том второй, стр. 250.

хотя и не определяет концепции всего произведения. Элементы «толстовства» проникли в оперу, вопреки отрицательному отношению самого Корсакова к теориям «всепрощения» и «непротивления злу». Кроме того, тут сказались также воздействие некоторых патриархальных взглядов и суждений, почерпнутых из древнего эпоса («Повесть о Юлиании Лазаревской»). Г. А. Орлов прав, связывая некоторые черты идейной концепции оперы с «объективными, исторически обусловленными противоречиями народного сознания и поэтического творчества прошлых эпох»¹.

Отмечу еще одну важную сторону образа Февронии. Она живет не только в настоящем, но и в том чудесном волшебном будущем, которое как бы грезится ей наяву. Она непоколебимо верит в грядущее обновление земли, грядущее светлое царство красоты, весны, добра. Это рай, но земной, не небесный. Мечтания Февронии, о которых она говорит Всеволоду, сбываются. Ее слова о том, что земля расцветет, как дивный сад, приобретают пророческий смысл. Образ героини оперы неразрывно связан с темой «преображения» мира, темой невидимого Китежа, роль которой исключительно велика.

Е. М. Петровский в статье о премьере «Китежа» («Русская музыкальная газета») утверждал, что образ Февронии подобен иконе; он совершенно неподвижен. С таким суждением нельзя согласиться. «Иконописность» образа героини оперы в значительной мере создана тогдашней критикой. Это она облачила простую русскую девушку из заволжских лесов в одежды монахини, святой мученицы, окружила ее чело нимбом. Конечно, Феврония — не драматический персонаж; ее сфера — лирика поэтических созерцаний, светлых, ясных раздумий. Но это не значит, что ее образ лишен развития. В рамках тех основных чувств и настроений, носительницей которых является Феврония, Римский-Корсаков нашел много оттенков, выразил внутреннее психологическое движение, наполняющее партию этого действующего лица. Да, именно действующего, хотя действие здесь, главным образом, не внешнее, а внутреннее.

Уже в рамках первого акта композитор находит различные музыкальные краски, чтобы выразить духовный мир своей героини. Феврония слушает голоса природы, как бы сливая себя с деревьями, цветами, весело щебечущими птицами; это одна краска, одно настроение. Феврония, охваченная чувством чистой, бесконечно нежной преданной любви, — другая краска. А ее «проповедь», когда перед ней открываются лучезарные дали, новое небо и новая земля! Здесь начинают звучать та-

¹ Г. Орлов. Истоки Сказания о граде Китеже. Автореферат диссертации. М., 1957, стр. 9.

кие струны ее души, которые раньше были безмолвны. Сравним теперь со сценами первого действия проникновенно-скорбный, полный любви и сердечной тоски плач Февронии по сраженному Всеволоду (третий акт) или ее сцены с Кутерьмой. Мы снова и снова убедимся в жизненности внутреннего облика, который не представляет собой нечто застывшее. Если и можно говорить о некоторой иконописности (изображение Февронии в «групповом портрете» жителей незримого Китежа), то имея в виду мудрое, рожденное жизнью искусство Андрея Рублева.

Неизвестный автор письма, приведенного А. Н. Римским-Корсаковым, в одном отношении был прав: действительно, «ничто мертвенное, лицемерное, поповское, синодальное, лампадное» не коснулось чистой души автора «Китежа» и, в равной мере, чистой души Февронии.

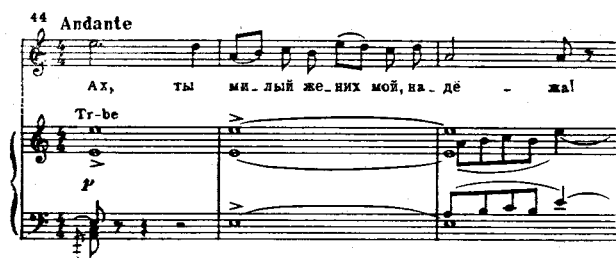
Вокальная партия героини оперы включает протяженные «пласты» — каждый такой музыкальный пласт проникнут одним господствующим настроением. Это вокальные монологи, иногда напоминающие ариозо, развернутые обращения — к лесу, к Всеволоду, к китежанам.

В развитии этого центрального образа сложнейшая лейтмотивная техника гармонически сочетается с широко льющей песенностью. Она объединяет все лейтмотивы Февронии, определяя склад и больших музыкальных построений, и отдельных речитативных фраз.

Уже приводился один из лейтмотивов Февронии (см. пример 43). Он передает безыскусственную простоту ее «лесной души», вскормленной «зеленым царством». Основа лейтмотива — трихордная попевка-наигрыш, диапазон которой ограничен квартой (первый мотив). Второй и третий мотивы представляют собой мелодико-ритмический вариант исходной попевки. Четвертый, заключительный, мотив раздвигает ее рамки до пределов квинты. Интонационные обороты этой темы можно без труда найти в десятках и сотнях русских народных песен. Как типична, например, мелодическая минорная каденция — от доминанты через субдоминанту к тонике. Из этого нехитрого, как будто бы даже ординарного интонационного материала Корсаков создает обаятельную, индивидуально приметную мелодию. Трудно объяснить, как он это делает. Большое выразительное значение имеет то, что в конце каждого мотива мелодическое движение временно останавливается. Такая расчлененность темы придает особенную рельефность ее составным частям. Украшает тему переключки гобоя и флейты (словно какие-то зовы возникают в лесной чаще).

На материале этого лейтмотива построена большая часть вокальной партии Февронии. Велика его роль и в партии оркестра. Лейтмотив получает очень широкое вариантно-песен-

ное развитие. Нет возможности перечислить его интонационно-ритмические изменения. Особенно часто обращается композитор к квинтовой попевке. Укажу на прием ладогармонической «перекраски» этого оборота. Вот как он звучит в начале скорбного монолога Февронии из второй картины третьего действия:



Здесь данный оборот гармонизован в тональности а-молл. А вот фрагмент из второго акта:



Хотя рисунок мелодии несколько изменен, она по-прежнему принадлежит ля минору. Но гармонизована она в до мажоре. Этот случай ладовой переменности не представлял бы большого интереса, если бы не особенная интенсивность ладогармонической перекраски звука *ля*. В предыдущем примере — это основной звук тоники. Здесь он приобретает сугубо неустойчивый характер, превращаясь в нону доминантового нон-аккорда.

Тонкими, бесконечно многообразными средствами композитор сообщает разным вариантам исходного мелодического оборота различные эмоционально-психологические оттенки. Преобладают настроения тихой светлой грусти, спокойной мечтательности, возвышенного созерцания.

Второй лейтмотив Февронии, как и первый, появляется в оркестровом вступлении «Похвала пустыне»:

[Larghetto alla breve]

46

Эта тема тоже связана с образом леса (фигурации квинтолями) и наполнена духом песенности. Вместе с тем она во многом отлична от первого лейтмотива. Минор сменяется мажором. Плавное мелодическое движение не имеет четких цезур. Более рельефно выявлена аккордовая фактура. При явном господстве народнопесенного начала ощущаются некоторые отголоски старинной церковной музыки (чуть заметная архаическая «хоральность», впечатление которой создается размеренной сменой гармоний и квартовыми шагами основных тонов в басу).

Среди различных перевоплощений этого лейтмотива надо выделить два основных варианта. В одном из них тема звучит очень мягко, ласково, нежно; в другом — полно, насыщенно, восторженно.

Когда рассматриваемый лейтмотив возникает в третий раз (цифра 10), ему сопутствует контрапунктирующий голос (ритмический рисунок этого голоса повторяет ритм фигурации — см. пример 46). Он настолько выразителен и характерен, что приобретает в дальнейшем лейтмотивную самостоятельность (приветственная фраза Февронии, обращенная к Всеволоду: «Здравствуй, молодец! Что же, гостем будь!»).

Отмеченные выше лейтмотивы дополняются темами локального значения. Такова чудесная, светлая и широкая мелодия любовного дуэта (первое действие); такова терцовая «тема милосердия» (она появляется в сцене, где Феврония перевязывает рану Всеволода).

Музыкальный образ Февронии связан с темами, рисующими преобразование природы (четвертое действие), и с темами Китежа Великого. Особого внимания заслуживает следующий лейтмотив, относящийся и к героине оперы и к граду Китежу:

Andante tranquillo alla breve e sempre pochissimo animando



Это тема веры Февронии и всех китежан. Но она имеет и более широкий смысл. Возникая при различных ситуациях, она звучит как хвала жизни—жизни вечной, побеждающей смерть.

Наиболее существенными чертами лейтмотива являются плавное восходящее движение, с постепенным захватом все более высоких светлых регистров, и фанфарность, в данном случае скрытая, завуалированная общим лирическим характером изложения. Лидийский лад, гармония с преобладанием малых септаккордов придают этой музыке напряженность, ладовую неустойчивость, которая подготавливает ликующее звучание F-dur — тональности святого Китежа. Здесь же дан и второй вариант темы. Она проходит в «уменьшении». Ее фанфарность становится явной. Общим своим складом она теперь напоминает торжественное шествие:

[*Andante tranquillo alla breve*]



Этот тематический вариант затем становится основой хождения в невидимый град.

Чередую и комбинируя различные мелодические обороты, Римский-Корсаков завязывает сложные интонационные «узлы». Вот, например, начало одного из «поучений» Февронии, обращенных к княжичу Всеволоду (первый акт):



Восходящие поступенные ходы берут свое начало из темы «хвала жизни». Мелодический оборот во втором такте — несколько видоизмененная попевка из второго лейтмотива Февронии (см. пример 46, четвертый такт). В шестом такте — «осколок» ее первого лейтмотива (мажорный вариант). Все эти тематические элементы дают в совокупности мелодию, отличающуюся большим внутренним единством.

Интонационное развитие постепенно приводит к возникновению устойчивых интонационных «сплавов», которые живут самостоятельной жизнью. Таковы мелодии Февронии из последней картины («Царство светозарное!» и далее: «Кланяюсь вам, праведные люди»; на том же материале частично построенно «письмо»). Это как бы новые темы, вобравшие знакомые нам интонации, — они рассыпаны на протяжении всей оперы.

Мелосу Февронии свойственна диатоничность, преобладание поступенности в сочетании с терцовыми и квартовыми ходами, типичными для русских фольклорных попевок. Основываясь на народном песенном творчестве, Римский-Корсаков ввел в вокальную партию своей героини также некоторые элементы древнего культового пения. Это обстоятельство подтвердил сам композитор. В воспоминаниях В. В. Ястребцева мы находим следующую запись: «Говорили с ним о музыке Февронии из 2 картины IV акта и о том, что хотя она и не церковная, все же по характеру своему очень близка к ней, вернее к типу знаменного плавного диатонического распева»¹.

Однако определяющая роль в музыкальной характеристике Февронии принадлежит русской народной песне — преимущественно лирической, протяжной. В некоторых случаях музыка, рисующая героиню оперы, приближается к жанру колыбельной, хотя ситуация не дает для этого прямых оснований. Вот что говорил об этом автор «Сказания»: «...колыбельный характер ее проповеди радости и веселья далеко не случайный. Феврония хочет убедить княжича, а что может быть ласковее, проникновеннее и нежнее по музыке колыбельной песни?»

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, том второй, стр. 340.

² Там же, стр. 308.

Такая психологическая трактовка жанра показательна для «Китежа» — оперы не только эпической, но и психологической.

Образ Февронии в силу своего исключительного значения несколько заслоняет другие образы (кроме Гришки Кутерьмы). И все же нельзя не признать большой убедительности музыкальных «портретов» Всеволода, старого князя Юрия и (в меньшей степени) Поярка.

Княжич Всеволод — наиболее удачный мужской положительный образ в позднем оперном творчестве Корсакова. Он не принадлежит к числу «образов-спутников». Ему свойственна действенность, которой так не хватало Ивану-королевичу из «Кашея». С княжичем Всеволодом особенно тесно связана тема борьбы против вражеского нашествия. Он ведет китежскую дружину в бой. Его обращение к китежским воинам в третьем акте полно воодушевления. Перед нами — вождь, воин-трибун, пылкие слова которого зажигают сердца пламенем борьбы и подвига. Всеволод запекает незабываемую песню русской дружины, и она, как знамя, осеняет презревших смерть храбрейших.

В кульминационном эпизоде «Сечи при Керженце» мы слышим характерный мелодический оборот, относящийся к Всеволоду (он появился еще в первом акте, когда княжич рассказывал Февронии о том, как уложил медведя). Теперь этот мотив проносится в стремительном движении, сопровождаемый резкими синкопированными аккордами. Всеволод отбивается от нападающих на него со всех сторон татар. Наивысшая кульминационная точка «Сечи» — оглушительный аккорд всего оркестра. И — жуткая тишина, оцепенение. Княжич сражен. «Срок ран, а жив не отдался».

Образ Всеволода раскрыт и в лирическом плане. К нему, как и к Февронии, относится обаятельная тема любовного дуэта из первого действия.

Важно отметить, что Всеволод, подобно другим основным персонажам «Сказания», — человек, задумывающийся над большими вопросами бытия. Об этом мы можем судить уже по кратким его репликам в первом акте. Княжичу ведомо учение «старых людей», проповедующих аскетизм и смирение. «Не зарись на радости земные», — внушали они ему. Всеволод не мог принять такую суровую веру: мешала «удаль-молодость», естественное, человеческое стремление к веселью. В его душе, по-видимому, происходила борьба... Светлое, гармоническое мировоззрение Февронии явилось для Всеволода открытием. И он полюбил эту простую, скромную девушку не столько за красоту, сколько за ее «мудрость», красоту души.

Так очерчен образ княжича — богатыря с тонкой поэтической душой, воина и мыслителя.

У Всеволода нет лейтмотивов, но есть лейтгармония — вос-

ходящее хроматическое движение сектаккордами в верхних голосах при противоположном движении баса. Хроматизм, чередование неустойчивых гармоний (септаккорды и квартсектаккорды) придают этой последовательности значительную напряженность. Она соответствует характеру вопросительных реплик Всеволода, который допытывается, в чем видит Феврония истинный смысл бытия. Этим приемом композитор рисует княжича как «искателя правды». Та же лейтгармония сопровождает его обращение к дружине в третьем действии, подчеркивая напряженно-призывный характер его фраз.

Вокальная партия Всеволода, наряду с речитативами, включает развернутые песенные мелодии. Такова тема любовного дуэта, восторженное обращение к Февронии («Исполать тебе уста сахарные»).

Всеволод-призрак (четвертое действие) — не столько индивидуализированный образ, сколько вестник, посланец и представитель святой общины незримого Китежа. Музыка призрака в большей мере основана на темах общего значения, и прежде всего на теме «хвала жизни».

Образу старого князя Юрия действительно свойственна иконописность, но она — не главное в облике этого персонажа. Князь Юрий — старый, обогащенный жизненным опытом человек. Это философ, познавший «высшую правду и мудрость». Она — в служении ближнему. Во имя этой благородной цели князь Юрий построил Китеж Великий — дело всей его жизни. Речь князя медлительна, степенна, каждое его слово полно глубокого смысла.

Страшная весть о вражеском нашествии вызвала в князе Юрии не испуг, не отчаяние, хотя он сразу же понял неизбежность скорой гибели Китежа, города, которому он посвятил свою жизнь. Монолог Юрия в третьем действии — суровое и мужественно-скорбное раздумье перед лицом катастрофы, гибели.

Римский-Корсаков передал здесь эпическую силу в сочетании с сдерживаемым волнением потрясенной души. Поразительно это взаимопроникновение эпоса и психологически тонкого драматизма. В этой музыке — крепостные стены и древние соборы, ночное безмятежное небо и горестные чувства убежденного седидами мудреца. «Пустые» квинтовые гармонии — словно голос далеких веков, словно пение, доносящееся из сумрачных келий. Тихо реют фигуры струнных. И кажется, мы слышим, как текут в вечность минуты — их осталось так мало, и они так безмерно дороги...

В монологе даны и квинтовая лейтгармония князя Юрия, и тематические построения, определяющие его музыкальную характеристику. Особенно своеобразна неторопливо плывущая мелодия с частыми ходами на нону вниз. Этот необычный прием вокального изложения предельно раздвигает рамки мело-

дического диапазона, создает ощущение широты, простора. Точно весь мир встает перед глазами князя; мерное движение оркестровой фактуры передает ход его мыслей. Монолог наполнен китежскими трубными зовами, отголосками китежских колоколов. В час тяжелых испытаний князь Юрий все свои помыслы отдает своему детищу — любимому славному городу.

Образ князя Юрия в большой мере статичен. Но при всей его статичности это — человек, а не статуя. Статичность не есть неподвижность, она — одна из форм живой действительности.

Положительным образам «Сказания», воплощенным в нем идеалам противостоит трагически страшный облик Гришки Кутерьмы.

«На утрне же восста нечестивый царь и взя Малый Китеж и всех во граде том поруби и нача мучити некоего человека града Гришку Кутерьму, и той, не могый мук терпети, поведи ему путь ко озеру Светлому Яру, иде же благоверный князь Георгий скрылся».

Так повествует «Книга, глаголемая летописец».

Некогда жил человек, носящий это имя. Мысль авторов оперы шла от глухого летописного намека к памятникам народно-поэтического творчества, дополняемым фантазией, творческим вымыслом. Так возник этот поразительный образ, занимающий особое место в русской и мировой оперной литературе.

Гришка Кутерьма — представитель социального дна Малого Китежа. Бродяга, жалкий пропойца, обиженный жизнью человек. И он не исключение. «Нас таких на свете много есть». «Лучшие люди», то есть богачи, спаивают Гришку, и он готов слепо исполнять их злую волю. Это они, подпоив Кутерьму, пытались натравить его на Февронию — «самозванную» княгиню без роду без племени. Сильные мира сего — вот виновники бед и злоключений Гришки. Он жертва общественного неравенства. Это придает особенно глубокий смысл образу бражника, всеми гонимого и презираемого.

Да, его все гонят, все презирают, кроме Февронии. Несправедливость того общества, в котором живет Кутерьма, довела его до полного морального падения. Он утратил то человеческое достоинство, которое может быть присуще последнему бедняку. Вот почему народ не признает его своим. Даже нищая братия отворачивается от «окаянного нечестивца».

Внутренний мир Кутерьмы — смесь цинизма, скоморошеского глума, наглой развязности с горечью, которая накапливалась годами. Это горечь бесправия, злой нужды, горечь человека, который, глядя на самого себя, удивляется, как это он до сих пор не пропал, не подох с голода.

Сложность и драматическая напряженность образа Кутерьмы в большей мере обусловлены тем, что Кутерьма, как и другие персонажи «Китежа», является носителем определенного

мировоззрения. Он тоже «философ», но его философия прямо противоположна образу мыслей Февронии и китежан. Гришка не верит «ни в сон, ни в чох». Нет у него бога. Правда, при всем своем безбожии он порой испытывает страх перед некоей высшей силой, непонятным страшным богом, на которого смотреть нельзя: «на век ослепнешь». Но этого бога Кутерьма не хочет знать. У него своя «религия». Это религия бражников, хмельных бездомных горемык. Своим «богом» Гришка считает дьявола. Дьявол, или бес, в представлении Кутерьмы то же, что и горе. Он правит миром; оно учит жить.

Горю кланяйся нечистому
И босому, и голодному, —

наставляет Гришка Февронию.

Испытав в своей жизни много горя, Кутерьма пришел к такому выводу: я несчастлив, так пусть же и другие люди будут несчастны! Вот почему счастье Февронии, ставшей невестой княжича Всеволода, возбуждает в Гришке чувство злобы. Понятно, что такой человек не может пожертвовать собой ради других. Не только страх перед муками и смертью, но и вся Гришкина философия толкает его на путь предательства.

В своем циничном отношении к другим людям Кутерьма доходит до крайней степени изуверства. Феврония пытается внушить ему, что других надо любить больше, чем себя. И вот Кутерьма — виновник гибели китежан — находит весьма своеобразное «оправдание» своему греху: ведь погубленные им люди, несомненно, попали в рай, стали святыми мучениками; им в раю лучше, чем на земле, да и бог должен радоваться тому, что пополнилось «христово воинство». Какой же грешник Кутерьма? Он как бы сделал доброе дело и людям и богу! Так отражается в кривом зеркале помутившегося сознания Гришки проповедь Февронии. Это уже нечто похожее на смердяковщину. Поистине надо быть Февронией, чтобы не отшатнуться с ужасом от Кутерьмы после таких его кощунственных утверждений.

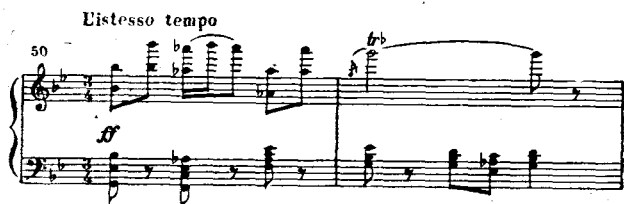
Пренебрежение к людям, к обществу, в котором он живет, породило у Гришки беспринципность, возведенную им в принцип. Это его важнейшая черта.

Кто дал меду корец,
Был родной нам отец,
Кто дал каши котел,
Тот за князя сошел, —

такова одна из заповедей Кутерьмы. Готовность служить любому господину, лишь бы он кормил или платил, опять-таки подготовила предательство Гришки.

Кутерьме свойственно бахвальство. Иногда он рисуется своим цинизмом, наплевательским отношением к моральным принципам. Бахвальством он пытается защитить себя от укоров проснувшейся совести. Но это не помогает ему. Внезапно он отбрасывает лохмотья шутовства, циничного проповедничества; и тогда мы видим жалкого, несчастного, терзаемого тоской и страхом человека.

Шаг за шагом разворачивается перед нами трагическая повесть об этой искалеченной жизни. Так, уже во втором действии, где Кутерьма появляется впервые, развитие его образа проходит ряд последовательных этапов. Кутерьму выталкивают из корчмы. В сценах с «лучшими людьми», с нищей братией он развязен и вызывающе груб. Но сквозь облик бражника, забулдыги уже проступают черты человека, задавленного горем. Римский-Корсаков очень рельефно передает музыкой двойственность, противоречивость Гришкиной натуры. В основе его музыкальной характеристики два лейтмотива. Вот первый:



Это размашистая тема, отчасти плясового склада. Резкие скачки, трели, гаммы-разбеги — все это рисует облик бражника с яркостью почти зрительной. Тут и его угловатые жесты, и его походка, интонации его голоса. На этой теме будут построены многие фразы Гришки, обращенные к Февронии. Из второго мотива вырастает его пьяная песенка («Братцы, праздник у нас») перед появлением свадебного поезда.

Второй лейтмотив интонационно вырос из первого и вместе с тем резко контрастирует первой теме:





В этой музыке — Гришкина печаль-тоска, здесь горькая правда его жизни. Второй лейтмотив звучит там, где авторы оперы рисуют Гришку страдающим, несчастным человеком.

Уже говорилось о том, что Гришка противопоставлен народу как человек, противопоставивший народному мировоззрению свою «религию», свою «мораль». Но он все-таки вышел из народной массы и, как многие другие бедняки, оскорблен и унижен. Одна из его тем обнаруживает несомненную близость к теме, рисующей народ, жителей Малого Китежа:



Весь тематический материал Кутерьмы народнопесенного происхождения. Композитор вводит в Гришкины темы попевки из народных плачей-причитаний. Его тема, появляющаяся впервые на словах: «Пропивай же все до ниточки», — родственна некоторым скорбным интонациям народного хора из пролога «Бориса» Мусоргского. При всех своих отрицательных качествах Кутерьма — тип национально определенный в не меньшей мере, чем другие персонажи «Сказания».

В развитии этого сложного образа исключительно важны три сцены Гришки и Февронии (второе, третье и четвертое действия). Последовательность этих разделов подчинена закону драматической прогрессии. Он проявляется в постепенном увеличении размеров данных сцен и — главное — в усилении драматической остроты, внутренней психологической значительности. Каждая такая сцена — своего рода поединок, борьба двух диаметрально противоположных мировоззрений. Первая сцена (во втором действии) невелика. Это лишь начало спора, который потом развернется в своеобразную «дискуссию» о цели и смысле человеческой жизни. Но уже здесь очень чет-

ко выявлен конфликт между Гришкой и Февронией. Противопоставляя Кутерьме героиню оперы, композитор с особенной полнотой раскрывает его внутренний мир.

Гришку схватили татары. Образ «несытого пьяницы», гуляки теперь наполняется трагическим содержанием. Гришка понимает, что значит предать святой Китеж. Но страх пыток и смерти толкает его на этот черный путь:

Поведу вас, лютых врагов,
Хоть за то мне век проклятым быть,
А и память моя вечная
Со Иудой за одно пойдет.

Сплетения Гришкиных тем, насыщенных огромным драматизмом, сеть хроматических интонаций, острые неустойчивые гармонии с прерванными каденциями, частыми модуляционными ходами — все эти музыкальные средства передают ужас, душевную борьбу и, наконец, отчаянную решимость спасти себя ценой страшного преступления.

Далее Гришка показан в большой ночной сцене с Февронией (вторая картина третьего акта).

При всем своем моральном падении Кутерьма не может забыть, что ведь и он вышел из того самого народа, который он предал, переметнувшись на сторону врага. Если бы Кутерьма был одним из «лучших людей» и стал изменником, польстившись на деньги, о, тогда бы он не терзался и без особых усилий совладал бы со своей совестью! Но Гришка — один из тех, кто «в слезах родился на свет и не знал доли до поздних лет». И вот теперь его мучит совесть, сознание, что он проклят до веку, что он — Иуда.

Римскому-Корсакову ставили в вину, что Феврония, пожалев Гришку, освободила его от плена и казни. Между тем этот сюжетный ход глубоко оправдан. Что было бы, если бы Гришка остался в руках татар? Они убили бы его. Но Кутерьма, преследуемый мучительными кошмарами, сам жаждал смерти, он хотел утопиться в озере Светлый Яр. Он дошел до такого состояния, когда смерть — желанное избавление от душевных мук. Авторы оперы наказали предателя самой лютой для него казнью, когда душа его рвется на части, разум гаснет и злобные чудовища вонзают когти в его трепещущее сердце.

Возмездием преступнику стал звон китежских колоколов. Он преследует Гришку и как молотом бьет ему в самое темя. Вводя в сцены бреда Кутерьмы тему колокольного звона, Римский-Корсаков прибегнул к приему, который можно назвать смещенной проекцией. Все линии смещаются, и рисунок приобретает причудливо-уродливые очертания. Благородная тема китежских колоколов искажена больным сознанием

Гришки, она звучит как навязчивая идея, как голос неумолимой судьбы.

Колокольные звоны соединены с тем лейтмотивом Кутерьмы, который так близок к теме народа (см. пример 52). Не намекает ли это на то, что весь народ осуждает преступника?!

В этой сцене композитор выходит за рамки эпического жанра, жанра сказания. Как-то незаметно исчезает условность повествования. Это уже не рассказ о далеких событиях, а сама жизнь. В отдельных фразах Кутерьмы звучит такая страшная, неприкрашенная правда, которую мы находим у Мусоргского в самых откровенных и горьких страницах его творений. Мы видим налитые ужасом обезумевшие глаза Кутерьмы, ощущаем каждое движение его души, отравленной всеми ядами бесовских наваждений.

Феврония освободила Кутерьму. Но не уйти ему от «мук крошечных». «Ходуном пошла сыра земля». Он хочет утопиться. В тихих струях озера — преданный им город! Светозарное видение Китежа преграждает преступнику дорогу. Земля его не держит, вода не принимает. Торжественный F-dur, китежские фанфары, малиновые звоны колоколов утверждают победу жизни, справедливости. И тут тема Китежа неожиданно вторгается в вокальную партию Кутерьмы! Святое китежское пламя испепелило его рассудок. Он сходит с ума. «Ведь на него и смотреть нельзя: навек ослепнешь».

Последняя — и самая большая — сцена Кутерьмы и Февронии открывает четвертое действие. Здесь с особенной силой передано общее настроение (напомню, что в оперной драматургии Римского-Корсакова — Бельского передача настроения играет очень существенную роль). Перед нами снова лес, но не приветливый, как в первом акте, а пустынно-мрачный. Темная ночь. Чувство одиночества, близость неотвратимой гибели — вот психологическая атмосфера этой сцены. Ее идейный центр — молитва, прерываемая галлюцинациями безумного Кутерьмы. Музыка молитвы выросла из темы, входящей в комплекс лейтмотивов Гришки:



Из этого лейтмотива композитор вывел мелодический оборот, который варьируется на протяжении всего рассматриваемого нами эпизода:

54 Andante

Февр

Ты зем-ля, на-ша ма-ти ми-ло-серд-на-я!

Кут.

Ми-ло-серд-на-я.

Гришка повторяет за Февронией слова молитвы. Повторяется и ее напев. Но как по-разному звучит он в устах чистой Февронии и в устах Кутерьмы! Феврония как бы облагораживает выросшую из Гришкиной темы мелодическую фразу. Она одета в ясные, прозрачные гармонии. При повторении этот мелодический оборот гармонически перекрашен. Исчезает его тональная определенность; мотив завершает не мажорная, а минорная гармония; увеличенное трезвучие придает мотиву специфическую, несколько болезненную окраску. Кроме того, оборот перенесен в более низкий регистр. В течение всей молитвы Римский-Корсаков, чередуя фразы Февронии и Кутерьмы, сохраняет и усугубляет намеченный уже в первых фразах контраст. Феврония увлекается; мелодия ее вокальной партии расцветает пышным цветом. Вокальная линия Гришки, напротив, сходит на нет, иссыкает.

Молитва прервана. Лишившийся рассудка, Кутерьма видит перед собою дьявола. Это кульминация сцены и всей линии развития образа Гришки. Он сделал беса своим «богом», своим господином. Но бог-бес обманул верного слугу, растоптал его, умертвил его душу. Все то, чему поклонялся Гришка, таило в себе гибель.

«Дьявольская» музыка этого эпизода выросла из материала третьего действия (фраза Кутерьмы — «Не уйти от мук кромешных»). Там впервые возникли тритоновые ходы, восходящее хроматическое движение целотонных гармоний на фоне выдержанного голоса. Эти приемы получают теперь значительное развитие. Оно приводит к острым гармониям из пяти различных звуков целотонной гаммы.

Римский-Корсаков воспользовался в этой сцене некоторыми элементами музыкальной характеристики Черта из оперы «Ночь перед рождеством». Но забавная песенка Черта и Солохи превратилась в сумасшедшую свистопляску Кутерьмы, тритоновые ходы сплелись в напряженные последовательности

диссонансов, отображающих кошмар лишившегося сознания человека.

Кутерьма бежит — от самого себя! И музыка его бреда вдруг сменяется величественно простой, могучей темой леса. Лес поглотил Кутерьму.

Из всех созданных Корсаковым образов образ Гришки Кутерьмы наиболее динамичен в смысле драматического развития и внутренней конфликтной заостренности. Для его воплощения использован разнообразнейший музыкальный материал от элементарных песенно-плясовых интонаций и ритмов до весьма сложных и насыщенных интонационно-гармонических построений. В этой партии нет ни одного ариозного эпизода (не говоря уже о закругленных номерах). Она вся складывается из речитативов и более певучих, но все же лаконичных фраз. Тем не менее образ раскрыт прежде всего вокальными средствами, хотя и роль оркестра здесь велика.

Говоря о Гришке Кутерьме, нельзя обойти молчанием некоторые литературные ассоциации. Сам Римский-Корсаков предполагал, что его опера даст материал для сопоставлений с романами Достоевского. По-видимому, композитор имел в виду именно образ Кутерьмы. Действительно, мотивы богоборчества, подмена бога чертом, преклонение перед горем, тема преступления и наказания, которое перенесено в морально-психологическую сферу, — все это в какой-то мере заставляет вспомнить Достоевского.

Но для прямых аналогий и сопоставлений почвы все же нет. Вышедший из низов, из городской голытьбы, Кутерьма, образ которого навеян древними памятниками народного творчества, — явление иного порядка, чем созданные Достоевским образы интеллигентов XIX века, строивших свои индивидуалистические и анархистские теории на материале современной буржуазной действительности.

Пессимистическая философия Кутерьмы, характерная для нее апологетика страданий, через которые якобы должен пройти каждый человек, — это то, против чего неустанно боролся Горький (вспомним хотя бы очень показательную в данном отношении горьковскую пьесу «Старик»). Великий писатель гневно разоблачал реакционную мораль «нищих духом» — я несчастлив, значит и другие должны быть несчастны. Как видим, Римский-Корсаков и Горький выступали против общего врага. Это обстоятельство подчеркивает важность, современность той проблематики «Китежа», о которой сейчас идет речь. Актуальным было также стремление композитора сурово осудить предательство, измену долгу, народу, родине. Мы знаем, что в те годы бурь, общественных потрясений далеко не все сохраняли верность передовым убеждениям. Идеинный разброд, начавшийся в некоторых общественных кругах, приводил порой к моральному падению тех, кто раньше кичился

своими прогрессивными взглядами, к измене, предательскому бегству в стан врагов.

Все это определяет социальное значение образа Гришки Кутерьмы в искусстве начала XX века.

* * *

Замысел «Сказания о невидимом граде Китеже» выражен не только образами главных действующих лиц, но и образом Великого Китежа.

В опере изображены два, вернее, три города: Малый Китеж, Великий Китеж видимый и Китеж невидимый.

Малый Китеж — такой же реальный город, как Псков в «Псковитянке» или Новгород в «Садко». Картина жизни этого города дана во втором акте. Композитор развернул здесь большую народную сцену, родственную аналогичным сценам из его предшествующих опер.

Жизненно и живописно, как на полотнах Сурикова, показана народная масса, отдельные группы и представители городского населения. Тут и «нищая братия», и «лучшие люди», девушки, бабы, старики, медведчик с ученым медведем, старый гуслир. Так же, как и в сцене торга из «Садко», Римский-Корсаков построил форму всего этого раздела на основе принципа рондо. Рефреном служат сценки Медведчика с медведем («Без него нельзя, он все соединяет и дополняет»¹, — писал композитор Бельскому). Такое же значение имеет и главная тема народной сцены — унисонная, эпически суровая. Она переходит в быстрое гаммообразное движение, передающее суету, гомон. На общем фоне четко выделяется песня гуслиря (пророчество о грядущей гибели Китежа), эпизоды с Кутерьмой.

Несмотря на общее оживление, быструю смену контрастных образов, картин, в этой народной сцене нет радости и света. Когда мы слушаем четвертую картину «Садко», нам кажется, что все залито солнечными лучами. А здесь солнце укрыто облаками, нависшими над городом, над просторами Волги. Общий «пасмурный» колорит связан с ощущением близости трагических событий (о них пророчит гуслир в своей скорбной песне).

Великий Китеж — видимый и невидимый — важнейший обобщенный образ «Сказания», его идейный и музыкальный центр.

В сущности, между видимым и невидимым Китежем нет большого различия. Невидимый Китеж — максимально полное

¹ Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V, стр. 94.

выражение всего, что связано с Китежем зримым. Этот замысел выражен музыкальными средствами: тематической общностью характеристик Китежа видимого и Китежа невидимого.

Град Китеж — символ (в корсаковском понимании данного термина), символ «идеального мира». Это греза-мечта о «земном рае», содружество людей, объединенных вечной дружбой, любовью, людей, не ведающих болезней, нужды, горя. Это «хрустальное небо» и «нетленная земля», это вечная бессмертная радость.

В своем монологе из третьего действия князь Юрий говорит о тех высоких целях, которые он поставил перед собой, основав город Китеж:

Навеки тот город созиждется,
Пристанище благоутишное
Всем страждущим, алчущим, ищущим.

И Китеж стал таким пристанищем. «Без него нам, сирым, жить невозможно», — поет нищая братия во втором акте. И далее: «Нам до Китежа б великого добратся, там уж нас напоят и накормят».

Люди китежане не только творили добро, поддерживая «страждущих, алчущих, ищущих». В лихую годину они как один человек встали на защиту родного города и героически погибли в неравном бою.

Возникновение Китежа невидимого в опере тесно связано с темой чудесного обновления природы и всей жизни. «Смерть ли то приходит, новое ль рождение?» — вопрошают китежанки, когда волшебная пелена скрывает город от врагов. Последующее развитие действия дает ответ на этот вопрос: новое рождение. «Словно дивный сад, процветет земля», — мечтает Феврония в начале оперы. Четвертый акт рисует картину расцвета. Исчезают страдания, горе, жизнь становится фантастически прекрасной — нежной, ласковой, одухотворенной. И как венец этого нового бытия возникает невидимый Китеж.

Римский-Корсаков заметил однажды (в связи с переводом названия оперы на немецкий язык), что слово «преображенный» лучше подходит к Китежу, чем слово «невидимый». Да, здесь речь идет о преобразенной земле, а не о каком-то мистическом потустороннем мире.

В посвященных Корсакову работах последних лет убедительно опровергается старая версия, будто последняя картина изображает небесный рай, что действие происходит не на земле, а на небе. Напомню, что в последней картине изображается свадебный обряд. Свадьба на небесах — нелепость не только для неверующих, но и для религиозного человека. Кроме того, в литературном тексте этой картины есть некоторые де-

тали, подчеркивающие, что дело происходит на земле. Приведу, например, следующую фразу:

Оттого у нас здесь свет велик,
Что молитва стольких праведных
Изо уст исходит видимо,
Яко столп огнистый до неба.

Образное сравнение молитвы с пламенем, поднимающимся к небу, подтверждает, что обитатели невидимого града считают себя земными жителями.

Итак, в основе концепции оперы лежит идея «неслыханных перемен», волшебного преображения земли и живущих на ней людей. Эти «неслыханные перемены» знаменуют собой торжество добра, красоты, света, высшей справедливости. Ее олицетворением является Китеж.

Если Кутерьма и татары воплощают эгоистическое начало, то Китеж и его обитатели, включая Февронию, — выражение принципов альтруизма. Об этом и вещают всему миру китежские серебряные колокола.

Образ Китежа высоко поднят над другими образами «Сказания», как фантастический идеал, как эмблема братского содружества людей совести, долга и не замутненной «лжеучениями» веры. Римский-Корсаков и в других операх подчеркивал доминирующую роль города-коллектива по сравнению с ролью отдельных, хотя бы и талантливых личностей. Даже бунтарь Садко, воевавший с купцами, приходит к многозначительному выводу: «Я-то, Сад-Садко, только петь горазд, нет, повыше меня славный Новгород». Еще выше — Китеж, город «праведников», сплотившихся в одну большую неразрывную семью.

Если в музыкальной сфере Февронии господствует открытая эмоциональность, обаятельно теплые душевные тона, то музыка града Китежа проникнута интеллектуализмом. В ней проявилось мудрое искусство зодчего, возводящего здание, каждая часть которого обдумана и строго рассчитана.

Главный китежский лейтмотив — торжественная фанфара, поручаемая чаще всего трубам:



Конструктивную четкость этой темы в большой мере определяет «стержень» ля. Гармонические голоса то сходятся к этому звуку, то расходятся вверх и вниз.

Тема Китежа с большой определенностью утверждает тонику F-dur. Эта тональность становится «лейттональностью». Именно в ней даны наиболее важные «опорные» проведения лейтмотива. F-dur царит в сцене исчезновения Китежа и в по-

следней картине. Иногда одно лишь появление тоники F-dur в положении квинты (первый лейтмотивный аккорд) намекает на Китеж-град, хотя сама тема отсутствует. Так, в третьем акте, когда отблески утренней зари падают на поверхность Светлояра, мы слышим трезвучие F-dur, и оно предупреждает нас — сейчас мы должны увидеть Китеж.

О том исключительном значении, которое придавал автор «Сказания» этой тональности, говорит следующий факт. Когда Римский-Корсаков работал над концом первого действия, где впервые упоминается о Китеже и впервые появляется его тема, композитору никак не удавалось «приладить» необходимый здесь F-dur. Получалось так, что лейтмотив звучал в Es-dur. Между тем Es-dur, по мнению Корсакова, — это «тональность воинственных городов», и здесь она не подходила. Композитору удалось закончить действие в C-dur, причем лейтмотив Китежа появляется на субдоминантовой гармонии. Таким образом, композитор ввел в этот заключительный эпизод подчеркнутое трезвучие *фа—ля—до* как намек на лейттональность.

Обладая «цветным слухом», Корсаков считал, что F-dur окрашен в зеленый цвет. Но почему именно зеленый цвет должен быть связан с градом Китежем? Ответ на этот вопрос дает Ястребцев: по Корсакову F-dur — «цвет зеленых бережек»; композитор ассоциировал его с живописью Нестерова; а живопись Нестерова, по словам Корсакова, влияла на него в период сочинения «Китежа»¹.

Основное изложение лейтмотива в F-dur связано с невидимым Китежем. Для характеристики видимого Китежа композитор пользуется вариантами темы в разных тональностях. Чтобы передать обреченность города (первая картина третьего акта), Корсаков переносит лейтмотив в минорные тональности, дает его в мягком приглушенном звучании. При этом медные духовые иногда заменяются деревянными. Очень колоритно изложение лейтмотива в двух октавных этажах:

3 Flauti — p

3 Tromboni — ppp

Флейты здесь заменяют трубы. Различная сила звука флейт и тромбонов уравнивается динамическими оттенками. Тема утрачивает светлую величественность звучания, становится таинственно-сумрачной.

Очень важная музыкальная и сюжетно-смысловая роль принадлежит в опере двум темам китежского колокольного звона:

¹ См. М. Ф. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, стр. 62.



Первая из этих тем построена на пентатонике. Она всегда проходит в высоком регистре. Это радостный, веселый перезвон маленьких колоколов. Но подобно лейтмотиву Китежа данная тема имеет также минорный, драматически насыщенный вариант (первая картина третьего действия). В таком своем виде этот лейтмотив утрачивает звукоподражательную функцию. Он теряет непосредственное сходство с колокольным звоном, приобретая чисто эмоциональное, психологическое значение.

Вторая колокольная тема более внушительна, «весома». Композитор неоднократно поручает ее оркестровым колоколам, помещенным в глубине сцены. Иногда этот лейтмотив преобразуется в последовательность гармонических интервалов (терции и сексты). Ей присуще мягкое и, я бы сказал, «вещное» звучание. Линия нижнего «звукового горизонта» темы — верхний нисходящий тетрахорд. При повторениях лейтмотива из этого тетрахорда образуется оstinatная фигура, применявшаяся различными композиторами в музыке торжественного, маршеобразного склада (сам Корсаков использовал этот прием в «Салтане» для характеристики тридцати трех богатырей). Симфоническое интермеццо «Хождение в невидимый град» особенно рельефно выявляет роль данной фигуры.

В развитии тематического материала китежских звонов использован принцип музыкально-драматургической двупланности. Второй план — это звон, который мерещится Гришке, когда его мучат укоры совести. Как говорилось выше, музыка звона дана здесь в «смещенной проекции». Изменяется гармоническая основа обоих лейтмотивов. Раньше этой основой было мажорное трезвучие, теперь — уменьшенный септаккорд. Соответственно перестраивается интонационная структура колокольных тем. Вторая тема насыщается диссонирующими интервалами (большая септима, малая нона), ползучими хроматизмами.

К граду Китежу относится также фанфарный вариант лейтмотива — «хвала жизни» (см. пример 48).

Все темы Китежа основаны на тонической гармонии; это придает им большую устойчивость, утвердительность. Неудивительно, что они хорошо сочетаются друг с другом. На поли-

фонических сочетаниях китежских тем построено «Хождение в невидимый град». Завершающее оперу tutti представляет собой одновременное звучание всех четырех лейтмотивов града Китежа. Это тот тип полифонии, когда темы не сталкиваются в напряженной борьбе, а «мирно сосуществуют».

В развитии образа города-символа особенный интерес представляет заключительная сцена первой картины третьего действия (после ухода дружины), когда Китеж становится невидимым. Весь этот большой раздел построен очень рационалистично: тщательно продумана и взвешена каждая деталь музыкальной конструкции. Вместе с тем эта музыка производит неизгладимое впечатление: точный расчет в данном случае обеспечивает огромную силу эмоционального воздействия. Той же цели служат тончайшие изобразительно-живописные приемы.

Рассматриваемая сцена очень типична для поздней оперной драматургии Римского-Корсакова. Действие как бы совсем прекращается. Наступает царство статики — сценической и музыкальной. В то же время изумительно передано общее настроение, сохраняющееся почти неизменным на протяжении всего этого большого фрагмента.

Княжич Всеволод и его воины ушли, чтобы погибнуть на бранном поле. В граде остались князь Юрий, слепой Поярок, его поводырь Отрок и женщины. Судьба уготовила им испытание еще более суровое, чем то, которое суждено китежской дружине. Воины сложат свои головы в бою; а тем, кто остался, предстоит ждать неминуемую смерть, не имея возможности хоть что-нибудь сделать для своей защиты. Тут требуется особая сила духа. Это тоже подвиг — не физический, а моральный. Творческая задача — показать вынужденно пассивное ожидание гибели — определила характер музыки, «неподвижной», но полной духовного величия.

Где-то там, далеко, скачут татарские кони, подымая облака пыли. А здесь, в граде Китеже, все по-прежнему спокойно и тихо... И вот золотистый туман сходит с темного неба. Не видно ни Успенского собора, ни крепостных стен — все потонуло в густой, непроницаемой пелене. А люди, уже готовые к смертным мукам, неясно осознают, что для них начинается новая, неведомая жизнь...

Центральное место в этой сцене занимает тема исчезновения Китежа:



Интонационно она очень близка к первой теме китежских колоколов. Но элемент звукоподражания ей чужд. Ее изобразительность особого порядка, она связана со строением мелодии и ее эмоциональным складом. Первый звук темы — «вершина-источник». Далее мелодия плавно нисходит от первого *ges* к *ges*, расположенному октавой ниже. Такая конструкция лейтмотива — один из штрихов рисуемой композитором картины: светлый туман, спускаясь с неба, окутывает город. Повторяясь много раз то в оркестре, то в вокальных партиях, тема как бы вбирает в себя ощущение особенной значительности происходящих событий, которое разлито во всей музыке этой сцены. Если реплики женского хора («Что ж стоим мы, сестры? Смертный час уж близок») проникнуты сдерживаемым волнением, подчеркнутым тремоло струнных, то «лейтмотив исчезновения» величаво спокоен. Это спокойствие отрешенности от житейской суеты выражено, в частности, ритмической структурой одного из вариантов лейтмотива (нарочито однообразный ритм с остановкой на первой доле каждого такта).

Особенно большое впечатление производит эпизод, когда «сами собой загудели» китежские колокола («Чу! Колокола все сами загудели»). Потом он повторяется в иной гармонической плоскости и с другим текстом. Музыка представляет собой тончайшую ткань из двух «колокольных» тем и «колокольных» фигураций. Как много говорят нам эти просветленные гармонии! Нежданное счастье тихо коснулось своим крылом исстрадавшихся людей, суля избавление и радость. И люди как бы прозрели, увидев сквозь туман алмазное небо и прекрасные неведомые дали...

Во всей этой сцене звучность остается неизменно приглушенной (сплошное *pianissimo* на протяжении 106 тактов в темпе *Andante*). Преобладают вибрирующие звучности, чуть слышные шелесты, звоны. Оркестровые тембры передают общий таинственный колорит, тембровая живописность, изобразительность слиты с тембровой эмоциональной выразительностью.

Особенно интересен своим красочно-тембровым решением отмеченный выше эпизод — «Колокола все сами загудели». Вступлению женского хора предшествует колышущаяся терция *f—a* в оркестре. Тремоло двух колоколов сочетается здесь с тремоло альтов *sul ponticello*, кларнетов и фигурацией арфы (на тех же двух звуках).

В один общий тембровый комплекс сомкнуты звуки инструментов, принадлежащих к четырем оркестровым группам (один инструмент из группы ударных, второй — из группы струнных, третий инструмент — деревянный духовой и четвертый — щипковый). Смешение тембров образует неясный гул, который как бы сам собой рождается в пространстве. Когда вступает хор, в оркестре сочетаются две «колокольные темы».

Принцип оркестровки может быть выражен следующей схемой (динамический оттенок у всех инструментов *pp*):

Первая тема колоколов:

Флейты, 1-я скрипки с струн. (фигурация - )

1-я арфа (фигурация - )

Вторая тема колоколов:

Кларнеты, 2-я арфа (флажолеты)

Фон:

Тарелки (трель)

Здесь соединены особенно нежные, прозрачные звучности. Они создают звуковую дымку, обволакивающую хоровое двухголосие.

Оркестровка всего этого раздела, так же как и оркестровка многих страниц «Золотого петушка», открывает новые перспективы тембрового мышления.

Особого внимания заслуживает ладогармоническая структура данной сцены. Римский-Корсаков конечно не обошелся без элементов увеличенного лада. В хоровом эпизоде «Колокола все сами загудели» чередуются тональности F, Es, Des, Ces, A, образуя нисходящую целотонную гамму (без второй ступени). Но это лишь одна из многих гармонических красок. Суть дела не в ней. Гармонии увеличенного и уменьшенного ладов стали обычным средством выражения фантастического в корсаковском творчестве. Между тем сцена исчезновения Китежа требовала необычных выразительных средств. Композитор нашел их в рамках мажорного лада.

На протяжении всей этой сцены господствует F-dur, представленный главным образом тоникой и минорной субдоминантой. При большом количестве плагальных оборотов (мягкость которых усилена введением минора) более динамичные автентические обороты почти отсутствуют.

Помимо F-dur, здесь встречаются тональности Ges-dur и E-dur. Они как бы прославляют F-dur'ное изложение, внося в музыку красочные тональные переливы. Ges — вторая низкая ступень; e — вводный тон. И ges и e тяготеют к основному звуку тоники — f. Эти тяготения в данном случае распространяются и на соответствующие тональности. Вот как выглядит в схеме тональная структура данной сцены:



Интенсивность обозначенных схемой тяготений усилена следующим приемом. Эпизоды, написанные в тональностях E-dur и Ges-dur, завершаются основными тоническими звуками

ми в низком регистре. На эти протянутые звуки сразу же накладываются гармонии F-dur. Таким образом звуки *e* и *ges* быстро лишаются тональной устойчивости. Они тонально перекрашиваются, превращаясь в вводный тон и вторую низкую ступень, тяготеющие к тональному центру F-dur.

В связи с интонационно-тональным строем рассматриваемой сцены, не лишне привести слова Б. В. Асафьева: «Есть инструментализм, совсем отрешенный от человека, от человеческого интонационного строя, и есть инструментализм, явно выявляющий этот строй, — а ведь каждый из людей сознает в себе, говоря или напевая, некий постоянный тон, опору речи, равнодействующую «произнесения», от которой голос наш отправляется вверх или вниз в моменты возбуждения или упадка «психического тонуса». Это наши внутренние, слуховые своеобразные «модуляции», которые, возможно, и нашли свое отражение (но оторвавшееся от человеческого организма в самостоятельном процессе мастерства) в развитии тональностей»¹.

Сцена исчезновения Китежа дает замечательный пример «постоянного тона», «опоры», «равнодействующей» музыкального «произнесения». От нее направляются «вверх и вниз» интонационно-тональные токи.

Все это усугубляет тональную статичность сцены. Гегемония F-dur выражена еще сильнее, чем в том случае, если бы здесь отсутствовали какие-либо модуляции.

И после этого большого раздела — одного их самых статичных в опере! — непосредственно следует динамичнейшая «Сеча при Керженце». С предельной яркостью выражен музыкально-драматургический принцип чередования статики и динамики. Впечатление такое, как будто мы долго плывем по спокойному, широко раскинувшемуся озеру, а затем попадаем в стремительный водоворот. Музыка сцены исчезновения Китежа, широкая, величаво-спокойная, как озеро Светлояр, внезапно сменяется водоворотом «Сечи».

Китеж-град не пал, но скрылся. И путь к нему — через расцветший, преобразившийся лес, куда попадает Феврония в четвертом акте. Ее монолог после бегства Кутерьмы — огромная вокально-симфоническая сцена. Она сменяется сценой-дуэтом Февронии и призрака Всеволода.

Оставшись одна, Феврония с удивлением видит, как меняется картина ранее сумрачного сурового леса. На ветках деревьев загораются свечи, вырастают невиданные цветы; запевают весенние птицы. И дышать становится так легко, так свободно! Особенно большое развитие в музыке этой сцены получает тема, которая промелькнула в первом действии, сопровождая грезы-мечтания Февронии. Это тема прекрасного

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III, стр. 212.

обновления мира. Теперь она льется широко и привольно, украшенная вариационным мелодическим узором. Возникают темы райских птиц: Алконоста и (несколько позже) Сирина. Образ тихой примиряющей смерти (Алконост) сменяется образом жизни (Сирин): «Птица Сирин я, птица радости. А кому пою, будет вечно жить».

Вся эта сцена — торжество красоты; она победила все уродливое, безобразное. Нельзя передать словами, как красива, как очаровательна здесь музыка, озаренная светом бесконечной любви, неистребимой веры в добро, в жизнь. «Словно дивный сад, расцвела земля». Мир прекрасен.

Тема «Хвала жизни», окружая дуэт Февронии и сцену с призраком, подготавливает симфоническое интермеццо — «Хождение в невидимый град». Просветленно-возвышенное звучание темы — одна из самых вдохновенных страниц оперы. Это действительно момент «гениального озарения», как писал в свое время критик Е. М. Петровский. И какая поэтическая, вполне «земная» деталь: в мерные аккорды струнных и арфы (вторичное проведение темы) вплетаются кукование кукушки и щебет птиц (флейты, кларнеты). Небольшой мимолетный штрих, но как тонко он отстраняет возможность каких-либо мистических ассоциаций. Начинается симфонический антракт перед последней картиной. Лейтмотивы Великого Китежа, переплетаясь, ложатся в основу торжественного шествия. Праздничный звон сливается с трубными гласами. Поют райские птицы (трио этого колокольно-фанфарного марша). Княжич и Феврония входят в ворота священного города.

Последняя картина отмечена чертами ораториальности. Сценическое действие здесь сведено к минимуму. Музыка представляет собой ряд малоподвижных «пластов», причем каждый раздел внутренне завершен и несколько обособлен. Музыкальные образы уже не столько развиваются, сколько утверждаются, порой как бы застывая в каком-то блаженно-радостном оцепенении. Характерны частые остановки на тонической гармонии F-dur, тончайшие *pianissimo* в высоком регистре, когда звуковая ткань словно истает, растворяясь в пространстве. Для таких эпизодов (они построены на интонациях темы «хвала жизни») композитор пользуется самыми прозрачными, «невесомыми» тембрами: 3 Fl. и 2 Cl.+2 Aре (флажолеты); фон — 3 Violini и 3 V-cell (тоже флажолеты).

После вступительного эпизода (райские птицы и хор на фоне колокольного звона) и первых фраз пораженной Февронии следует свадебная песня (недопетая во втором акте); затем — небольшая сцена Февронии и князя Юрия; своего рода «кант», запеваемый Февронией (соло) и продолжаемый ансамблем солистов; еще один ансамбль, представляющий собой панегирик героине оперы, сцена письма, суммирующая ряд лейтмотивов «Сказания». Все это изложено в духе замедлен-

ного, «истового» повествования; преобладает аккордовая, отчасти хоральная фактура; порой ощущаются элементы древнего духовного стиха, знаменного распева. Впрочем, «церковность» в ее чистом виде отсутствует. Завершает оперу апофеозный хор. Здесь типичное для оперных финалов Корсакова переплетение основных тем (в данном случае соединяются все темы Великого Китежа). Кончается опера очень необычно. Композитор еще раз воспользовался приемом «истаивания» звучности. Заключительный аккорд *tutti fortissimo* постепенно растворяется, причем общее *diminuendo* усилено постепенным выключением оркестровых групп: 1) *tutti*, 2) деревянные духовые и две валторны, 3) флейты, кларнеты и литавры (*pianissimo*). У флейт и кларнетов остается тонический квартсектаккорд; основной бас поручен одним литаврам. Видение Китежа уходит куда-то вдаль, исчезает как мираж, манивший путника в пустыне...

Как ни прекрасна фантастика «Сказания», мы сильнее, чем где бы то ни было, ощущаем иллюзорность того «идеального мира», к воплощению которого стремился Римский-Корсаков. Не случайно то чувство тихой светлой грусти, которое вдруг возникает в наиболее прозрачно-хрустальных эпизодах последнего акта: это чувство вызвано несбыточностью грез, мечты о волшебном «рае на земле», где якобы можно укрыться от горя и бедствий. Не только последний «тающий» аккорд, но и некоторые другие страницы заключительной картины говорят о призрачной эфемерности воплощенного здесь счастья.

Очень большая условность и несколько абстрактная «идеальность» китежского «земного рая» сказывается также в том, что здесь, согласно авторскому замыслу, воплощен некий «абсолют» радости, полностью отрешенной от житейских тревог и невзгод. Бельский в одном из писем (это письмо относится к периоду создания оперы) утверждал, что последняя картина «Китежа» должна выражать «безмятежную духовную радость», «задыхающийся от избытка восторг». Римский-Корсаков понимал метафизичность такой задачи («Это хорошо говорить: словечек на свете много, и хороших словечек, а не угодно ли это в музыке сделать!»¹). Все же ему пришлось эту задачу решать. Но как ни велики музыкальные достоинства последней картины — она не может быть названа лучшей в опере. Ее музыка не волнует нас в такой же мере, как музыка некоторых других картин и сцен. Конечно, все это очень красиво, но в этой красоте мы ощущаем чрезмерную неподвижность, несколько охлаждающее «оцепенение блаженства». А ведь настоящая земная радость — это жизнь,

¹ Из письма Н. А. Римского-Корсакова к В. И. Бельскому от 4 августа 1903 года. Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. V, стр. 88.

движение, это продолжение борьбы. Не может сердце жить покоем...

Отметим, что Корсакову надлежало отразить «бесконечность», когда время «остановилось». «Все забудется, время кончится», — поет Алконост еще в предыдущей картине. «Время кончилось, вечный миг настал», — этими словами открывается последняя картина. Отсюда — изощренная статика некоторых сцен, статика, которая в последней картине становится даже чрезмерной. Долго протянутые гармонии, когда ритмический пульс замирает и совсем прекращается, опять-таки связаны с воспроизведением «вечного мига». Это «заклятие времени» определило особую роль, принадлежащую в опере принципу замкнутого кругового движения. Оно отражает «идею бесконечности», а также замкнутость того «идеального мира», символ которого — невидимый Китеж. По этому принципу построены китежские лейтмотивы. Так, в основном лейтмотиве Китежа (см. пример 55) очень четко выявлены два «круга»: движение в верхнем звуковом горизонте (вокруг *до*) и движение в нижней плоскости (вокруг *фа*). Намечен и третий — «вертикальный» — круг: оба голоса, верхний и нижний, вращаются около центра *ля*, то сливаясь с ним и образуя унисон, то отдаляясь на кварту — квинту. Принцип возвращения к исходному звуку лежит в основе обеих колокольных тем. Они тоже замкнуты. При этом однообразие и как бы «автоматичность» ритма усиливает заложенный в темах стимул «бесконечного» повторения. Тенденция к остинато, свойственная данным темам, реализована, например, в симфоническом интермеццо перед последней картиной. Те же закономерности музыкального движения сказываются в сфере гармонии и лада. Вспомним своего рода «опевание» F-dur (сцена исчезновения Китежа). Ладотональная структура такого «опевания» представляет собой медленное вращение: «не имеющее конца» (F—Ges—F—E—F—Ges—F и т. д.).

Приемы, о которых шла речь, очень интересны и художественно убедительны. Но это не снимает вопроса о противоречиях в концепции оперы, противоречиях, связанных с воплощением «идеальных образов». Надо вспомнить, что и образ Февронии несет далекие нам идеи «пассивного сопротивления» злу. Нельзя забывать также о большой роли религиозных мотивов в опере, хотя они не главенствуют и не совпадают с догматами официальной церкви. Разумеется, авторы «Сказания» не могли всецело отрешиться от тех религиозных форм народного сознания, которые были типичны для изображаемой эпохи. Однако сюжет и концепция оперы не требовали такого подчеркивания этих форм. Это касается всего литературного текста, местами явно перенасыщенного молитвенными формулами, обращениями к богу, архаической религиозной лексикой.

Романтический идеал «земного рая» утопичен. Но разве

не заслуга композитора, что и в этом произведении он высказал свою веру в грядущий расцвет и обновление мира, в те «неслыханные» и несказанно прекрасные «перемены», которых он ждал и приближение которых чувствовал?

* * *

В последнем разделе этой главы мы рассмотрим «Китеж» с точки зрения драматургии и формы. Уже само слово «Сказание» указывает на эпический склад оперы. Но, помимо эпоса, большое место занимает в произведении лирика и драматизм, переходящий порой в трагедийность.

Формы «Китежа» свободные; деление действий и картин на обозначенные автором номера отсутствует полностью. Если для «Кашея» характерны «короткометражные» построения, то в «Китеже» мы наблюдаем большую протяженность музыкальных пластов, что обусловлено содержанием этой оперы, ее жанром. В ней особенно полно проявились особенности корсаковского симфонизма — не только инструментального, но и инструментально-вокального.

Первый акт почти лишен элементов внешнего действия. Феврония и Всеволод случайно встретились в заволжской лесной чаще — и, встретившись, сразу полюбили друг друга. Таков бесхитростный сюжет этого акта. Ситуация, типичная для многих сказок; она не раз встречалась в операх Римского-Корсакова и других авторов. Однако Бельский и Корсаков своеобразно трактуют эту сюжетную схему, вносят в нее интересные и важные по отношению к общей концепции штрихи. Феврония не знает, что Всеволод — княжич, что вместе с отцом, князем Юрием, он правит Китежем Великим. Не знают этого и слушатели. Лишь в конце первого акта, «под занавес», Поярок открывает пораженной Февронии, с кем ее свела судьба. Такой сюжетный ход усложняет действие, а главное, помогает глубоко раскрыть образ героини оперы: она полюбила Всеволода «бескорыстно», не ведая о том, что этот брак принесет ей почет, знатность, богатство.

Лирика господствует на протяжении всего акта. Любовь Февронии и княжича изображена по-корсаковски мягко и нежно. Ее не сравнишь с разгорающимся пожаром бурной страсти. Она светит ровным, не усиливающимся и не меркнущим, светом. Другое дело знаменитые «любовные crescendo» Чайковского в «Ромео и Джульетте», «Буре», «Франческе да Римини», «Евгении Онегине», «Пиковой даме». Там развитие любовных тем представляет собой огромное нарастание от нежно-томительных вздохов до могучего всепоглощающего порыва. Сравним эти взлеты с тремя изложениями мелодии любовного дуэта в первом действии «Китежа». Мелодия варьируется, но нарастание чувства отсутствует. Третье изложение по эмоциональному уровню не отличается от первого.

Лирическое содержание первого акта не ограничивается любовной темой. Широко раскрыта тема природы. Самое же важное здесь — морально-этическая проблематика, которая введена очень тактично, без назойливости и сухой дидактики. Это достигнуто не только потому, что само содержание «проповеди» Февронии свободно от скучного «учительства» и педантизма; огромное значение имеет слияние этических и религиозных мотивов с образами любви и природы.

Народно-эпическая струя в этом действии почти отсутствует. Она выражена лишь предзаключительным хором стрельцов. Своим бодрым мужественным тоном он вносит в музыкальное повествование свежую краску и эмоционально гармонирует с тем, что происходит на сцене. «Как хороша жизнь, любовь, молодость!» — таков психологический «подтекст» стрелецкого хора.

Таким образом, несмотря на очень простую сюжетную основу, лирическое содержание первого действия отсвечивает разными цветами. Но рамки повествования еще не столь широки, как в последующих актах. Эпос представлен очень ограниченно, драматизм и трагедийность отсутствуют. Ничто как будто не предвещает дальнейшего развития событий.

В первом действии четко намечены три основных раздела. Первый раздел — вступительный (Феврония одна); он в свою очередь разделяется на монолог Февронии и ее «беседу» с зверями и птицами. Второй раздел, главный, — сцена Февронии с Всеволодом. Третий раздел — заключение — открывается хором пока невидимых стрельцов.

Главенствующий в этом акте жанр — вокальный монолог. Один за другим следуют четыре больших монолога Февронии: «Ах ты лес, мой лес»; «Звать Февронией, живу при брате»; «Нет, ходить-то мне далеко, милый»; «Милый, как без радости прожить». Из них лишь первый является монологом в собственном смысле этого слова; три других обращены к Всеволоду. Второй и третий монологи начинаются речитативами, после которых звучит кантилена (здесь возникает аналогия с обычной оперной арией, предшествуемой речитативным построением). Форма монологов не укладывается в традиционные схемы. Распевность, лирическая широта вокальной мелодии сочетаются с симфоническим характером партии оркестра. Композитор воспользовался своеобразным оперно-симфоническим приемом, который можно определить как повторение (на расстоянии) музыкального пласта, с постепенным его развитием и обогащением. Это развитие выходит далеко за рамки обычной вариационности. Поэтому не следует думать, что речь идет о тех вариационных репризах, которые так типичны для корсаковских опер. В своем изначальном виде данный пласт представляет собой оркестровое вступление «Похвала пустыне». Это первый круг

Второй круг, большего радиуса, — монолог Февронии «Ах ты лес, мой лес». Здесь тот же тематический материал, данный в той же последовательности: музыка леса, первый лейтмотив Февронии, эпизод с птичками, второй ее лейтмотив. Музыка монолога во многом повторяет оркестровый «зачин». Но музыкальное развитие дано несколько шире, свободнее. В конце монолога — оркестровая кульминация на второй теме героини оперы; этой кульминационной вершины во вступлении не было. Если протяженность вступления — 70 тактов, то монолог длится 83 такта. Третий круг — основная часть следующего монолога (цифра $\overline{28}$). Здесь впервые речь идет о весеннем преображении природы (пока вполне реальном, не фантастическом). Тематический материал и его последовательность сохранены, однако сюда вкраплены новые темы: тема обновления, расцвета и тема райской птицы Алконост. Как будто на зеленом лугу распускаются новые цветы, которых раньше нигде не было видно. И четвертый круг — Феврония «грезит наяву», уносясь мечтой в мир фантастики («А и сбудется небывалое...»). Здесь знакомые нам музыкальные образы еще более переосмыслены. Помимо отмеченных уже новых тем, появляются темы китежских звуков. Новая музыкальная тематика в большой мере вытесняет старую, хотя сохраненный и здесь лейтмотив леса укрепляет ощущение преемственности. Большую роль в этом смысле играет и тональность h-moll; являясь исходной для всех четырех «кругов», она становится важным ладотональным центром.

Пласты, о которых мы говорили, разделены эпизодами с другим музыкальным содержанием. Так возникает «сквозное действие», пронизывающее первый акт. Здесь — один из примеров корсаковского лирического симфонизма. Ему чужда конфликтность и резкая контрастность образов; его основа — принцип саморазвития, постепенного обогащения исходного материала.

В сцене Февронии и Всеволода есть также обычная вторность, столь свойственная оперной драматургии Римского-Корсакова: троекратное изложение темы любовного дуэта. Эти репризы не сковывают державного течения музыки. Мы словно плывем на плоту мимо волжских берегов; привольные поля и тенистые дубравы сменяют друг друга.

Заключительный раздел — хор стрельцов, окружающий прощальные фразы Февронии и княжича. Эти фразы обрывают цепь вариаций-куплетов (хор); после ухода княжича вариационный цикл вновь вступает в свои права (прием, который композитор применяет и в «Кашее», и в «Китеже», и в «Петушке»).

Действие венчает впервые звучащая тема Китежа. Она

как бы приоткрывает завесу над тем миром, в который мы, слушатели, еще не проникли. Тут намечена перспектива дальнейшего движения музыкальной драматургии.

Второй акт, по сравнению с первым, представляет собой несравненно более широкое и многокрасочное полотно. В корсаковском оперном творчестве нам не найти другого действия, вмещающего столь противоположные образы и построения. Если в первом акте конфликтность отсутствовала, то здесь она не только присутствует, но и получает небывало острое для творчества Римского-Корсакова выражение. Главный определяющий конфликт воплощен в сцене татарского нашествия. Композитор выразил антитезу — мир и война, отдаленно предвосхитив концепцию ряда произведений советской музыки, посвященных той же проблеме. Другой конфликт возникает между Февронией и Кутерьмой, не получая пока большого развития.

На смену любовной лирике, занимающей так много места в первом акте, приходят картины народного быта, обрядовая сцена свадебного поезда и потрясающие своим драматизмом и мрачной динамикой образы вторжения диких завоевателей.

Если в предыдущем, более интимном, действии хор почти не участвовал, то второй акт представляет собой ряд народно-хоровых сцен. Даже в четвертой картине «Садко» композитор не пользовался столь дробным членением хоровой массы на отдельные группы, как здесь, в «Китеже»: девушки, парни, бабы, старики, нищая братия, лучшие люди; затем в сцене нашествия вбегающая на сцену перепуганная толпа, вторая толпа, третья толпа; наконец, татары. Римский-Корсаков высказывал даже справедливые опасения, что в результате некоторые хористы могут превратиться «почти в солистов». Помимо хоровых групп, здесь есть персонифицированные представители народа: Медведчик, Гуслиар. Отдельные реплики поручены безыменным солистам («Братцы! Что же свадьба-то не едет?» — «Не попритчилось бы что в дороге»). «Корительная песня» нищей братии о бражниках исполняется запевалой и хором. Во всем этом нетрудно обнаружить влияние хоровых сцен из опер Мусоргского.

Первая народная сцена (до свадебного поезда), как было отмечено, близка по форме к рондо. Рефрен двойной: унисонная тема Малого Китежа (d-moll) и непосредственно за ней следующая тема Медведчика с медведем. Первый эпизод — трехкуплетная варьированная песня старого Гуслиара. Затем — построение разработочного типа в главной тональности, но тем не менее носящее характер связки, хода. Снова рефрен (Allegro, d-moll). Из темы Медведчика вычленена попевка, которая повторяется много раз с варьированным сопровождением (это место очень напоминает «Камаринскую»

Глинки). Далее следует большой, сложный по структуре эпизод с участием Гришки, нищей братии и лучших людей. Третье изложение рефрена (цифра [97]) открывается темой Медведчика, а потом появляется и тема Малого Китежа. Тематический материал во многом переосмыслен. Последний эпизод — пьяная песня Кутерымы («Братцы, праздник у нас».) В последующем Allegro еще раз проводится унисонная тема рефрена, но лишь в виде намека. Потом «рондо» переходит в сцену свадебного поезда. Большая свобода, непринужденность в построении этого раздела сочетается с целесообразностью и логичностью конструкции.

Жизнерадостная сцена свадебного поезда и свадебная песня своим светлым колоритом подчеркивают трагизм финального «эпизода нашествия». Изображая свадебный обряд, Римский-Корсаков стремился придать особенную красочность гармоническому языку и оркестровке. Это красочность бытового характера (в отличие от красочности фантастических сцен «Китежа»). Особенно большая роль здесь принадлежит воспроизведению веселого звона бубенцов и наигрышей домр и балалаек¹.

«Эпизод нашествия» — уникальные страницы корсаковского творчества. Нигде не изображал он столь страшных картин. Содержание этого фрагмента определило остроту и экспрессивность приемов музыкальной драматургии. Отметим прежде всего ситуацию, основанную на чередовании предельно контрастных образов: свадебное веселье и вторжение иноплеменных варваров. Обаятельная хоровая песня «Как по мостикам, по калиновым» по своему настроению и тону бесконечно далека от того, что сейчас произойдет. В ней — лазурь безоблачного неба. И вдруг — чудовищной силы шквал, ужас, смерть. Песня не кончается, а внезапно обрывается (вспомним «Царскую невесту» и «Сервилию», где композитор прерывает ансамбли, чтобы резко повернуть ход драматического действия). Затем — колоссальное *crescendo*, динамическое и эмоциональное. Оно длится 93 такта. Вбегающие на сцену толпы — волны постепенно нагнетаемого смятения. Их три, и каждая следующая волна выше предыдущей. Такое нагнетание достигнуто, во-первых, повышением tessitura: звучат три аналогичных по музыкальному содержанию хора, но второй хор начинается на малую терцию выше, чем первый, а третий — на малую терцию выше, чем второй. Фактура все более усложняется, насыщаясь хроматическими кон-

¹ Римский-Корсаков ввел в данную сцену оркестр народных инструментов. Однако результаты этого интересного художественного эксперимента не удовлетворили композитора; он пришел к выводу, что домры и балалайки применены им неудачно (см. письмо Н. А. Римского-Корсакова к В. В. Андрееву. «Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов». Музгиз, М., 1951, стр. 42—43).

трапунктирующими голосами. Стонущие интонации (задержания), резко звучащие секунды — большие и малые, причудливые изгибы сплетающихся мелодических линий усиливают общее впечатление. Особенно действует на восприятие слушателей крайне нервная обостренность судорожных ритмов. Метр $\frac{9}{8}$ получает такие ритмические деления:

$$\begin{array}{c} 3+3+3 \\ 2+3+2+2 \\ 2+2+2+3 \end{array}$$

Музыка передает, как у захывавшихся, смертельно перепуганных людей не хватает дыхания и сердце замирает в груди.

Ладотональная основа всего этого эпизода — уменьшенный лад. Оркестровые интермедии построены на уменьшенном септаккорде и секвенционном развитии первой темы татар (с применением гаммы тон-полутон). В последовании трех хоров чередуются миnorные тональности, отстоящие на малую терцию друг от друга (fis, a, c); это тоже типично для данного лада.

Отрывистые речитативные фразы — «Тише, братцы, затрубили трубы... Кони ржут, возы скрипят гораздо... Что за притча? Ровно бабы воют...», дикие выкрики татар — «Гайда! Гай!», реплики татарских богатырей — «Чего жалеть? До смерти бейте!» — еще более усиливают реалистичность, захватывающую жизненность сцены. Здесь, как и в некоторых эпизодах с Гришкой Кутерьмой, композитор выходит за рамки эпического сказания о делах давно минувших дней. Картина татарского нашествия нарисована так, будто ее создал очевидец.

Жизненность, глубоко правдивая драматичность и необычайная динамика развития сохраняются вплоть до конца второго акта. Вражеская расправа над беззащитными жителями, предательство Кутерьмы, молитва Февронии выражены лаконичной, немногословной музыкой. Действие разворачивается быстро, почти стремительно.

Рассматривая эту сцену, мы положительно не узнаем Римского-Корсакова, обычно предпочитавшего эпос — драме, замедленную повествовательность — напряженной действительности. Не только в «Снегурочке», «Садко», «Салтане», но и в более драматичных «Псковитянке» и «Царской невесте» композитор не накалял до такой степени музыкально-сценическую атмосферу. Столь темпераментно написанные картины мы найдем опять-таки у Мусоргского. Сочетание народной трагедии с трагедией личности (падение Кутерьмы) также сближает этот финал с народными музыкальными драмами автора «Хованщины».

Всегдашнее настойчивое стремление Корсакова обновлять свой оперный стиль дало прекрасные результаты: композитор создал нечто противоположное тому музыкально-драматургическому направлению, которое он сам утверждал в ряде своих произведений.

Прежде чем расстаться со вторым актом, обратим особое внимание на заключительную фразу Февронии — «Боже, сотвори невидим Китеж град, а и праведных, живущих в граде том». Здесь, помимо фанфарной темы Китежа, проходит в каноническом изложении ранее не звучавшая тема чудесного исчезновения града. Так же, как и в конце первого действия, композитор намечает перспективу дальнейшего хода событий. Обе китежские темы — луч, озаряющий путь в будущее. Молитва Февронии имеет не только религиозный смысл; в этой музыке — голос надежды, высокая человечность, противопоставленная варварству. Она могущественней, чем силы смерти и разрушения.

Первая картина третьего акта переносит нас в Китеж Великий. Одна за другой сменяются пять суровых и строгих, как фрески, сцен:

1. Ослепленный Поярок рассказывает китежанам о нашествии полчищ Батыя.
2. Князь Юрий размышляет о близкой гибели города и всех своих помыслов.
3. Китежане ждут чуда; чудо не происходит.
4. Дружина во главе с Всеволодом уходит сразиться с врагом и умереть.
5. Китеж становится невидимым.

Вся эта картина — царство эпоса. Здесь отсутствуют элементы быта, столь широко представленные в народной сцене второго действия. Эпос третьего акта сочетает трагедийность, героизм и мужественный лиризм, а в последней сцене приобретает таинственно-фантастическую окраску.

Сцена с Поярком не лишена драматизма, но сдержанно, скрыто, в отличие от бурно драматической сцены вторжения. Далее — господство статики, достигающей предела в заключительном разделе. На общем фоне выделяются своей динамикой лишь короткие эпизоды; они подобны одиноким курганам в степи: эпизод, предвосхищающий музыку «Сечи» («Пыль столбом поднялась до неба»), прощальная песня русской дружины.

Широко пользуется здесь Римский-Корсаков повторностью как методом организации оперной формы (отсюда — рондообразность некоторых построений). Этот метод применен очень тонко и обдуманно. В первой сцене нетрудно обнаружить два ряда повторяющихся на расстоянии элементов. Первый ряд — повторения (в разных тональностях) фанфарной темы Китежа (минорный вариант); она сочетается с

репликами хора. Второй ряд — повторения унисонной фразы хора и оркестра, неизменно начинающейся словами: «Федор! Друже! Горемыка темный!» Если бы один ряд следовал после другого по схеме: $a, a_1, a_2, a_3, b, b_1, b_2, b_3$, — форма приобрела бы черты нежелательного схематизма. Но композитор накладывает один ряд на другой. Не успел окончиться цикл a , как начинается цикл b . Получается как бы рондо с двумя рефренами. В схеме это может быть выражено следующим образом (a — минорная тема Китежа, b — фраза: «Федор! Друже!», c — «эпизоды» с различным музыкальным содержанием): $c - a - c - a_1 - c - a_2 - b - c - a_3 - c - b_1 - c - b_2 - c - b_3 - c - a_4 - c - b_4 - c - a_5$; затем начинается монолог князя Юрия).

Тональность «рефренов» a, a_1, a_2, b, b_1 — g -moll. Другие «рефрены» — в разных тональностях.

Первый цикл повторов (a) имеет конструктивное значение, второй цикл (b) — конструктивное и динамическое. Вопросительные фразы хора, прерывая рассказ Поярка о внезапно нагрянувшей великой беде, усиливают его напряжение. Варьируя эту фразу, композитор придает ей все большую взволнованность. Этой цели служит, в частности, смена минорных тональностей — g -moll, gis -moll, a -moll (восходящий хроматический ход).

Таким образом черты рондо сочетаются здесь с вариационностью.

В третьей сцене (мольба о чуде) трижды звучит тема молитвы. Первые два изложения сравнительно мало отличаются друг от друга. Третье изложение дано в совершенно новой фактуре (хоровое фугато а саррелла). Драматургическая роль этого повтора заключается в том, что после каждой молитвы китежане, а вместе с ними и зрители, ждут чуда (не может Китеж погибнуть! Так или иначе он должен быть спасен). Но чудо не происходит; и лишь тогда, когда его уже никто не ожидает, китежане чудесно избавляются от гибели.

Контраст между чаяниями китежан и беспощадной действительностью с особенной силой выражен после первого хора-молитвы. Князь Юрий посылает Отрока «на церковный верх», поглядеть на «все четыре стороны, не дает ли бог нам знаменья». Отрок подымается на колокольню; звучит тихая скорбная молитва. Но вместо знаменья, возвещающего спасение, Отрок видит вдали наступающие полчища врагов. «Их знамена развеваются, их мечи блестят булатные». Молитва прерывается внезапно резким аккордом fortissimo; начинается фрагмент из «Сечи». Таков ответ на мольбы жителей обреченного города. Подобные драматические контрасты редко встречаются в творчестве Римского-Корсакова.

Мы уже рассматривали сцену исчезновения Китежа и

«Сечу при Керженце» — генеральную кульминацию оперы. Перейдем ко второй картине третьего акта. Это последняя картина, окрашенная в сумрачные драматические тона. Она исчерпывает линию конфликта русские — Батыева орда; в дальнейшем эта линия уже не развивается. Формы здесь более строгие и завершенные. Первые сцены посвящены описанию вражеского лагеря. Выделяется большой хор татар — «Не вороны, не голодные слетались на побоище». Его форма — вариационная. Хор прерывается речитативной сценой ссоры Бедяя и Бурундая. Затем следует еще одна оркестрово-хоровая вариация. Так намечается четкая трехчастность. Скорбный монолог Февронии о погибшем женихе близок к обычной оперной арии. Композитор опять-таки исходил из принципа трехчастности. Значительно более свободно построена большая сцена Февронии и Кутерьмы. Так же, как и в сцене этих персонажей из четвертого акта, Корсаков чередует различные темы, речитативные и кантиленные фразы. То и дело меняются тональность, темп. Однако при всем разнообразии содержания музыкальное «действие» неизменно последовательно и органично. Заключительный хор татар, потрясенный чудесным видением исчезнувшего Китежа, представляет собой имитационную разработку первой «татарской» темы. Примечательно, что вторая — более «агрессивная» по своему духу тема «Про татарский полон» — здесь не появляется. Враг уже не наступает, а спасается бегством.

Интересно завершение третьего акта — на диссонирующем созвучии, передающем крайнюю растерянность татар, охваченных безотчетным страхом. В поисках разнообразных, не шаблонных окончаний Римский-Корсаков допускал, что не только отдельное действие, но и вся опера может завершиться диссонансом. Именно так предполагал он окончить не осуществленную им оперу «Навзикая» (по Гомеру). В конце третьего акта «Китежа» чередуются увеличенное и уменьшенное трезвучия на басу *h*. Потом образуется уменьшенный септаккорд *h — d — f — gis*. От этого септаккорда остается тритон *h — f*, на котором и кончается действие.

Последний — четвертый акт, как и третий, состоит из двух картин, соединенных симфоническим антрактом («Хожжение в невидимый град»). После новой сцены Февронии с Кутерьмой (начало первой картины четвертого акта) драматизм и трагедийность совершенно исчезают, сменяясь просветленной лирикой. Только лиризм здесь особый: он порожден не любовными переживаниями, а волшебным обновлением земли. Последняя картина (Китеж невидимый) выдержана в тонах величавого эпоса, сказания, легенды.

Напомним, что генеральная кульминация всей оперы («Сеча при Керженце») находится не в конце третьего акта (это было бы обычно), а в середине его. А так как последний

акт отличается очень большими размерами (он длится почти час), то в результате кульминация приближена к середине всего произведения. Значит ли это, что послекульминационное изложение растянуто? Да, растянутость последнего акта ощутима, но лишь в последней картине, где сказываются чрезмерная ораториальная статика и некоторые длинноты.

Четвертый акт дает образцы наиболее широких, протяженных форм, они очень далеки от привычной оперной драматургии. В первой картине три сцены: Феврония и Кутерьма; Феврония одна; Феврония и призрак Всеволода. Две последние сцены очень близки по настроению и могут быть объединены в одно целое. Огромный монолог Февронии (после бегства безумного Кутерьмы) принадлежит к числу высших проявлений оперного и симфонического мастерства Римского-Корсакова. Не прибегая на этот раз к «повторам на расстоянии», композитор длительное время постепенно развертывает музыкальную ткань, вводя все новый и новый материал.

При этом он достигает редкой цельности формы, хотя и не пользуется какими-либо известными архитектурными схемами. Эту цельность в значительной мере сообщает тема леса, которая является основой и фоном сцены. И сколько разнообразных тончайших оттенков нашел автор этой музыки, лишенной сколько-нибудь ярких контрастов и в то же время бесконечно изменчивой!

Мы уже рассматривали последнюю картину. Не повторяя сказанного, хочу подчеркнуть свойственные ей черты репризности — тематической и тональной. Впрочем, правильнее говорить не о повторении, а о конденсации части тематического материала, который накапливался на протяжении всей оперы. В последней картине, как в фокусе, собраны все музыкальные элементы, относящиеся к граду Китежу — видимому и невидимому. Особый интерес представляет конденсирование китежской тональности F-dur. В конце первого акта композитор дает лишь намек на эту тональность в виде субдоминанты C-dur, подчеркивающей первое проведение лейтмотива Китежа. Во втором акте F-dur показан эпизодически — в песне-пророчестве Гусляра о гибели священного города. В третьем акте F-dur господствует на протяжении большой сцены (исчезновение Китежа). Наконец, в последнем акте лейттональность становится господствующей на протяжении уже не сцены, а целой картины.

Принцип накапливания того или иного музыкального материала проявился также в музыкально-драматургических предвосхищениях и темах-предвестниках. Об этой стороне драматургии «Китежа» нельзя умолчать, ибо она в большой мере определяет последовательность и логичность мышления

композитора. Первый и четвертый акты — наиболее «крупномасштабный» пример такого предвосхищения (грезы-мечты Февронии и их осуществление). Второе действие включает несколько предвосхищений музыкальных образов третьего действия. Рассматривая народную сцену, мы встречаемся с одной из тем нищей братии («А и тем пристанище бывает...»;

цифра [79]). Здесь она не привлекает особенного внимания.

А в третьем акте на этой мелодии основана троекратная молитва китежан. Дважды предвосхищена сцена исчезновения Китежа. Главная тема этой сцены впервые возникает в конце второго действия (молитва Февронии); вторично она звучит в третьем акте еще до того, как золотистый туман начинает окутывать Китеж (фраза Отрока «Пусто шеломя окатисто...»;

цифра [172]). Здесь фактура изложения (тремоло на терции f — a , унисон виолончелей и контрабасов) соответствует сцене исчезновения, которая начинается несколько позже. Еще до того как началась «Сеча при Керженце», Римский-Корсаков дает фрагмент из «Сечи». Можно было бы привести и другие примеры.

Так, отнюдь не порывая с традициями, бережно сохранив все замечательные качества оперы, как театрального вокально-оркестрового жанра, Римский-Корсаков дал во многом новый тип оперного произведения. «Сказание о невидимом граде Китеже» противостоит как модернистским экспериментам, так и рутинным канонам оперного творчества. Композитор сделал большой шаг вперед по пути обновления оперных форм и приемов.

* * *

Мы знаем, что от внутренней противоречивости не свободны даже некоторые гениальные произведения искусства прошлого. Лучшие романы Достоевского противоречивы в несравненно большей степени, нежели «Сказание о невидимом граде Китеже». Не принимая многих идей Достоевского, Толстого, мы тем не менее считаем их великими художниками, творчество которых живет и будет жить в нашу эпоху социализма и коммунизма.

«Сказание о невидимом граде Китеже» — великое произведение; оно тоже сохранило для нас свою действенную силу и поэтическую свежесть. Обратившись к исторически отдаленной эпохе, Римский-Корсаков поставил в этой опере жизненно важные вопросы большого общественного значения. Он раскрыл тему любви к отчизне — России, тему защиты родины, тему долга, тему верности и измены, предательства. Композитор вдохновенно запечатлел прекрасные

качества русских людей, создал ряд глубоко народных, национально самобытных образов. Музыка «Китежа» — один из самых высоких примеров воплощения русского народно-песенного начала. Вместе с тем это образец изумительного мастерства, редкого совершенства формы.

И «Китеж» представляет для нас огромную ценность не только в отношении своего богатейшего, хотя не свободного от противоречий содержания, но и в плане музыкальной реформаторской драматургии.

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»

Вот чем кончилась сказка...

Что даст новая заря?

Римский-Корсаков обычно подолгу «примеривался» к тому или другому оперному сюжету. Иногда проходило много лет, прежде чем начиналось реальное воплощение творческого замысла.

С «Петушком» было иначе. У нас нет материалов, из которых следовало бы, что этот сюжет привлекал внимание Корсакова-композитора до 1906 года. В материалах, относящихся к 90-м годам и к началу 900-х годов, упоминаются десятки оперных тем, воплощенных и не воплощенных композитором. Но о «Золотом петушке» — ни слова, ни намек.

По-видимому, мысль писать эту оперу возникла у Корсакова сразу, без «психологической подготовки», и он, нетерпя времени, приступил к работе. 15 октября 1906 года он записывает первые музыкальные эскизы (набросок темы Петушка), 19 октября сообщает о своем замысле В. И. Бельскому. Сочинение «Петушка» было прервано поездкой композитора в Париж на дягилевские концерты (май 1907 года). Вернувшись, Римский-Корсаков перебирается в Любенск, где продолжает работать над оперой. Ее партитура закончена 29 августа 1907 года.

При жизни автора прозвучали лишь три отрывка из его последней оперы: вступление, свадебное шествие и ария Шемаханской царицы (солистка Н. И. Забела). По словам Б. В. Асафьева, вступление и шествие произвели «ошеломляющее, радостное, ослепительное впечатление...»¹

Настойчивые, но безрезультатные попытки протолкнуть «Петушка» на сцену, война с цензурой в большой мере окрашивали последний год жизни композитора. Борьба за

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III, стр. 211.

эту оперу отражена в последнем письме Римского-Корсакова (к Б. П. Юргенсону), написанному за день до его смерти.

«Крамольная опера» была впервые поставлена театром С. И. Зимина 24 сентября 1909 года. Дирижировал Э. А. Купер, партию Додона исполнял Н. И. Сперанский, Звездочета — В. Р. Пикок, Шемаханской царицы А. И. Добровольская. «Петушок» шел в декорациях И. Я. Билибина (ему же принадлежит рисунок обложки партитуры и клавира, изданных Юргенсоном). 6 ноября 1909 года состоялась премьера «Золотого петушка» в Московском Большом театре с А. В. Неждановой в роли Шемаханской царицы. Дирижером был В. И. Сук, художником — К. А. Коровин. Мариинский театр поставил эту оперу лишь в 1919 году.

Уже после смерти Римского-Корсакова А. К. Глазунов и М. О. Штейнберг осуществили его замысел, сделав симфоническую сюиту из «Золотого петушка».

Большая заслуга Бельского — либреттиста оперы — заключается в том, что он смело, талантливо развил политические и сатирические мотивы пушкинской сказки. В первом и третьем действиях Бельский, используя подлинный пушкинский текст, дополнил его большими сценами собственного сочинения. Он по сути дела создал литературные образы Полкана, Амелфы и двух сыновей Додона (у Пушкина Амелфы нет, о Додоновых сыновьях только упоминается, воевода, названный в опере Полканом, произносит всего несколько слов). Стихи Бельского соответствуют стилю литературного оригинала. Во многом они остроумны, картинно образны.

Текст второго действия почти полностью принадлежит либреттисту. У Пушкина Шемаханская царица очерчена немногими беглыми штрихами. Бельский по-своему раскрыл этот фантастический образ (как это сделано, мы скажем дальше). В отношении литературного стиля либреттист здесь далеко отходит от Пушкина. Но сама задача — резко противопоставить царицу Додону и его окружению, требовала новых литературных средств. По-видимому, Бельский сознательно стремился к изысканности, порой даже к некоторой манерности поэтического языка, учитывая характер образа и ситуаций.

Забота — создать то или иное «настроение», выразилась во многих литературно-поэтических элементах «Золотого петушка». Так, приближающаяся с востока темно-свинцовая туча, предчувствие страшной грозы эмоционально окрашивают третий акт вплоть до раската грома в момент Додоновой гибели. Интересны некоторые ремарки. Как и в ряде произведений драматургии конца XIX—начала XX века, они имеют не одно лишь служебно-практическое значение: ли-

бреттист не только описывает обстановку, в которой происходит действие, но также определяет общую эмоциональную атмосферу сцены. Колоритна, проникнута «настроением» ремарка в начале второго акта: «Темная ночь. Тусклый месяц кровавым светом озаряет узкое ущелье, поросшее мелким кустарником, и крутые стены скал. Горный туман молочной пеленою выполняет все впадины. Между кустами и на голых холмах лежат тела убитых воинов, как бы окаменевших в последней борьбе. Орлы и другие хищные птицы сидят на трупах стаями и испуганно снимаются при порывах ветра. Два коня стоят неподвижно, понутив головы над телами хозяев — царевичей. Все тихо, безмолвно и зловеще». Здесь тщательно подобраны и соединены в одну картину мрачные, жуткие аксессуары. Это уже не просто ремарка, а целая программа, на основе которой Римский-Корсаков написал музыку вступительной сцены второго действия. Иногда Бельский вводит в ремарки такие детали, которые невозможно воплотить сценически. Но опять-таки они важны, поскольку определяют «настроение» эпизода. В либретто первого акта мы находим ремарку: «Тишина в столице полная; одне неугомонные мухи кружатся над Додоном, да солнце по-прежнему обдаёт его своим светом, ровным и ласковым» (разрядка моя. — Л. Д.) Изображать кружащихся мух, конечно, не дело театра... Но этот штрих усугубляет сонную атмосферу Додоновой столицы.

В опере «Золотой петушок» для нас особенно важна корсаковская «муза пламенной сатиры», вручившая композитору «ювеналов бич». Композитор и либреттист осмеяли не только «батюшку-царя», но и всю систему самодержавия, связанные с ним институты, придворную верхушку и тупую массу обывателей. Царь Додон показан как хитроватый дурак, грубый деспот, лентяй, трус, жалкая, ничтожная личность. В добавление ко всему этому, ему присуща старческая животная похотливость. Словом, «скотство во всей его чистоте», как сказал сам Корсаков словами Мефистофеля из «Осуждения Фауста» Берлиоза. Воевода Полкан — собирательный образ всяких генералов, вообще военачальников, близких к царю, неотесанных солдафонов (впрочем, не лишенных примитивного здравого смысла в чисто военных делах). «Преданная без лести» Амелфа — нечто вроде царской экономки (она служит царю не только днем, но и ночью). Образы глупых, трусливых и наглых царевичей, по-видимому, отразили ненависть и презрение, с которыми Римский-Корсаков относился к великим князьям. Как видим, царь показан в окружении фигур, типичных для российского придворного быта, вошедших в историю как живые атрибуты самодержавной власти. Народа в опере нет. «Народом» условно именуются забитые, приниженные, доведенные почти до иди-

отизма обыватели, любящие своего дурацкого царя рабьей любовью.

В опере дано сатирическое изображение «государственного совета» — боярской думы, царских военных «подвигов», обломовского времяпровождения Додона в условиях мирной жизни. Показано дикое суеверие царя и близких ему людей, своего рода «религия», принадлежностями которой являются бобы и квасная гуща.

Не стоит останавливаться на подробностях либретто, многочисленных литературно-сценических приемах дискредитации Додона и его высокого сана, более или менее прозрачных намеках на «современное положение». Обо всем этом сказано в работах М. Ф. Гнесина, М. О. Янковского и других авторов. Перейдем непосредственно к музыке.

Сочетание сказочности и комизма наличествует во многих работах Корсакова. Стиль «Петушка» подготовлялся исподволь на протяжении многих лет. Обычно указывают на «Сказку о царе Салтане» как на «пропилеи» к «Золотому петушку». Но интонационно-тембровые корни его стилистики можно усмотреть и в гораздо более ранних сочинениях, например в шестии царя Берендея из «Снегурочки». В «Золотом петушке» сказочно-комедийные краски сатирически сгущены, приемы обострены иногда вплоть до гротеска. Певец красоты, Корсаков здесь выступает как обличитель «скотства». Перед ним встали новые стилистические задачи, которые он блистательно решил.

Основные жанровые средства музыкальных характеристик Додона и его царства следующие: речитатив с преобладанием комедийно-сказочных, а порой житейски-бытовых, «приземленных» интонаций¹; элементы русской песенности, взятой в «ироническом», насмешливом аспекте (здесь, конечно, насмешка не над русской песнью, а над персонажами этой «небылицы в лицах»); чистый инструментализм, перенесенный в вокальную сферу (Полкан), богатейшие, разнообразно используемые средства оркестра (гармонические и тембровые). Широкая чистая песенность, открытая кантиленность, разумеется, отсутствуют.

«Портрет» Додона дан с помощью группы лейтмотивов. Они показаны уже в начале первого действия и затем разрабатываются с необычайной изобретательностью и мастерством.

«Не пародия» — эти слова сохранились в черновых записях композитора, относящихся к «Золотому петушку». Да,

¹ Б. В. Асафьев писал, имея в виду второй акт «Петушка»: «В характеристике царя слышится и упорная карикатурная стилизация, и фразы жалкого, помраченного страстью старика»... (Игорь Глебов. Симфонические этюды. Государственная филармония, II., 1922, стр. 149).

не пародия! В музыке этой оперы сказочность, условность поразительно сочетаются с какой-то серьезностью, будто композитор и не верит, и в то же время верит реальности всего изображаемого. «Небылица»... но лица как будто бы реально живые. Отсюда и природа корсаковского комизма. Он «серьезен» в своей основе. Композитор не заботится о том, чтобы быть непременно смешным. Он рассказывает о смешных, нарочито нелепых вещах, а тон рассказа сдержанный, несколько даже деловой. Сам рассказчик почти не смеется, только иногда умная и злая улыбка появляется на его строгом лице.

Таков метод Римского-Корсакова. Как не вспомнить здесь Станиславского, его учение о природе смешного на сцене! В своих воспоминаниях В. О. Топорков рассказывает о том, как К. С. Станиславский работал над постановкой пьесы В. Катаева «Растратчики».

«Еще и еще десятки раз повторяли одно и то же. Наконец как будто что-то получилось.

— Очень хорошо, но с... плюси́ком.

— Как?

— С плюси́ком.

— Я не понимаю, что это значит?

— Сделано верно, но немного добавили к верному, едва заметный плю́сик, и, очевидно, чтоб посмеши́ть.

— А разве этого не надо? Ведь это же смешная сценка.

— Она будет еще смешнее, если вы сделаете ровно столько, сколько надо. Это самая выразительная степень. Всякий добавок, плю́сик, никогда не идет на пользу. Это ложная так называемая сценичность. Найти подлинную меру — самое трудное в нашем деле»¹.

По этому пути шел и Корсаков в «Петушке». Ему удалось найти «подлинную меру» без «плюсиков».

Возьмем следующую тему Додона:



Это довольно широкая, унисонная, несколько тяжеловесная тема с раздумчиво-меланхолическим оттенком. Сначала кажется, что в ней нет ничего комического. Но всего один

¹ В. Топорков, К. С. Станиславский на репетиции. Воспоминания. «Искусство», М., 1950, стр. 38.

штрих — трель на предпоследнем звуке — «снимает» серьезность темы, вносит в нее тонкую иронию.

Начало первого действия (где проходит тема царственного «величия» Додона) представляет собой пример постепенной дискредитации исходного мотива, постепенного наращивания разоблачающей насмешки:



Первые такты звучат «всерьез», с явным оттенком «нелицемерной» величественности (ремарка — *Andante un poco maestoso*). И песенная по своим истокам тема в басу, и простая строгая гармония, и плотное «увесистое» звучание медных духовых — все это далеко от шутки. И вот торжественная пышность Додонова двора очень быстро обнаруживает свою «ненастоящую», аляповато бутафорскую сущность. Это достигается, во-первых, семикратным повторением темы в басу (*ostinato*, приобретающее оттенок комической туповатой назойливости); во-вторых, введением синкоп, из-за которых аккорды начинают звучать «несолидно»; в-третьих, сочетанием синкоп с украшающей мелизматической фигуркой легкомысленного свойства. Вступительный эпизод завершается восходящей хроматической гаммой у деревянных духовых. Она имеет условно-изобразительное значение (зана-

вес поднимается; в конце последнего действия звучит нисходящая хроматическая гамма — занавес опускается). Кроме того, этот пассаж — так не соответствующий «величественному» складу тем, — последняя ступень (в рамках данного отрывка) развенчивания образа; все величие Додона сразу испарилось, улетело вместе с восходящим бегом шестнадцатых.

Другая важная особенность Додоновых музыкальных характеристик — их связь с элементами русской песенности, что определяет национальную характерность музыкального облика царя. Эти песенные элементы даны в «ироническом» преломлении. Обратимся вновь к теме «величия» Додона (см. пример 59). В основе темы — мелодия плясовой скоморосьей песни «Шарлатарла из партарлы»:



Не случайно композитор воспользовался именно скоморосьей песней, которая уже в своем оригинальном виде проникнута насмешливым весельем (в опере немало скоморосьевого «глума»; Асафьев свой очерк о «Петушке» озаглавил «Скоморошье царство»). Очень интересна и показательна модификация этой песенной мелодии. Затакт опущен. В начале первого такта слегка изменен ритм, что делает мелодию ритмически более рельефной и характерной. Очень существенны изменения, внесенные Корсаковым в те места, где мелодия возвращается к опорному звуку *до*. В оригинале тут терцовые ходы *ля—до*, *си—ре*. Подобные мелодические обороты (впрочем, чаще нисходящие) очень распространены в русском песенном фольклоре. «Простейшее объяснение этих «терцовых ступенек», — пишет В. А. Цуккерман, — заключается, очевидно, в том, что это есть поступенное мелодическое движение, которое удвоено терцовой «второй», переведенной из одновременности в последовательность... С гармонической точки зрения происхождение «терцовых ступенек» связано, надо полагать, со взаимодействием двух типичных для русской народной музыки явлений: применением неполных аккордов, точнее — двузвучий, и с секундовым, то есть мелодическим, соотношением аккордов; отсюда естественно возникает поступенное движение терций»¹.


Римский-Корсаков сохранил первую «терцовую ступеньку». Но вместо второй «ступеньки» — четко очерченный до-

¹ В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской классической музыке. Музгиз, М., 1957, стр. 82—83.

минантовый ход (*соль—ре*). Таким образом композитор нарушает одну из закономерностей русского мелоса. Введенный им автентический оборот в данном контексте ослабляет песенное начало и усиливает маршеобразный строй темы. Такое отступление от подлинника вызвано стоявшей перед композитором задачей дать музыкальный «портрет» Додона. Вернувшись к звуку *до*, Корсаков начинает повторять этот однотоктный мотив. Однако песня на данном звуке не кончается. Ее мелодия получает дальнейшее развитие. Легко понять, почему композитор не воспользовался всей песенной темой. Если б он это сделал, лейтмотив Додона приобрел бы песенную широту и зазвучал уж слишком по-народному!

Рассмотренный нами пример показывает, как композитор перерабатывал народнопесенный материал в связи с задачей музыкально-сатирической характеристики.

Надо обратить внимание также на тему группетто, почти

предельно лаконичную: 

Ее роль в лейтмотивной ткани оперы очень велика. Трудно сосчитать, сколько раз она появляется, — придется считать не на десятки, а на сотни. Иногда эта тема выходит на первый план, иногда приобретает значение украшающей фигуры, порой почти теряется в массе оркестрового звучания. Особенный смысл группеттного мотива подтвержден тем, что им кончается опера. Есть основания связать его с «Камаринской» Глинки¹. Но сколь различны принципы использования этого оборота Глинкой и Римским-Корсаковым! У Глинки группеттный мотив акцентирует «вершину-источник» темы. Из него как бы выливается мелодия «Камаринской». В «Петушке» данный оборот взят изолированно; из него ничего «не льется», он сам себя исчерпывает. Д. Б. Кабалевский, анализируя «величественную» тему Додона, остроумно заметил, что «силенок-то у него, в сущности, было всего на один такт»². Так и в данном случае Додоновых «силенок» хватило лишь на мотив-группетто.

Во втором действии группеттный оборот акцентирует одновременно вступающие гармонические голоса (речитативы Додона). И здесь мы видим нечто обратное тому, что было в «Камаринской»: мотив-группетто дает жизнь не какой-либо развернутой теме, а всего лишь гармоническому голосу, который сам по себе лишен яркой выразительности.

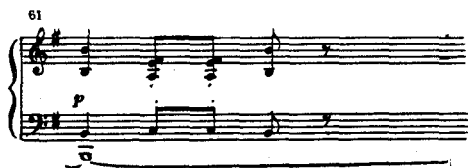
¹ По свидетельству В. А. Цуккермана тип группеттного опевания пятой ступени встречается в одном из народных вариантов этой песни («Смоленская камаринская»).

² Д. Кабалевский. Римский-Корсаков и модернизм. В сборнике «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I, стр. 65.

Большое место в «Петушке» занимают художественно претворенные элементы «солдатской», вообще военной музыки. Это понятно. Армия, разящая «врагов внешних и внутренних», — один из основных источников силы и могущества русских царей. Вся придворная обстановка была наполнена военными атрибутами, и сам царь обычно появлялся в генеральском мундире.

Военное «могущество» Додона, как и все остальное в нем, — лишь тень, призрак былой силы. Его личные доспехи заржавели. Полкан и сыновья явно не отличаются храбростью. Да и вся рать представляет собой скопище трусов, разбежавшихся без оглядки, едва заколыхались полы шатра Шемаханской царицы. Все это определяет характер военных аксессуаров в музыке «Петушка».

Приведу еще один лейтмотив Додона, «лейтмотив тупости» (на нем же построены хоры славления):



По своей интонационно-ритмической структуре тема связана с солдатскими строевыми песнями. Квартовые, четко ритмованные интонации иногда завершают (как бы обрубают) отдельные фразы солдатских песен, подчеркивая «лихость», молодечество. Римский-Корсаков придает этому музыкальному материалу оттенок тупого солдафонства.

Тема Додоновых ратников — это «парадный грубый марш, один из самых типичных для грани XIX—XX веков»¹. Добавлю, что вся музыка Додонова царства насыщена фанфарностью. Иногда это сказочная фанфарность «Салтана», иногда военные сигналы с элементарной интонационно-гармонической основой. Они тоже ведут свое происхождение от бытовой военной музыки, отчасти старинной, отчасти же современной.

Используя фольклор и заурядную музыку быта, Римский-Корсаков лишь в редких случаях прибегает к гротескной преувеличенности, пародии, музыкальному «озорству». Вот знаменитый «Чижик» из второго акта. Царь еще не начал петь, а слушатели смеются: так комично звучат в оркестре октавные скачки контрафагота. Додон поет свою «любовную

¹ М. Ф. Гнесин. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове, стр. 186.

серенаду» fortissimo («что есть мочи, с отчаянной решимостью», как указано в ремарке). Тема «Чижики» гармонизована увеличенными трезвучиями. Основа этого приема — нарочитая алогичность музыкального мышления, сочетание примитивности с неожиданной усложненностью (в данном случае — сочетание примитивной песенки с гармониями увеличенного лада). Такая «противоестественность» стиля выражает иронически-насмешливое отношение к изображаемой действительности. Позднее к подобным приемам обращались Стравинский («Петрушка», «Маленькая сюита»), Шостакович (балеты, киномузыка). Но при этом музыкальное пародирование приобретало иногда «самоценный» характер, превращаясь в своеобразно-эстетское смакование банального (от этого недостатка творчество Римского-Корсакова было свободно).

Аналогичный бытовой прообраз (но сильно трансформированный) имеет тема, рисующая тягостные переживания Додона:



Ее конструктивный принцип — постепенное расширение интервалов от секунды до октавы. Также построена мелодия, на которую Корсаков и другие «кучкисты» писали парфразы «тати-тати». В отличие от бытового прототипа, данный лейтмотив хроматизирован, что сообщает ему «серьезность» и даже некоторую условную «элегичность».

Разработка лейтмотивов Додона сделана с необычайной — даже для Корсакова! — изобретательностью и богатством фантазии. В ограниченных, казалось бы, рамках «мыслей» и «чувств» тупоумного царя композитор находит множество оттенков и красок. Процесс развития лейтмотивного комплекса выявляет интонационные связи между различными темами. Так раскрывается интонационное родство темы «величия» и группеттного мотива. Трансформируя лейтмотивы, Корсаков часто пользуется приемом их «дискредитации». В сцене, когда Амелфа разгадывает сны Додона («Что ж такое? Уж не то ль, что ты шахматный король»), композитор искусно сплетает несколько тем, включая оstinatное проведение темы «величия». Музыка становится как бы игрушечной, «заводной», превосходно сочетаясь с литературным текстом: «грозный» царь — не более чем шахматная фигурка.

Чтобы дать более полное представление о музыкальном «портрете» Додона, посмотрим, как выражены музыкой противоположные стороны его образа, как показан Додон в мирной обстановке и на войне.

Своеобразной «тихой» кульминацией мирного жития Додона является сцена «сонного царства» из первого действия. «Государственная обломовщина» — так охарактеризовал (возможно, со слов Римского-Корсакова) эту сцену Ястребцев. Действительно, слово «обломовщина» сразу приходит на ум, когда знакомишься с данным фрагментом. Он открывается беседой царя с Амелфой. Проходит общеизвестная мелодия шубертовского марша D-dur¹. Корсаков несколько руссифицировал ее и придал ей облик колыбельной. Намечается некоторая музыкально-смысловая связь между сонным прозябанием царя и его «военными» подвигами» (хотя в «военных» эпизодах эта тема не звучит). Особенно примечателен разговор с попугаем. Так же как и предыдущий эпизод, он постепенно вводит в атмосферу «обломовской» спячки и лени, все более и более сгущая ее. Звучит лаконичная тема:



Она состоит всего из трех различных звуков (при варьированном изложении темы она захватывает еще четвертый звук — верхнее *do*). Многократные повторения этой мелодии (все время интонируемой в одной и той же тональной плоскости) придают музыке характер убаюкивающей монотонности. Он особенно подчеркнут заключительной интонацией темы — многократно повторяющимся разрешением вводного тона. Мелодия поручена английскому рожку. Римский-Корсаков, по его собственным словам, тщательно берег этот инструмент для второго, восточного акта. Но здесь он все же выдвинут на первый план: тембр английского рожка как нельзя лучше передает ленивую дрему, которой словно пропитан самый воздух в Додоновой столице. Гармония дорисовывает картину застоя, спячки. Длительное время композитор избегает тоники. Ладовая структура неустойчива, но в этой неустойчивости мы не чувствуем динамики, напряже-

¹ На это обстоятельство указал Д. Б. Кабалевский в статье «Римский-Корсаков и модернизм».

ния, а, напротив, какое-то вялое безразличие. Как будто недостает усилия воли, чтобы утвердиться в определенной тональности. Так, первоначально господствует септаккорд $d-f-a-c$, создающий ощущение ладовой переменности. Потом его сменяют септаккорд $d-f-as-c$ и терцквартаккорд $d-f-g-h$. Гармония начинает явно тяготеть к F-dur (далее возникает кадансовый квартсекстаккорд), но композитор длительное время оттягивает появление тоники (своего рода нерешительное «топтание на месте»); она приходит лишь после того, как окончился разговор царя с полуголем.

Наконец царь заснул. «Стража сначала сонно переключается, но затем кроткие чары полуденного сна одолели и стражу. Все, кроме ключницы, спят сладко и долго» (потом начинает дремать и ключница Амелфа). Римский-Корсаков разворачивает здесь симфонический эпизод, основанный на двукратном изложении певучей колыбельной темы:



Здесь снова перебрасывается арка к «военным» эпизодам оперы: мелодия снов Додона интонационно связана с воинственной темой Додоновского марша-шествия.

Сопровождающая фигура построена на теме Петушка (вариант — «Царствуй, лежа на боку»). Тема Петушка в обоих ее основных вариантах — тревожном и успокаиваю-

щем — звучит резко, насмешливо. Тут же она окрашивается в мягкие лирические тона, присущие этой музыке. Таким образом, и тема шубертовского марша, и обороты шествия, и крик Петушка как бы растворяются в океане ленивого благодушия и невозмутимого покоя.

Безмятежность, спокойствие переданы также господством прозрачной, ясной диатоники (ее нарушает лишь введение гармонического мажора там, где за сценой перекликается стража; гармонический мажор передает истому, словно окутывая все туманной дымкой); однообразным движением фигурационного фона, господством одной тональности (*Desdur*), длительным органным пунктом на тонике. Выразительны оркестровые краски: приглушенная звучность струнных *con sordine* и валторн *pianissimo*. После второго проведения темы в музыку «вплывает» узорчатая мелодия Шемаханской царицы (Додон грезит о небывалой чудной красавице).

Музыка снов Додона красива и поэтична (это относится не только к теме Шемаханской царицы, но и к предшествующей ей мелодии). Разумеется, источником поэзии является не царь Додон. Композитор передал дыхание природы. Рассматриваемый нами симфонический фрагмент запечатлел не только Додонову «сонное царство», он отчасти навеян ощущением теплого, солнечного полдня (в ремарке говорится о солнечном свете — ровном и ласковом). Мелодия этого фрагмента появляется также в заключительном хоре, где она опять-таки связана с природой («Но лишь туча пробежит, томный воздух освежит...»). Образы спокойной равнодушной природы в какой-то мере сливаются с картиной спящего царства Додона; в то же время они противопоставлены ей.

Додон-«полководец» представлен в музыке оперы темой марша-шествия, которая одновременно рисует Додонову рать. Впервые эта тема появляется, когда царь и ратники отправляются выручать царевичей (конец первого акта). Предшествующая сцена проникнута нарастающей тревогой, которую усиливает повторяющийся крик Петушка. Напряжение растет, получая разрядку в приветственном хоре «народа». И вот в момент наибольшего подъема «патриотических» чувств как напутствие «чудо-богатырям» звучит помпезный, лихой марш:





Правда, помпезность и лихость свойственна лишь первым двум тактам. Здесь — плотная насыщенная фактура, мощная звучность всего оркестра (с участием тарелок и большого барабана). Но что происходит с темой марша в третьем такте? Куда девался ее «боевой дух»? Музыка становится марионеточной, какой-то подозрительно легкомысленной, почти что танцевальной. Сразу же меняется фактура и оркестровка. Вместо добротного полнозвучия — жиденькие фигурации без низких опорных басов. Вместо зычного «хора» медных — «пустая» гармония деревянных духовых, бесплотное *pizzicato*, сопровождаемое звяканьем треугольника. И как последний штрих этой картины — комическое напутствие подданных:

Ты себя-то соблюди,
Стой все время позади.

Композитор еще раз прибегнул к приему дискредитации музыкального образа и вновь попал, что называется, в самую точку.

Во втором действии тема марша трактуется иначе. Теперь это «марш трусов» (выражение Ю. Д. Энгеля), оробевших под впечатлением необычной и жуткой обстановки. Тема перенесена в минорную тональность. Нисходящие сопровождающие ходы усиливают тоскливость, почти скорбность, которые теперь присущи ее интонациям. Заметим также, что в мелодии появляются увеличенные секунды — это первый шаг к сближению тематизма Додона с мелосом Шемаханской царицы.

Уже в конце второго действия тема марша приобретает свой прежний мажорный облик (сцена, когда Додон предлагает царице «руку и сердце»). Кульминацией этой линии

является свадебное шествие из третьего акта. Незабываемы тот блеск, та сила упругого ритма, которыми наполнено звучание марша, когда он овладевает всем оркестром. Как будто засияло не одно, а десять солнц и воинские доспехи, оружие, золоченая колесница отражают этот ослепляющий свет. Это минута высшего торжества Додона, его триумф. В дальнейшем тема шествия (точнее, ее часть) возвращается еще один раз — в траурном пении хора после внезапной гибели царя. 15

Вот как разнообразны перевоплощения рассматриваемого нами музыкального образа! Он передает и показную военную доблесть, и страх, и триумфальное торжество, и скорбные чувства. Какое обилие оттенков при сохранении прямой связи с определенным персонажем!

Додон показан в окружении колоритных сопутствующих ему фигур, которые вместе с самим царем характеризуют «додоновщину» и ее различные проявления. Таков Полкан, этот «сторожевой пес», который не то говорит, не то лает. В музыке Полкана — господство инструментализма: она вся построена на сплошном хроматизме, при полном отсутствии сколько-нибудь певучих интонаций. Музыкальный образ воеводы почти не развивается. Уместный в данном случае схематизм подчеркивает грубоватую прямолинейность, примитивность мыслей и чувств этого старого «служебника». Очень рельефные, запоминающиеся характеристики получают также Гвидон, Афрон, Амелфа.

И бояре, и «народ» на протяжении всего первого акта не имеют своих музыкальных тем. Это инертная, безликая масса царских слуг и царских холопов. Приветственный хор из третьего действия основан на теме самостоятельного значения (композитор воспользовался здесь мелодией народной песни «Вкруг куста»). Бесконечное повторение элементарной кадансовой формулы (*es—as*) подчеркивает тупость всех этих жалких людишек, ползающих на карачках перед «батушкой-царем». Хор-приветствие олицетворяет душевное убожество рабов, довольных тем, что они рабы. Особое место в опере занимает заключительный хор, о котором будет сказано ниже. 10

Римский-Корсаков не только высмеял Додоново царство, он раскрыл глубокую внутреннюю порочность этого смешного, жалкого и страшного мира (страшного потому, что в нем нет людей: одни «свинные рыла» вместо лиц). В этом мире попораны все моральные принципы, попораны красота, честь и совесть. Он диаметрально противоположен тем высоким идеалам, которые утверждал композитор всей своею творческою деятельностью. Этот мир — безнравствен и должен быть отвергнут.

Осуждая Додона и «додоновщину», композитор исходил

из тех этических идей, служению которым он посвятил всю свою творческую жизнь.

* * *

«Золотой петушок» — опера аллегорическая, содержащая ту корсаковскую символику, о которой уже говорилось. Аллегоричность образов Додона и его приближенных вполне ясна. Она могла вызвать сомнение лишь у тех, кто подходил к «Петушку» с эстетских позиций (Дягилев, Каратыгин). Другое дело Шемаханская царица, Звездочет, Петушок. Это таинственный мир, где многое загадочно. Писали, что царица — сфинкс, перед которым подобно Эдипу останавливаются те, кто хочет проникнуть в ее тайну. Возникла даже мысль — не есть ли «Золотой петушок» выражение мистического тезиса символизма о познаваемой и непознаваемой сферах? Быть может, Шемаханская царица — гостья из «потустороннего» мира, какой-то призрак, видение, вроде блоковской Незнакомки?

Спору нет, атмосфера таинственности действительно окружает царицу. Она появляется неизвестно откуда и неизвестно куда исчезает. Скрытая связь этого образа с образом Звездочета не вполне ясна. Но не будем преувеличивать «загадочность» этого персонажа! Во многом она возникла как результат разных домыслов, часто весьма произвольных.

Многочисленные попытки раскрыть «секрет» Бельского — Корсакова нередко лишь сгущали туманную мглу различных предположений.

О царице писали, что она — воплощение зла. Этот тезис по-разному варьировался в работах советских музыковедов. Приведу несколько суждений, дающих в совокупности своего рода «букет».

Б. В. Асафьев:

Царица — это «дьявол сладострастия, принявший обольстительную внешность...»¹

Ю. В. Келдыш:

Царица — это «олицетворение зла, бездушного соблазна и греховности»².

А. А. Соловцов:

«...Прекрасная Шемаханская царица — злая сила»³.

¹ Игорь Глебов. Симфонические этюды, стр. 151.

² Ю. Келдыш. История русской музыки, часть вторая. Музгиз, М.—Л., 1947, стр. 287.

³ А. А. Соловцов. Н. А. Римский-Корсаков.

А. А. Гозенпуд:

«Римский-Корсаков создал оперу-сказку... о зле, воплощениями которого являются и царь Додон, и Шемаханская царица». Она несет с собой «разрушение и гибель»¹.

«...в Шемаханской царице нет ничего от добра и чистоты — она олицетворяет собой власть абсолютного зла»².

А. А. Гозенпуд, ссылаясь на воспоминания В. В. Ястребцева, приводит слова Римского-Корсакова: «Музыка «Золотого петушка» полна сарказма и едкого комизма. Ее можно охарактеризовать словами берлиозовского Мефистофеля «La bestialité dans toute sa condeur» — «скотство во всей своей чистоте». А. А. Гозенпуд добавляет: «Конечно, эта характеристика преимущественно относится к Додону и его окружению, но может быть распространена на самое Шемаханскую царицу»³.

Максималистский характер некоторых этих утверждений невольно озадачивает. Слова об «абсолютном зле» и особенно о «скотстве» резко противоречат той чарующе прекрасной музыке, которая воплощает этот образ. Б. В. Асафьев называл ее музыкой «фарфора и хрусталя». Неужели он сказал так о... «скотской» музыке?!

Существует еще один, менее распространенный, вариант истолкования образа Шемаханской царицы. «По предположению, высказанному М. Янковским, — пишет Д. Б. Кабалевский, — Римский-Корсаков, разоблачая пустоту, прозрачность и, одновременно, ядовитую красоту Шемаханской царицы, реализовал свое страстное желание не только в полемике, но и в искусстве разоблачить декаденщину с ее внешней «ядовитой» красотой и внутренней пустотой. Это предположение кажется мне чрезвычайно плодотворным»⁴.

Замечу, что такая мысль высказывалась еще до М. Янковского. А. Финагин в путеводителе по «Золотому петушку» писал о Шемаханской царице: «Зачем понадобился этот образ композитору? Для того чтобы убедить себя и доказать другим, что искусство, заявляющее устами царицы: «одною

¹ А. А. Гозенпуд. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. Сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I, стр. 249, 250.

А. Гозенпуд. Н. А. Римский-Корсаков. «Музыкальная жизнь», 1958, № 10, стр. 3.

³ См. А. А. Гозенпуд. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. Музгиз, М., 1957, стр. 178.

⁴ Д. Б. Кабалевский. Римский-Корсаков и модернизм. Сборник «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков», т. I, стр. 63.

красотой всех склоняю перед собой» — является порочным искусством...»¹

По мнению А. Финагина, композитор здесь вынес «резкий приговор субъективному, чисто формалистическому, основанному на эстетизме искусству...»²

Насколько правильны все эти суждения?

Отвечая на вопрос, надо прежде всего решительно опровергнуть натянутую и надуманную версию, будто Шемаханская царица олицетворяет искусство модернизма. Мы знаем, с какой ненавистью и отвращением относился Корсаков к декадентству. Он полностью отказывал ему в какой бы то ни было художественной красоте. Уже если б и пришла Корсакову мысль — изобразить в своем произведении «декадентшину», то он решил бы такую задачу в плане сатиры, насмешки, пародии. Поразительно красивая, поэтическая музыка второго акта также несовместима с корсаковским представлением о декадентских течениях (которые композитор называл «мыльно-пузырчатыми» и сравнивал с пузырьчатыми глинами), как несовместима она с приведенными выше словами Мефистофеля — «La bestialité dans toute sa condeur».

Пытаясь доказать недоказуемое, сторонники «модернистского» истолкования образа Шемаханской царицы вырывали из литературного текста ее роли отдельные фразы, превращая их в какие-то эстетические и философские декларации. Так поступал А. Финагин и не только он. Дело доходило до курьезов. Достаточно сказать, что слова — «но то тень лишь одна, то игрушка моя, отвернуся, и все исчезает» — рассматривались как выражение идей эмпириокритицизма!

Обратимся к другим суждениям о царице. В них на разные лады склоняется слово «зло». Но в чем же оно заключается? Об этом если и говорится, то весьма туманно и бездоказательно. Царицу винят в том, что она погубила царевичей, которые сами друг друга зарезали, Звездочета, которого убил Додон, царя Додона, которого убил Петушок. Шемаханская царица несет с собой «разрушение и гибель». Что же собственно она разрушает, что может она разрушить? Царство Додона? Но разве оно не заслуживает такой участи?!

Если бы царица действительно воплощала «абсолютное зло», ее образ вызвал бы соответствующее отношение со стороны слушателей оперы. Однако в сценах издевательства над глупым, похотливым царем, вызывающим только смех и презрение, царица становится нашей союзницей — она оценивает Додона так же отрицательно, как и мы, хотя и с других позиций.

¹ А. Финагин. Что надо знать об опере «Золотой петушок». Бюро обслуживания рабочего зрителя, 1933, стр. 30.

² Там же, стр. 31.

Были отдельные попытки иного истолкования этого «загадочного» образа. М. Ф. Гнесин выдвинул версию, диаметрально противоположную той, которая утвердилась в нашем музыкознании. По его мнению, Шемаханская царица — это символ молодости и красоты, мечта о прекрасном¹. Такое определение неожиданно сближает царицу с «идеальными» героинями Римского-Корсакова. Однако и здесь есть натяжка. Римский-Корсаков понимал красоту в человеке прежде всего как красоту и чистоту души, а такими высокими качествами царица не обладает.

Чтобы правильно понять этот сложный образ, постараемся проникнуть в мир чувств и помыслов царицы, в музыку, которая их передает.

* * *

...Легкими, но торжественными шагами выходит из шатра красавица в малиновых одеждах, в чалме с пером. Первые ее слова обращены к солнцу.

Знаменитая ария царицы — это маленькая поэма о ее родной стране, где так пышно цветут лилии и розы. Как и в некоторых других операх, композитор дал косвенную характеристику своей героини. Ее облик передан через описание того чудесного восточного края, откуда она пришла.

Родной край Шемаханской царицы — край любви, любви жгучей и не знающей оков. Эта любовь, свободная, как воздух, любовь, ставшая смыслом и целью жизни. О ней поет царица, вспоминая трепет голубых ночей, когда сам воздух дышит страстью, а в сумерках слышатся отзвуки нежного признания. Обо всем этом говорит нам музыка. Она красноречивей слов. Она как южный ветер, как теплая ночь, как бархатное небо с жемчужной пылью звезд...

Любовь — вот к чему сводятся речи этой восточной «чародейки». Она всех склоняет перед собою очарованием своей красоты. Ее взор слепит, уста веселят. Как мрамор ее тело, обрызганное вечерней росой. Рассказав о своей стране, она рисует «автопортрет» и, наконец, утверждает свое credo:

Ах, увянет скоро младость,
Унесет с собою радость.
Смертный, каждый миг лови,
Каждый час отдай любви!

В этих словах — квинтэссенция образа.

Любовным томлением насыщена музыка Шемаханской царицы: ее полная чувственности кантилена, капризно выо-

¹ См. М. Ф. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, стр. 174.

щиеся узоры мелодии, гармонические комплексы и тембры. Таковы ее ария, песня-рассказ о чарах ее тела («Сброшу чопорные ткани»), отдельные фразы, обращенные к Додону или же к самой себе.

Она — жрица любви, богиня страсти, сочетающей поэзию экзотических мечтаний и вполне земное физическое влечение. Конечно, это любовь не «добродетельная» — она «свободна» и потому «греховна». Но можно ли подходить к оперным героиням, тем более сказочным, с позиций пуританской морали? Ведь тогда нам пришлось бы осудить не только Шемаханскую царицу, но и Кармен, уличив ее в «безнравственности»!

Шемаханская царица коварна и, пожалуй, даже жестока, но не в той степени, которую установили некоторые музыковеды. И это отнюдь не главное в ней. Зло — не ее «специальность». Ее главная «жизненная задача» — любить, быть любимой, а не вредить другим людям.

Образ Шемаханской царицы — образ романтический. Подобно Кашеевне, он какими-то гранями соприкасается с поэзией XX века. Здесь снова приходят на ум романтические образы поэзии Блока, в которых запечатлена хмельная страсть, властное торжество гордой, все подчиняющей себе красоты:

Взор мой — факел, к высям кинут,
Словно в небо опрокинут
Кубок темного вина!
Тонкий стан мой шелком схвачен,
Темный жребий вам назначен,
Люди! Я стройна!

(«Фаина»)

В этой романтике есть что-то инфернальное. И хотя было бы неверно рассматривать образ царицы как воплощение «абсолютного зла», его нельзя связывать с теми «идеальными качествами», которыми Корсаков наделил своих любимых героинь.

Посмотрим теперь, как развивается линия этого образа на протяжении второго акта; в чем смысл сцены царицы с Додоном и правы ли критики, усматривавшие в этой сцене какую-то «аморальность».

Царица не знала Додона до того, как встретила с ним в пустынном ущелье. Она сразу же заметила, что Додон стар и, по-видимому, не интересен. Но он все же возбудил ее любопытство. Что собственно представляет собой этот экземпляр человеческой породы? И вот она начинает метать свой бисер.

В страстных излияниях царицы пока еще нет никакой насмешки над старым царем; цель их — вызвать Додона на

откровенность. По отдельным репликам Додона и Полкана царица получает возможность судить, чего стоит царь и его верный слуга. И тогда она переходит в наступление. В ее речах все сильнее звучит ядовитый сарказм, издевка. Когда царица расписывает, как прекрасна она в наряде и без наряда, ее цель заключается не в том, чтобы «всерьез» обольстить старика. Это утонченная форма насмешки. Смотри, как я хороша, молода, какие у меня глазки, какие плечи, ноги, но я никогда не буду принадлежать тебе, старому, противному дураку! — таков «подтекст» всего, что поет в этой сцене царица. Однако небольшая доля сомнения у нее еще осталась: да, царь глуп и жалок, но, может быть, он не всегда был таким! Может быть, в нем — молодом — теплилась хотя бы искра чувства, потом угасшего? Чтобы выяснить это, царица еще раз испытывает царя: «Что ты пел, когда любил?» Этот эпизод имеет особое значение, ибо тут, собственно, и решается окончательно Додонова судьба. Высшим критерием в оценке людей является для царицы то, как ведет себя человек, охваченный любовной страстью? Способен ли он любить сильно и поэтично? «Что ты пел, когда любил?» Додон затягивает «Чижика». «Нет, ты каменная глыба!» — в этих словах — приговор царю. Он безнадежен и не заслуживает хотя бы крупницы сожаления. Грозно, почти фатально звучит в оркестре лейтмотив царицы...

Здесь линия царицы — Додон внутренне уже исчерпана и можно было бы переходить на «код». Но внезапно ход действия отклоняется в сторону. Случайный вопрос Додона возвращает мысли царицы к ее родной стране. В течение последующей большой сцены царица «мечтает о чудесах родины, позабыв о Додоне» (так значится в ремарке). Ее второй рассказ о далеком родном крае отличается от первого. В «выходной арии» царицы описывалась страна не столько сказочная, сколько реальная. Все, о чем там говорилось, — пышные розы и лилии, песни «дев и жен» у водоема, молодая хозяйка, что спешит под покровом ночной темноты к «случайному гостю», — могло существовать в реальной действительности. Второй рассказ, напротив, полон туманной фантастики (островок между морем и небом, хрустальный терем, ладья, которая, очевидно, плывет по воздуху). Начинает казаться, что речь идет теперь о какой-то другой стране. «Подлет фантазии» Бельского здесь мало оправдан: едва ли нужны были все эти неясные изысканные образы (тем более, что они противоречат первому описанию тех мест, где царствует героиня оперы). Быть может, либреттист хотел возбудить музыкальную фантазию композитора, маня его воображение всеми этими видениями. Эта цель была достигнута. Рассказ царицы — одна из самых тонких и причудливо красочных страниц музыкальной живописи Римского-Корсакова.

В этой волшебной музыке — темные глубины моря, дуновение ветерка, облака, тающие в небесной вышине, и светлый дым Млечного Пути. Но вот постепенно в душе Шемаханской царицы зарождается новое чувство — мы до сих пор и не представляли себе, что оно может быть ей свойственно. Это чувство — неудовлетворенность. Она тоскует в своем поэтическом одиночестве. Из ее уст как бы непроизвольно вырываются слова о «беспредельном горе». Чем же оно вызвано? Хотя царица выражается несколько туманно, все же из ее слов можно понять суть дела. Особенного внимания заслуживают следующие слова:

Где сыщу, кто б мог перечить,
Мне во всем противоречить,
Кто б поставил сердцу грань
Твердо, властно?

Царицу пресытили ее «любовные утехы», покорность всех, кто пленен ее красотой. Она мечтает о настоящем, глубоком чувстве к одному (пока еще неведомому ей) человеку. Это важный сюжетный мотив. Он намекает на то, что в душе Шемаханской царицы есть струны, которые пока еще не зазвучали, но, может быть, и зазвучат полным и мягким аккордом. И это опять-таки противоречит распространенному мнению, будто царица — некое исчадие ада! Но мотив «настоящей любви» не получает развития. Додон напоминает о себе, пытаясь внушить собеседнице, что он и есть тот «суженый», которого она ждет. Царица хохочет, забыв о своем горе. Карикатурный царь вновь привлекает ее внимание. Начинается «апофеоз» издевательства над Додоном: пляска и уничтожающий хор рабынь, сравнивающих царя с обезьяной и верблюдом.

Рассмотрим более подробно музыкальную характеристику героини оперы.

Создавая музыкальный образ своей восточной красавицы, Римский-Корсаков пользовался «старыми записями». Одна из тем царицы («Кто-то дышит, сам незримый») и вторая тема ее пляски с Додоном в эскизном виде были заготовлены для «Стеньки Разина» («Персидская княжна») ¹. Мелодия арии «Отвечь мне, зоркое светило» предназначалась для другого неосуществленного замысла — оперы «Багдадский брадобрей» (ария Нуреддина о любви к прекрасной дочери кади).

Второй акт «Золотого петушка» — один из прекрасных образцов той «восточной музыки», которая широко культи-

¹ Эскизы этих тем привел М. О. Янковский в книге «Римский-Корсаков и революция 1905 года». Остается непонятным, почему А. А. Гоzenпуд отрицал музыкальную связь Шемаханской царицы с персидской княжной из «Разина».

вировалась «Могучей кучкой». «Кучкисты» сравнительно редко сообщали своим восточным образам вполне определенный локальный колорит (один из немногих примеров — «Исламей» Балакирева, где с большой точностью переданы некоторые специфические черты грузинской музыки). В ряде случаев «русская музыка о Востоке» представляет собой синтез национальных элементов различных музыкальных культур. Такой синтетический стиль типичен и для восточных сцен рассматриваемого произведения.

Широкое применение звукорядов с двумя увеличенными секундами вносит в музыку Шемаханской царицы некоторые элементы арабской и азербайджанской музыкальных культур. Вот один из ее наигрышей-распевов:



рует его происхождение, обнажая первооснову мелодического рисунка: сохранив гармонический фон темы, он проводит нисходящую хроматическую гамму параллельными терциями (этот ход будет возникать и во втором действии).

Первое появление лейтмотива царицы интересно и в другом отношении. Секвентное повторение основного мотива, сползающего вниз по малым терциям, рождает сначала уменьшенное трезвучие, потом уменьшенный септаккорд и, наконец, малый нонаккорд. Эти гармонии вырастают из постепенно развертывающейся темы. Уменьшенный септаккорд и малый нонаккорд становятся лейтгармониями Шемаханской царицы.

Поразительно разнообразны трансформации рассматриваемого лейтмотива. Он то сжимается и от него остается лишь одно секвентное звено, то разрастается в цепь мотивов-звеньев. Он проводится в основном своем виде и в обращении (нисходящее движение заменяется восходящим). Иногда композитор контрапунктически соединяет оба варианта темы — нисходящий и восходящий. Многократно меняется ее ритмический рисунок. Амплитуда этих изменений значительна: мелодия порой превращается в пассаж, точно серебряный ручеек струится по горному склону; порой она приближается к кантилене («Ах, зачем и вспоминать, даром рану растравлять»).

Из этого тематического материала возникают и виртуозные колоратурные украшения, и нарядная орнаментика оркестровой партии.

Хроматическая гамма, расцвеченная красивым мелодическим узором, легла в основу и некоторых других тем царицы. Нисходящее хроматическое движение («В своей воле я девица») чередуется с восходящим («Это молвил ты некстати»).

Изменчивость лейтмотивов героини создает ощущение капризной изменчивости ее образа: она то притворяется, то говорит искренне, предстает то с одним, то с другим ликом.

Такова одна из музыкальных сфер, воплощающих образ Шемаханской царицы. Иную сферу составляют плавные, в основном диатонические мелодии, часто танцевального склада с внутритактовой трехдольностью ($\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$). Ладовая структура таких тем — гармонический мажор. Их стилистика ведет свое происхождение от третьей части «Шехеразады».

В первый раз музыка такого типа появляется там, где царица рассказывает остолебеневшему Додону, как она ложится спать («Сброшу чопорные ткани»). Композитор еще раз прибегнул к вариационной форме. Варьированные повторения темы украшены игрой тональных красок. Сначала — светлый, серебряный В-dur («И как солнца луч в тумане на кумире из серебра», — поет Шемаханская царица). Потом сияние В-dur затуманено тональностью Ges-dur. Снова В-dur.

Потом еще более сверкающий и более теплый D-dur. И наконец, классическая «тональность любви» — Des-dur. Как колоритны эти переливы светотени, когда более ясные, «лучезарные» тональности (B, D) чередуются с тональностями насыщенно-густыми, темноватыми (Ges, Des)! Последовательно проведена общая линия нарастания, она ведет к большому эмоциональному подъему, подчеркнутому страстным пением скрипок и виолончелей в высоком напряженном регистре. В основной музыкальный рисунок введены изобразительные детали: glissando арфы рисует водопад черных волос, пассажи челесты — брызги росы. Весь этот эпизод — одна из наиболее утонченно-красочных страниц оперы.

Дальнейшее развитие описанный материал получает в музыке пляски царицы и Додона. Здесь — явная аналогия с третьей частью «Шехеразады». В обоих случаях — сопоставление нежной кантилены и грациозной танцевальной мелодии, мягкой певучей звучности струнных и острого staccato деревянных духовых в сочетании с ударными. Взяты одни и те же тональности — G-dur и B-dur. Но музыка пляски дополнена третьей темой (D-dur), очень живой и задорной (в клавише указано, что она сочинена Мусоргским).

В музыкальном образе Шемаханской царицы исключительно большая роль принадлежит гармоническим и тембровым краскам. Колоритные гармонии, энгармонизм, хроматические узоры, тональные сопоставления, причудливые тембры — все это составляет весьма существенную часть общей музыкальной характеристики героини оперы. Музыка ее рассказа о чудесах родного края не лишена импрессионистского оттенка. В вокальной партии первоначально нет развернутых тематических образований, широкой и яркой мелодичности: преобладает движение по аккордовым звукам (точнее, по звукам уменьшенного септаккорда), по ступеням хроматической гаммы. Основной материал сосредоточен в партии оркестра. Это как бы симфоническая картина; вокальная линия не добавляет чего-либо существенного к оркестровому изложению. Уже одно это обстоятельство говорит об известном умалении роли вокального начала и об огромном значении оркестровой палитры. Оркестр сплетает в сложный узор различные темы царицы. Надо подчеркнуть, что композитор пользуется темами, сочетающими хроматическое движение с увеличенными секундами, что придает музыке особую фантастичность, изощренность. Гармонии возникают постепенно — звук за звуком, подобно каким-то волшебным замкам, которые появляются в воздухе и потом исчезают. Вот на фоне протянутого гармонического комплекса — малого нонаккорда — движутся хроматические терции: словно по темно-синему небу скользит серебряная дымка. Выдерживая в верхних голосах уменьшенный септаккорд, композитор

меняет бас (тритоновый шаг *fis—c*). Доминанта к *h* перевоплощается в доминанту к *f*, а потом следует оборот типа прерванного каданса: *D→(f)* разрешается на полтона вверх в трезвучие *Des-dur* (без квинты). Заканчивается первое большое построение рассказа доминантой исходной тональности — *A-dur*. Но каким сложным гармоническим путем приходит композитор к этой доминанте, как неустойчивы, тонально неопределенны гармонии всего раздела, грани которого так просты — *T—D*.

В оркестровке преобладают призрачные, как бы тающие где-то в пространстве тремоло струнных, хрустально-фарфоровые звуки челесты и арфы (флажолеты). Часто встречаются оркестровые соло: солируют скрипка, альт, виолончель, флейта, кларнет. Показательно преобладание холодноватых тембров флейты, кларнета; гобой и фаготы исключены и бездействуют на протяжении всего рассказа царицы. Нетрудно понять, почему они не понадобились композитору: гобой внесли бы в музыку теплоту, простодушную сердечность, фаготы — ненужную сумрачность или же элемент насмешки.

Римский-Корсаков воспроизвел здесь мираж, волшебное видение, которое тонет в туманном мареве. Специфичность творческой задачи обусловила также и особые специфические средства — отчасти импрессионистского порядка. Но, допуская известную расплывчатость, неопределенность деталей, композитор сохранил ясность основного рисунка, основной музыкальной конструкции. При большой ладотональной неустойчивости, тембровой изощренности, фантастической причудливости колорита композитор четко наметил главные тональные, гармонические вехи, очень продуманно построил форму. Тут можно провести аналогию (конечно, весьма относительную) с некоторыми из лучших полотен наиболее выдающихся представителей импрессионистской живописи. На полотне Мане «Полуобнаженная натурщица, с черными волосами» очень жизненно, реалистично очаровательное лицо, а контуры обнаженных плеч и груди как бы постепенно растворяются в серо-зеленоватой дымке. Ренуар иногда тщательно выписывал обнаженное женское тело, показывая его на условном неопределенно-туманном фантастическом фоне. В этих случаях основной объект воспроизведен жизненно достоверно; аксессуары же весьма произвольны. Создавая образ Шемаханской царицы, Римский-Корсаков, не отступая от главных своих принципов, принципов реализма и (в данном случае) романтизма, ввел некоторые импрессионистские элементы стиля, имеющие частное, подчиненное значение. Это не означало уступок модернизму. Вместе с тем нельзя не признать, что такой образ — утонченный, окруженный атмосферой волшебной романтики и манящей таинственности, не мог бы возникнуть в корсаковском творчестве 60—80-х го-

дов. Он характерен для последнего периода деятельности композитора, периода «начала века».

Теперь надо сказать несколько слов о Звездочете. Его связь с образом Шемаханской царицы несомненна, хотя и не вполне ясна. Можно предположить, что они когда-то встречались, и красота царицы покорила старика колдуна. В черновых вариантах пушкинского «Петушка» поэт называет Звездочета «шемаханским мудрецом». Значит, он сам из тех же краев, что и предмет его вождлений. Возможность их встречи в прошлом, еще до начала действия, становится вполне реальной.

Музыкальная характеристика Звездочета противостоит музыке Додонова царства и отчасти родственна характеристикам Шемаханской царицы. Одна из его тем имеет восточный колорит, напоминая мелос Индийского гостя из «Садко». Другая тема рисует данный персонаж как волшебника и астролога (чередование отрывистых звуков в высоком регистре, изображающее звезды, вспыхивающие на ночном небе).

Как-то раз автор оперы сказал, что Звездочет — это он сам, Корсаков. Композитор, конечно, шутил, имея в виду пролог и эпилог, где Звездочет обращается непосредственно к публике, комментируя спектакль. Однако некоторые исследователи находили возможным до известной степени отождествлять Звездочета с Римским-Корсаковым. В постановке Большого театра (1931) Звездочет был одет и загримирован под Римского-Корсакова! Разумеется, такое отождествление недопустимо. Надо учитывать, что композитор относится к этому персонажу с большой долей иронии, переходящей порой в насмешку. Звездочет — старик, по-видимому, более дряхлый, чем Додон. Но, подобно Додону, он воспылал страстью к Шемаханской царице.

У Пушкина сказано, что Звездочет — скопец; это придает его желанию «обладать» царицей особенно карикатурный вид. Хотя в опере данная физиологическая особенность этого персонажа опущена (очевидно, из соображений эстетического порядка), ощущение карикатурности порой явно сквозит в музыкальном облике «мудреца», вдруг решившего «подбодриться и попробовать жениться». Немалую роль здесь играет самый тембр голоса (тенор альтино), неимоверно высокие женоподобные ноты. Много комизма в сцене из третьего акта, когда Звездочет отвечает на вопрос царя: «И зачем тебе девица?» В вокальной партии тут *ми* третьей октавы (по написанию), да еще на букву «и» («жениться»). Эффект подчеркнуто комический. В оркестре одновременное сочетание двух мажорных трезвучий, находящихся на расстоянии малой секунды (A-dur и B-dur), как бы иллюстрирует противоестественность желаний Звездочета.

Третий представитель лагеря, противопоставленного Додону, — Петушок. Он — страж Додонова царства, но вместе с тем и палач, умерщвляющий царя.

Тут мы подходим к очень важной особенности произведения. Она — в ощущении чего-то грозного, может быть даже фатального; это «что-то» просвечивает сквозь сказочно-фантастические узоры «небылицы в лицах». Много раз повторяющиеся тревожные сигналы — предостережение Петушка — словно намекают на близость какого-то кризиса, перелома. Эти насмешливо-властные зовы создают атмосферу напряженного ожидания: что будет? Она сгущается в последнем акте. Здесь можно уже говорить о «предгрозовой атмосфере» и в прямом, и в переносном смысле этого слова. Все ближе надвигается темно-свинцовая туча, все громче рокочет гром. Зловещая лейтгармония тучи (восходящая последовательность секстаккордов уменьшенных трезвучий, навстречу которым движется верхний голос) в значительной мере определяет музыкально-эмоциональный тонус этого действия. И вот наступает «кровавая развязка». Тут мы переходим через какую-то грань. Додон и Звездочет убиты, царица и Петушок таинственно исчезли. Все главные действующие лица оперы «вышли из строя». Остался народ. Это слово теперь надо писать без кавычек. В последнем хоре нет и тени бывшего скоморошества — по своему музыкальному складу он резко контрастирует с «рабьей песней» Додоновых холопов (из того же третьего действия). Шутовские маски сброшены, и открылись «живые лица», на которых застыло выражение страха и недоумения.

Нельзя допустить, будто самому Римскому-Корсакову стало жаль погибшего Додона и он решил почтить царя, выразив музыкой этого хора настоящие человеческие чувства, вызванные Додоновой кончиной. В предисловии к академическому изданию партитуры «Золотого петушка» говорится, что этот хор — «трагичнейший и человечнейший плач народа явно не о мертвом царе-шуте, а о своей доле...»¹. Натянутость такого объяснения несомненна. «Золотой петушок» — это не «Борис Годунов» Мусоргского. Тема горькой народной доли тут отсутствует. Так в чем же глубокий смысл последнего хора? Я думаю, вот в чем. Старое привычное гибнет. Надвигается нечто новое, еще неясное и потому пугающее. Ощущение наступившего кризиса окрашивает в серьезные тона музыку хора.

Особенно значительно звучит риторический вопрос в конце хора: «Что даст новая заря?» Тут возникает лейтгармония, которая появилась в первый раз еще в начале третьего

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. 15а. Музгиз, М.—Л., 1950, стр. VIII.

действия и была тесно связана с лейтгармонией грозовой тучи. У хора и в оркестре секстаккорд уменьшенного трезвучия; находящийся в верхних голосах тритон «разрешается» одновременно и «вовнутрь» и «вовне» (и в терцию и в сексту); «разрешение» образует еще более диссонирующую неустойчивую гармонию. Когда после нее вновь звучит уменьшенный секстаккорд, он воспринимается как «устой». Гармония придает особенную напряженность тоскливому безответному вопросу: «Что даст новая заря?» Этот вопрос задает не только хор, его задает сам Римский-Корсаков. «Что даст новая заря?» «Смерть ли то приходит, новое ль рождение?» Композитор хотел развить эту тему грядущей зари в послесловии Звездочета. Бельский не поддержал этого намерения. Звездочет успокаивает «почтенную публику»: ведь все это только шутка... «Нет, не шутка!» — возражает композитор оркестровой постлюдией. Она утверждает то настоящее жуткой неопределенности, которым были окрашены последние фразы хора.

Еще раз с огромной повелительной силой звучит клич Петушка. Тремоло струнных *sul ponticello*, фигурации первых скрипок, трели флейт, треугольника, малого барабана усиливают чувство тревоги. Примечательна ладогармоническая структура оркестрового заключения. На последней ноте «петушиной» темы как будто устанавливается *cis-moll* (тоника *cis* появляется сначала в виде секстаккорда, потом в виде основного трезвучия). И вдруг мощное *tutti* резко обрывается коротким аккордом — увеличенным трезвучием *gis-his-e*. Опера заканчивается унисоном *as(gis)*. Такое несколько неожиданное окончание отражает замысел композитора завершить произведение «вопросительным знаком»: «Что даст новая заря?» Вот почему Корсаков на сей раз отказался от традиционно-«корсаковского», сугубо определенного торжественного финала.

Не ясно ли, что подобная концовка, как и финал «Кашея», своеобразно отразила эпоху ожидания «неслыханных перемен»? Но в апофеозе «осенней сказочки» все было по-корсаковски ясно, определено, торжественно. Там — жизнь, свобода, весна и любовь. Здесь — в «Петушке», ни день и ни ночь, ни жизнь и ни смерть. И это по-своему закономерно. «Кашей» создавался в период нарастания революционной волны, «Петушок» — в черные годы реакции. Великий композитор сохранял верность своим передовым взглядам, но он не мог провидеть будущее так, как провидели его люди, вооруженные знанием законов общественного развития. К тому же он знал, что жить ему суждено уже не долго. Он не увидит «новой зари», которая казалась такой близкой и вот потухла, поглощенная ночным мраком...

Но и тогда, когда над Россией распростерлись совиные

крылья новых победоносцевых, Римский-Корсаков не складывал оружия. Его последняя опера будила спящих. Глухой ночью трижды прокричал петух:

Царствуй, лежа на боку!
Берегись, будь начеку!
В темя клону старику.

Кричит петух — значит, заря и утро все-таки не за горами.

* * *

Мне уже приходилось касаться вопросов стилистики «Золотого петушка». В заключение надо высказать некоторые общие соображения о гармоническом языке, оркестровке и музыкальной драматургии этой оперы.

Гармонический стиль «Петушка» во многом продолжает линию «Кашея». Корсаков считал, что «Петушок», как и «Кашей», — высшая точка гармонических исканий композитора.

В «Кашее» решительно преобладал изысканный гармонический язык Кашея и Кашеевны.

В «Петушке» — традиционная корсаковская двуплановость гармонии, соответствующая образам Додона и Додонова царства, с одной стороны, Шемаханской царицы — с другой.

Гармонические приемы, характеризующие Додона, родственны гармоническому стилю тех сцен корсаковских опер, где рисуется реальный мир. Здесь композитор тяготеет к диатонике, допуская хроматизмы в сравнительно умеренных дозах (за исключением характеристики Полкана). Господствует мажор и минор. Иногда встречаются нарочито элементарные гармонические обороты (например, связанная с лейтмотивом «царского величия» много раз повторяющаяся последовательность: Т — VI — Т), распространенные кадансовые формулы. Во втором действии в мир Додоновых гармоний проникают гармонии другого, фантастического мира. Укажу на гармонизацию «Чижики» (увеличенное трезвучие), а также на септаккорды с увеличенным трезвучием наверху («Буду я тебе перечить»). Но и в рамках очень простого гармонического стиля Корсаков находит интересные приемы. Отметим гармонизацию «лейтмотива тупости» в хоре-славлении, завершающем первый акт: Т — D₂ — Т. Доминантовый секундажкорд разрешается не в сектаккорд, а в тоническое трезвучие. Тем самым подчеркнута бифункциональность доминантовой гармонии. Из-за квартового хода нижнего голоса звук f в секундакорде звучит как основной тон субдоминанты. Необычное голосоведение обусловлено тем, что квартовый бас является отражением квартовой мелодии.

Подчеркивание субдоминантового звука в D_2 приводит к последующей замене доминанты субдоминантой. В следующем двутакте «лейтмотив тупости» гармонизован следующим образом: $T-S_7-T$.

Рассмотренный нами пример, помимо логики голосоведения, определяющей последовательность гармоний, интересен также логикой функционально-гармонического развития.

В музыке, рисующей Шемаханскую царицу, преобладают хроматизмы, неустойчивые гармонии, порой выходящие за пределы мажоро-минора, необычные ладовые звукоряды. Часто пользуется композитор последовательностями нонаккордов, уменьшенным септаккордом.

Римский-Корсаков дал новые убедительные примеры использования увеличенного лада. Обратимся к одному из эпизодов свадебного шествия — появлению исполинов. Хроматическое движение секстаккордами в верхних голосах сочетается с широкими — на септиму — шагами басового голоса. Основные гармонии совпадают с каждой первой и третьей долями четырехчетвертного такта. Последовательность секунд-аккордов на g, f, es затем повторяется на a, g, f . Так образуется отрезок целотонной гаммы. Помимо хроматизации увеличенного лада (прием, знакомый нам по «Кашею»), здесь привлекает внимание необычное ведение баса. Вопреки правилу, изложенному самим Римским-Корсаковым в его учебнике гармонии, бас движется не по секундам, а в обратном направлении, по септима́м. Корсаков никогда не прибегал к такому «противоестественному» голосоведению. В данном случае оно имеет изобразительное значение: ходы басового голоса рисуют гигантские шаги великанов.

Особенно интересно в ладогармоническом отношении начало второго акта, где Корсаков изображает зловещее ущелье, окутанное ночным мраком. Элементы увеличенного лада выявляются постепенно. Сначала мы слышим октаву as (первая ступень); потом на ее фоне проходит тематическая фраза — $a-b-e-d$. Теперь введены четыре звука ладового звукоряда. В восьмом такте начинается восходящий пассаж (полет и крики хищных птиц). Он вводит в «действие» все шесть звуков целотонной гаммы. Наконец, на семнадцатом такте впервые появляется тоника — увеличенное трезвучие $as-c-e$. В дальнейшем композитор много раз к нему возвращается. Оно приобретает такую же устойчивость, как и уменьшенный септаккорд в сцене метели из «Кашея».

Увеличенный лад Корсаков сочетает с другими ладовыми элементами (что характерно для последнего периода его творчества). Так при первом появлении тоники $as-c-e$ в верхнем регистре проносится нисходящее гаммообразное движение (порыв ветра). Оно соединяет элементы целотонной гаммы с хроматизмом. В целотонный звукоряд, построенный

от *as*, вторгаются три чуждых ему звука: *es*, *g*, *h*. Любопытно, что они образуют еще одно увеличенное трезвучие — как бы доминанту к увеличенной тонике.

Дальнейший процесс хроматизации увеличенного лада мы наблюдаем в эпизоде, где Додон бросается на тела погибших сыновей («То они, мои два сына»). Тут насыщается хроматизмами исходная тема (*as—b—e—d*). При этом сохранены контуры тонического увеличенного трезвучия (оно взято в виде «секстаккорда»).

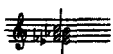
Разделы, в которых преобладает увеличенный лад, чередуются с фрагментами с преобладанием минора. Тихий приглушенный марш, сопровождающий появление оробевшей рати Додона, написан в тональности *f-moll*. Органный пункт *as* скрепляет этот эпизод с основной ладовой конструкцией сцены.

Увеличенное трезвучие *as—c—e*, играющее столь большую роль в начале второго акта, является лейтгармонией. Она фигурирует также и в других актах и связывается с мыслью о неизбежной гибели Додона. В первый раз эта лейтгармония появляется там, где впервые слышится страшное для царя предупреждение: «Берегись, будь начеку» (сцена с Звездочетом, основной вариант для более высокого голоса). Здесь и в некоторых других случаях композитор пользуется секстаккордом увеличенного трезвучия *as*, но по звучанию он мало отличается от основного вида, так как интервальное соотношение звуков осталось прежним. При первой «боевой» тревоге лейтгармония не появляется (крик Петушка сочетается с другим увеличенным трезвучием), и это естественно: навстречу гибели пойдет не Додон, пойдут его сыновья. Но в момент, когда Петушок вторично будит своим криком столицу, лейтгармония налицо! Далее она звучит в том месте, где царь подымается с постели («Погоди, взгляну я сам»). Она же напутствует царя, выступающего в поход (последний крик Петушка перед заключительным хором). Частое применение лейтгармонии в конце первого действия подготавливает утверждение увеличенного лада *as* в начале следующего акта.

После ночной «страшной» сцены второго действия лейтгармония возвращается в кульминационном эпизоде свадебного шествия (там, где тема царицы звучит то в верхнем, то в нижнем регистре). Бас — протянутое *до*. Увеличенное трезвучие здесь приравнено к тонике *C-dur*, причем композитор использует энгармонизм шестой низкой ступени и вводного тона параллельного минора. На той же гармонии начинается приветственный хор. Лейтгармония, усиливая элемент фантастики, вместе с тем вносит в «триумф» Додона как бы предчувствие близкой трагической развязки.

Далее — «сцена клеветания». Лейтгармония здесь — фон, на

котором проходит тема Петушка (она разбита на два составляющие ее мотива; эти мотивы даны в контрапунктическом соединении). Бас — *e*, потом энгармонически равное *e—fes*. Самый момент «клевания» отображен одновременным соединением двух увеличенных трезвучий — на *fes* и на *es*. Это едва ли не самая «дерзкая» гармоническая вольность во всем корсаковском творчестве. В «Снегурочке» композитор наложил друг на друга два увеличенных трезвучия, находящихся на расстоянии большой секунды (что дало аккорд из шести звуков целотонной гаммы). Здесь же звучат одновременно трезвучия, расстояние между которыми — малая секунда! Получается шестизвучный аккорд, заключающий в себе три малые секунды! Схематически его можно изобразить так:



Хотя эта гармония образовалась в рамках увеличенного лада, она вместе с тем является комбинацией двух цепных ладов — *fes* и *as*:



Принцип ладового синтеза типичен для позднего творчества Римского-Корсакова, о чем не раз уже говорилось. Но столь резких созвучий ни Корсаков, ни другие русские композиторы ранее не употребляли (подобные гармонии заставляют вспомнить Стравинского периода «Петрушки», Прокофьева 10—20-х годов).

Пройдя через ряд метаморфоз, лейтгармония завершает оперу. Басовый голос, сделав полный круг — *as, c, e (fes)*, — возвращается к исходному звуку.

Таким образом трезвучие *as—c—e* становится одним из ладотональных центров произведения.

В связи с гармоническим стилем «Золотого петушка» встает вопрос о возможности одновременного (комплексного) сочетания различных выразительных приемов, имеющих вполне самостоятельное дифференцированное значение. Говоря иначе, речь идет о сочетании таких ладогармонических средств, которые с точки зрения тогдашних теоретических канонов не могли и не должны были соединиться.

Римский-Корсаков в принципе не считал закономерным произвольное смешение взаимно противоречащих гармонических красок. Этой проблемы он коснулся в «Основах оркестровки» (раздел — «Тембры как деятели гармонии»).

Композитор уделил особое внимание приему, когда одновременно сочетаются гармонические и негармонические звуки (при условии необходимого тембрового контраста). «В общем допустимость совпадения негармонических тонов есть вопрос весьма щекотливый в деле сочинения; пределы длительности их весьма неопределенны, — пишет Корсаков. — При отсутствии или недостаточности художественного чувства, полагаясь лишь на одно различие тембров, композитору легко впасть в нежелательную какофонию. Попытки к открытиям в этой области, делаемые в новейшей послевагнеровской музыке, часто бывают крайне сомнительны, воспитывая неразборчивость музыкального слуха и эстетического чувства и приводя к чудовищному выводу: две вещи, хорошие порознь, — хороши и вместе»¹.

Это принципиально важное высказывание направлено против модернистских гармонических «открытий», вплоть до политональности. Мысль композитора ясна: нельзя соединять несоединимое. Допуская в этой области некоторые уступки, исключения, Римский-Корсаков относил их к области «декоративных эффектов», пользоваться которыми можно лишь изредка и с большой осторожностью. «Декоративными приемами оркестровки я называю приемы, основанные на известной степени несовершенства слуха и внимания»². Уже само это определение говорит о том, что Корсаков не считал эти приемы нормативными. В «Основах оркестровки» он приводит пример «декоративного эффекта» — гаммы арфы *glissando* совместно с аналогичными по звукоряду, но не совпадающими в отношении диапазона пассажами других инструментов.

Такой прием использован в третьей части «Шехеразады», в сцене гаданья из «Пана воеводы» (см. пример 30). Этот фрагмент заключает в себе также другой, еще более смелый «декоративный эффект» — сочетание различных вариантов фигурации на трех смежных звуках, в результате чего образуется резко диссонирующий комплекс — *ais, h, cis*. Это примеры линейных комбинаций негармонических тонов. Но Корсаков изредка прибегал также к наложению различных по своей природе гармоний и даже ладов. Рассматривая «Кашея», я указывал на сложную ладовую комбинацию, когда дважды цепной лад соединяется с движущимися по полутонам увеличенными трезвучиями (см. пример 38).

В «Золотом петушке» мы находим еще более «дерзкие» комбинации. Выше уже говорилось о связанном с Звездоче-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, т. I. Музгиз, М.—Л., 1946, стр. 93.

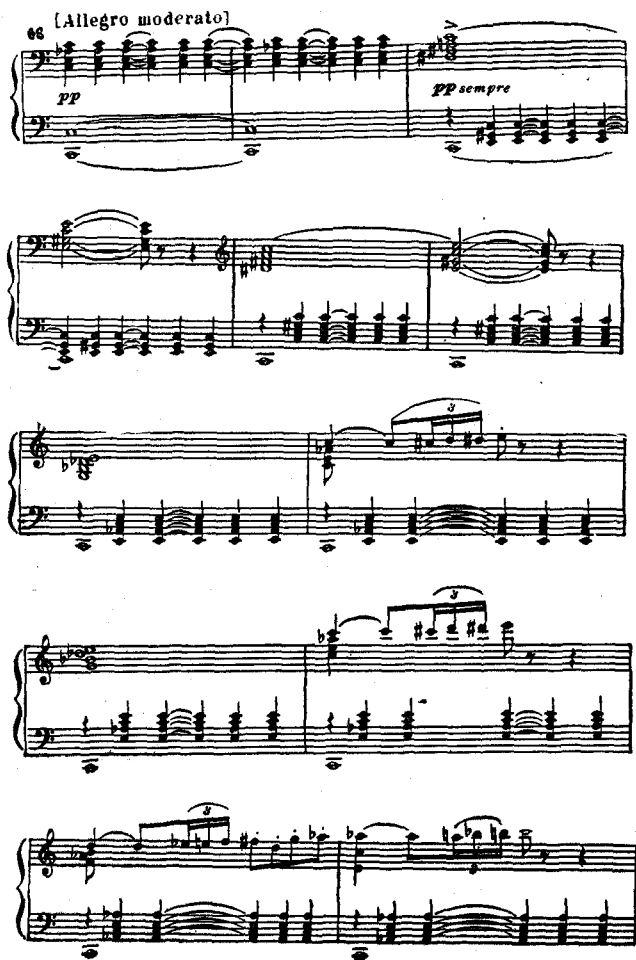
² Там же.

том эпизоде из третьего акта («Я, признаться, не горяч...»), где одновременно звучат два мажорных трезвучия, находящихся в соотношении малой секунды — А и В. Эпизод этот завершается трезвучием А-dur. Если принять его за тонику, то трезвучие В надо рассматривать как вторую низкую ступень. Но такая номенклатура довольно условна. А-dur здесь более чем проблематичен (тем более, что в ключе — *си-бемоль*!). Тональности А и В тут взаимопроникают. Показательно, что завершающее этот эпизод арпеджио фагота А-dur как бы натывается на низкий протянутый звук *си-бемоль* (октава у двух фаготов и контрафагота), который снова разрушает ощущение определенной тональности.

Что же мы имеем здесь? Политональность? Я бы сказал, что тут имеются элементы политонального мышления. Они введены настолько осторожно и обдуманно художественно, что данный фрагмент несопоставим с позднейшими образцами политональности в творчестве композиторов-модернистов.

Обратимся еще раз к вопросу о применении Корсаковым увеличенного лада. В эпизоде «боевая тревога» из первого акта на фоне увеличенного трезвучия *d-fis—b* звучат закулисные фанфары труб. Эти сигналы представляют собой чередование трех мажорных трезвучий — D, Fis, B (их основные тона входят в состав трезвучия-фона). Римский-Корсаков соединил два различных приема, с помощью которых композиторы XIX столетия приходили к данному ладу: увеличенное трезвучие и чередование мажорных трезвучий, отстоящих на большую терцию одно от другого. Каждое из этих выразительных средств имеет самостоятельное значение. В какой-то мере они даже противоречат друг другу. Всякий раз, когда у труб появляется квинтовый тон, мелодическая линия вступает в известное противоречие с аккордовым фоном. То обстоятельство, что при этом образуются «нормативные» аккорды терцового строения (квинтсектаккорд, основной вид и терцквартаккорд увеличенного септаккорда), теоретически оправдывает эти звуковые комплексы, но не смягчает остроты приема: мы ясно ощущаем две гармонические плоскости, наложенные одна на другую. Это опять-таки декоративный эффект, цель которого — выразить переполох, внезапно охвативший жителей Додоновой столицы.

Особенный интерес представляет переход от мрачной сцены в начале второго акта к сцене рассвета, когда отблески утренней зари падают на парчовый шатер Шемаханской царицы, ранее скрытый ночной темнотой. После слов Додона: «Где потайной гнусный вор? Где он?» — в оркестре — увеличенная тоника (*c—e—as*). А далее на этот аккорд последовательно накладываются три различных уменьшенных септаккорда:



Из таких наложений составляются остро диссонирующие гармонии — в них входит шесть различных звуков.

Но неужели Римский-Корсаков забыл о своем эстетическом принципе, согласно которому «несочетаемое» не должно сочетаться? Ведь он писал о том, как чудовищен вывод — «две вещи, хорошие порознь, хороши и вместе». Нет, Корсаков и здесь не погрешил против своих убеждений. Он снова прибегнул к «декоративному эффекту», оправданному той особой художественной задачей, которую надо было решить. Ее специфичность в переходном характере данного фрагмента, когда один музыкально-драматургический план на-

кладывается на другой, постепенно вытесняя его (нечто подобное тому, что в искусстве кино называют «наплывом»). Темные жуткие краски ночного пейзажа уступают место картине рассвета. В действие вводится новый и очень важный образ — образ Шемаханской царицы. Увеличенное трезвучие связано с предыдущей сценой, уменьшенный септаккорд — с последующей. Одновременно сочетание этих гармоний обусловлено музыкально-драматургическим содержанием сцены.

Допуская в порядке исключения подобные гармонические комбинации, Римский-Корсаков темброво дифференцировал различные гармонические «этажи». В данном случае фон поручен струнным (фигурация у виолончелей и альтов поочередно, *divisi a 4*); уменьшенные септаккорды — деревянным духовым при участии закрытой валторны. Создается ощущение густого, постепенно рассеивающегося тумана. В туманной пелене рождается тема царицы.

Специфичность, особая (в рамках корсаковского стиля) острота рассмотренных примеров заставляют снова вспомнить известный афоризм — нет правил без исключения. Но исключения, допускаемые Римским-Корсаковым, хороши именно потому, что они не переходили в правило.

«Петушок» дает картину огромного богатства, разнообразия гармонии при полном единстве целого. Несмотря на значительную сложность, порой даже нарочитую тональную неопределенность отдельных моментов, гармоническое мышление отличается очень высокой ладотональной организованностью, чему способствует тщательная продуманность и конструктивная четкость тонального плана.

Партитура «Петушка» уникальна в смысле мастерства, разнообразия и блеска оркестрового колорита. Композитор достиг таких исключительных результатов, пользуясь обычным составом оркестра. Состав деревянной духовой группы — тройной (с участием английского рожка, басового кларнета и контрафагота). Соответственно взяты три трубы (третья труба контральтовая). Есть две арфы, челеста. Довольно большая группа ударных включает редкий инструмент — прутья (*Verghe*), примененные всего один раз в небольшом эпизоде из первого действия.

Поразительны красочные оттенки оркестровой палитры в «Петушке»: сумрачные, суровые тона вступительной сцены второго акта и сверкающие переливы свадебного шествия, тяжеловесные звучности, характеризующие Додона, и мерцающие созвездия тембров Шемаханской царицы. Но «Петушка» нельзя рассматривать как своего рода коллекцию отдельных темброво-красочных картин. Как и в других своих операх, Корсаков в «Петушке» строит сложное здание тембровой драматургии, линии которой проходят через все произведение, объединяя его слагаемые.

Основной «тембровый конфликт» возникает между царствами Додона и Шемаханской царицы. Он выявлен уже в начале оперы.

Рассмотрим введение и начало первого акта. Во введении после темы Петушка дана экспозиция музыкальных образов Шемаханской царицы и Звездочета. Характеристика царицы включает тембровые приемы, которые получают широкое развитие во втором действии: узорчатые фразы флейт, гобоев, кларнетов (преимущественно в высоком регистре), приглушенный матовый фон струнных *con sordini*, скользящее тремоло скрипок. Значительную роль играет арфа (полнозвучные аккорды, *glissando*, нежные, чуть слышные флажолеты). Хрустальный звон челесты и таинственный шелест тарелок (трели *colla bacchetta pianissimo*) усиливают впечатление.

В следующем эпизоде (Звездочет) на первом плане — *staccato* флейт, колокольчиков, арфы — серебристые искры во мгле.

Валторны использованы только лишь в эпизоде с Звездочетом. Трубы (*con sordini*) исполняют вступительную тему Петушка и потом молчат. Тромбоны и туба бездействуют.

Начинается первый акт. Волшебные образы-видения исчезают, их сменяет хотя и сказочная, но довольно прозаическая комедийная картина царской думы. Оркестровый колорит мгновенно меняется. После тончайшей игры тембровых красок во введении — грубовато-тяжеловесная «медная» звучность. Впервые вступают тромбоны с тубой, трубы без сурдин. Сочетаясь с валторнами, они образуют неиспользованный вплоть до этого момента «хор» медных духовых.

Заметим, что грузные, как бы неуклюжие аккорды труб и тромбонов и в дальнейшем сопровождают Додона (речь сейчас идет не о лейтгармониях, но о тембрах как средствах музыкальной характеристики). Отмечу некоторые места из второго акта: «торжественное» обращение царя к Шемаханской царице — «Перестань плакать, радуйся, девица, Шемаханская царица!» (хоральная гармония «меди»); Додонову фразу — «Буду я тебе перечить» (аккорды тромбонов); сцену, где царица заставляет гостя плясать (снова тромбоны, вступление которых подчеркивается толчками *sforzando*). В этом последнем эпизоде тембры Додона особенно резко противостоят тембрам Шемаханской царицы. С одной стороны, низкие регистры тромбонов, сочетающихся с унисонной звучностью виолончелей и контрабасов, с другой — быстрое движение у флейты, гобоя и кларнета *staccato* на фоне очень прозрачного сопровождения струнных.

Принцип драматургически обусловленных тембровых контрастов проходит через всю оперу. Особенно показательны в этом смысле рассмотренный нами переход от введения к

первому акту, сны Додона, когда ему грезится Шемаханская царица, почти весь второй акт, центральные сцены третьего акта.

Система лейттембров широко развита в «Петушке». Помимо отмеченных выше лейттембровых характеристик Додона и царицы, укажу на лейттембры трубы с сурдиной (тема Петушка), колокольчиков в сочетании с флейтами и арфой (Звездочет).

От «Снегурочки», через «Шехеразаду», «Садко», «Салтан», к «Золотому петушку» — вот одна из важных магистралей эволюции корсаковского оркестрового стиля. Она привела к особенной заостренности тембровой выразительности, большей насыщенности звучания, большой сложности оркестровой фактуры. Тембровые краски приобрели утонченность, в их сочетаниях сказывалось не только огромное мастерство, но и смелость художника, который был молод в шестьдесят с лишним лет. Молодостью веет от этой удивительной партитуры, открывающей новые перспективы оркестровой звукописи и драматургии.

В этой главе не раз приходилось затрагивать вопрос об основном конфликте в опере «Золотой петушок», о столкновении линий «сквозного действия» и «контрдействия». Обобщая все сказанное выше, надо подчеркнуть большую конструктивную ясность и определенность общей драматургической планировки произведения. В первом акте господствует сквозное действие (линия Додона и его окружения); во втором акте — контрдействие (Шемаханская царица); в третьем акте столкновение главных драматургических линий достигает наибольшей остроты и приводит к развязке. Интересен прием постепенного проникновения в сферу образов первого акта элементов образной системы последующего действия. Имею в виду грезы Додона — двукратное появление темы Шемаханской царицы. При первом своем появлении этот лейтмотив накладывается на трансформированную фигурацию темы Петушка («Царствуй, леж на боку!»), которая в предыдущем эпизоде сопровождала мелодию «Колыбельной» (*Des-dur*). Во втором случае с темой царицы соединена только фигурация, но и основная «колыбельная» мелодия. При этом она облекается в новый гармонический наряд (последовательность уменьшенных септаккордов на выдержанном басу). Такие гармонии тесно связаны с Шемаханской царицей. Фрагменты ее лейтмотива неоднократно появляются в заключительной сцене первого акта (этот лейтмотив выполняет здесь функцию «темы предвестника»). Вводя в первое действие тематический материал, а также лейтгармонии (уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие *as*) из второго действия, композитор намечает столкновение главных музыкально-образных сфер оперы.

Дальнейшее развитие оно получает в двух следующих актах. В третьем акте предельное обострение основного конфликта выражено различными средствами. Особенно заметная роль принадлежит здесь (как и в ряде других корсаковских опер) полифоническому соединению «конфликтующих» лейтмотивов (прием, с которым мы встретились уже в первом действии). Так кульминационная тема свадебного шествия соединяется с темой Шемаханской царицы; несколько дальше ее лейтмотив сплетен с темой Звездочета; в сцене, где Додон, рассердившись, гонит Звездочета прочь, его тема соединена с фигурационной разработкой призывных возгласов Петушка. Здесь налицо синтез тематического материала и одновременно ярчайшее выявление интонационно-тематической конфликтности.

При большой целеустремленности, постепенном сгущении красок музыкальная драматургия «Петушка» отличается также общей закругленностью формы. В архитектонике оперы проступает условная трехчастность: царство Додона — Шемаханская царица — снова царство Додона. Средний акт выделен обилием нового тематического материала и своим восточным колоритом; последний акт включает в себе элементы репризности, поскольку композитор здесь основывается на материале первого действия. Особенную закругленность придает опере «рамка» — «вступительное слово» и послесловие Звездочета, а также то, что опера начинается и кончается одной и той же темой Петушка.

Попутно отметим необычный для русского оперного искусства прием — обращение одного из действующих лиц (Звездочета) непосредственно к публике. Этим приемом ослабляется резкость той грани, которую проводит рампа между сценой и зрительным залом. Нечто подобное имеет место в «Паяцах» Леонкавалло (пролог, исполняемый Тонио, и его заключительная реплика). Однако едва ли можно говорить о влиянии Леонкавалло на Корсакова, так как последний не любил «Паяцев».

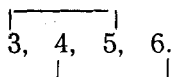
«Золотой петушок» — наиболее реформаторская, наиболее свободно построенная корсаковская опера. В ней есть всего лишь один вполне традиционный закругленный номер — «выходная» ария Шемаханской царицы (куплетно-вариационная форма). Впрочем, и здесь есть некоторая «вольность»: в оркестровое заключение введены реплики Додона и Полкана на материале лейтмотивов этих действующих лиц. Известной закругленностью обладает свадебное шествие, построенное по схеме $a-b-c-b$. Разнообразные темы, мелькающие как в калейдоскопе, объединены четкой формой и доминантовым органическим пунктом. Но в коде композитор быстро уходит от основной тональности (C-dur). Цепь модуляций ведет к следующему далее хору (As-dur); таким образом, шествие

не имеет определенного устойчивого завершения (в концертах исполняется специальный, тонально устойчивый вариант коды).

Рассмотрим строение первого акта. Его можно разделить на следующие основные сцены, соответствующие определенным этапам развития действия.

1. Заседание царской думы.
Связка. Спор — на чем лучше гадать.
2. Сцена с Звездочетом.
Связка. Размышления Додона (после ухода Звездочета и до прихода Амелфы).
3. Сонное царство Додона.
4. Первая «боевая тревога». Царевичи выступают в поход.
5. Снова сонное царство.
6. Вторая «боевая тревога». В поход выступает сам Додон.

В чередовании последних четырех сцен нетрудно заметить повторность, составляющую одну из существенных особенностей корсаковской оперной драматургии. Эту повторность можно изобразить следующим образом:



Каждая сцена концентрирует тематизм, выражающий основное содержание раздела. Так, первая сцена—экспозиция лейтмотивной системы Додона, прерываемая «интермедиями» — царевичи Гвидон и Афрон, воевода Полкан. Во второй сцене ведущая роль принадлежит темам Звездочета. Третья сцена сосредоточила в себе темы «государственной обломовщины», спячки Додонова царства. Вместе с тем здесь дано столкновение тематизма Додона и Шемаханской царицы, столкновение, еще более развитое и обостренное в пятой и шестой сценах. Разнообразие, пестрота тематического материала четвертой сцены обусловлены задачей — отобразить переполох, суматоху, вызванную сигналом военной тревоги.

Первая, вторая и третья сцены начинаются новыми, ранее не звучавшими темами, что делает более рельефными грани формы. Первую сцену открывает лейтмотив «величия» Додона, вторую сцену — лейтмотив Звездочета, третью — тема Амелфы (лейтмотив Звездочета звучал во введении, но

в первом акте он не появляется вплоть до начала второй сцены). Три последние сцены возглавляет воинственный клич Петушка. Резко контрастируя с окружающим его тематическим материалом, он опять-таки с большой четкостью отмечает рубежи музыкально-драматургических построений.

Обилие модуляций, быстрое чередование тональностей не ослабляет формообразующей роли отдельных тонально устойчивых фрагментов. Они подобны колоннам, поддерживающим своды огромного зала. Такими тонально устойчивыми моментами являются: выступление Гвидона на заседании царской думы (As-dur); выступление Афрона (G-dur); выход Звездочета и начало его обращения к царю (E-dur), сцена Додона с Амелфой (F-dur), первая сцена сна (Des-dur); отъезд царевичей на войну (Es-dur); вторая сцена сна (D-dur). Тональной определенности этих фрагментов сопутствует относительная стабильность тематизма.

Каждая из перечисленных выше больших сцен включает в себя более мелкие разделы. Будем называть их эпизодами. В первой сцене три эпизода:

1. Царь произносит «тронную речь».
2. Слово берет Гвидон. Бояре поддерживают его предложение, Полкан возражает.
3. Слово Афрона. Бояре его поддерживают, Полкан возражает. Свалка. Додон восстанавливает порядок.

И здесь существенная формообразующая функция принадлежит элементу повторности. Повторяется не только ситуация, но и отдельные тематически определенные фрагменты (одобрительный хор бояр, тема Полкана). Речитативные фразы окружают более напевные, мелодически развитые построения (Гвидон, Афрон), которые приобретают известную закругленность.

В конце третьего эпизода есть кульминация, являющаяся одновременно кульминацией всей первой сцены (свалка, прекращаемая вмешательством царя).

Третья сцена (сонное царство Додона) тоже состоит из трех эпизодов:

1. Царь беседует с Амелфой.
2. Разговор с попугаем.
3. Оркестровое интермеццо — сон Додона.

В соответствии с ситуацией этим эпизодам присуща большая тональная устойчивость и тематическая стабильность. Наиболее мелодически развитым, «распетым» является последний оркестровый эпизод.

Каждая из сцен первого акта построена очень обдуманно, рационально, с учетом разнообразных требований формы и оперной драматургии.

Во втором действии имеет место сюитный принцип строения. Первая сцена (до выхода Шемаханской царицы) носит вступительный характер. Большая цельность этой сцены достигнута единством общего настроения (страх, подавленность), ночным сумрачным колоритом (когда появляется царица, видны первые отблески утренней зари). Значительную роль играет также ладотональное единство (увеличенный лад, обилие органных пунктов). В результате эта сцена воспринимается как один музыкально-драматургический пласт, хотя формально она состоит из ряда мелких эпизодов. Далее — сцена царицы и Додона, огромный диалог, в который вкраплены песни и танцы. Помимо арии «Ответь мне, зоркое светило», можно выделить другие относительно законченные эпизоды; некоторые из них основаны на методе вариационного развития. Таков эпизод, где царица любит себя собой («Сброшу чопорные ткани»), отдельные разделы пляски, заключительный хор рабынь. Тема этого хора и первая вариация даны в оркестровом изложении. Речитативы Додона и царицы прерывают движение цикла. Потом начинается хор — вторая, третья и четвертая вариации. Так же как и в «Кассее», композитор усложняет обычную форму-схему введением речитативной «вставки».

Внешне второй акт крайне статичен; но «подводное» скрытое действие ощущается всюду. Оно связано, прежде всего, с развитием сложного образа Шемаханской царицы, с постепенным обострением контраста между ее образом и образом Додона. Эта контрастность перерастает в конфликт, завуалированный тем, что Додон предлагает красавице «руку и сердце», а царица делает вид, будто она согласна.

Замедленность музыкально-драматургического развертывания особенно ощутима в первой части этой большой сцены — от арии до рассказа («Между морем и небом») включительно. Здесь преобладают темпы *Andantino*, *Adagio*, *Larghetto*, *Lento*, *Moderato*. Лишь изредка встречается *Allegro moderato*, и то в небольших промежуточных эпизодах-связках. Отметим своеобразный прием «драматургической паузы»: предыдущий эпизод окончен, а новый еще не начался. Эти «паузы» заполнены многократным повторением в басу «темы-пруппетто» на одних и тех же звуках. Такие повторы передают ожидание дальнейшего. Прием, о котором идет речь, использован четыре раза:

1. Эпизод перед началом обращенной к солнцу арии. Додонова рать в испуге разбежалась. Из шатра выходит царица. Молчание. Потом начинается ария.

2. Эпизод после арии. Додон и Полкан приближаются к царице, но не решаются с ней заговорить. Пауза.
3. Рабыни поднесли Додону вина. Ремарка: «Додон, Полкан и царица садятся, первые растерянно молчат, царица загадочно улыбается».
4. После изгнания Полкана: «Царица подвигает свою подушку вплотную к Додону».

«Паузы» расчлениают музыкальную ткань, определяя границы разделов формы.

При всей нарочитой растянутости и статичности второго действия в нем есть последовательное нарастание; оно приводит к генеральной кульминации. Проследим его линию. Начало второго акта — полная неподвижность, выраженная протянутым звуком *as* и далее увеличенным трезвучием. Первая часть сцены царицы и Додона носит более оживленный характер. Заметим, что после изгнания Полкана композитор уже не пользуется приемом «драматургической паузы»; музыкальное изложение становится немного более динамичным. Однако темпы почти все время медленные, сколько-нибудь яркие кульминации отсутствуют. Заметный перелом наступает после рассказа царицы. Преобладающим темпом становится теперь *Allegro*. Пространные монологи-песни уступают место живому речитативному диалогу. Особенно велик рост напряжения в трех плясках. Первый танец (*Andantino*) — плавный, спокойный; второй (*Allegretto*) — более подвижный, грациозный; третий (*Allegro*) — стремительный, неистовый. После *Allegro* следует *Animato* и, наконец, *Presto*. Додон падает. Этот момент и является генеральной кульминацией второго акта. В оркестре — «тема-группетто». Кульминационный характер ее звучания подчеркнут тем, что она расширена (вместо мелизматических шестнадцатых — восьмые *Mezzo mosso*); динамический нюанс — *fortissimo*; ранее оно встречалось всего один раз — там, где Шемаханская царица произносила свой приговор над Додоном («Нет, ты каменная глыба»). Тема завершается мрачным трезвучием *es-moll*, которое затем переходит в увеличенное трезвучие *es—g—h* (доминанта по отношению к начальной тонике второго действия).

Кульминация дана не в высоком, как обычно, а в низком регистре. Это вполне естественно, поскольку музыка рисует падение Додона. Слово «падение» надо понимать не только в прямом, но и в переносном смысле; пляска является апогеем «надругательства» над царем.

Тональность *es-moll*, с которой связана кульминация, предельно далека от тональности *A-dur*, играющей во втором ак-

те определенную выразительно-конструктивную роль. A-dur — тональность арии «Ответь мне, яркое светило» и заключительного хора рабынь. Таким образом, сцена царицы и Додона заключена в тональную рамку. Эта же тональность отмечает начало и конец рассказа — «Между небом и морем».

Третье действие более лаконично. В нем отсутствуют «лирические отступления», занимавшие так много места в предыдущем акте. Третий акт состоит из следующих разделов:

1. Тревожное ожидание грядущих событий. 2. Свадебное шествие и приветственный хор. 3. Сцена с Звездочетом и его гибель. 4. Бесславный конец Додона. 5. Заключительный хор.

Особенность драматургии этого действия — наличие кульминаций, значение которых распространяется на всю оперу.

Таких кульминационных вершин три: триумф Додона (конец свадебного шествия); гибель Звездочета; гибель Додона. После нарочито растянутого и во многом статичного второго акта драматическая сконцентрированность третьего акта воздействуют с особенной силой (принцип драматической компенсации).

Как и во втором акте, первый раздел является вступлением. Он состоит из оркестрового вступительного эпизода, реплик хора и краткого разговора народа с Амелфой. Доминирует лейтмотив грозовой тучи. Свадебное шествие — огромный предъикт, подготовляющий первую кульминацию. Предъиктовый характер этого раздела выражен доминантовым органическим пунктом (его продолжительность — 94 такта), общим нарастанием звучности. Вместе с тем сцена шествия (включая кульминацию) — род интермеццо («любопытный блеск шествия рассеял на время тяжелое ожидание, все развеселились, как дети»). С момента появления Звездочета действие развивается быстро, без остановок. Одновременно с усилением драматургической динамики идет процесс синтеза тематического материала. Он охватывает лейтмотивы:

1. Две темы Звездочета. 2. Все темы Додона. 3. Основная («с увеличенными секундами») тема Шемаханской царицы. 4. Тема Петушка.

Эпизодически появляются и некоторые другие темы.

Такой прием типичен для финалов ряда корсаковских опер. В данном случае он не столько придает завершенность последнему акту, сколько усиливает напряжение и обостряет конфликтность музыкальной драматургии.

«Золотой петушок» — одна из наиболее новаторских русских классических опер. Но в ней нет и тени музыкальной анархии, произвола. Новаторство Корсакова необычайно убедительно и внутренне осмысленно. Это результат не только блестящего мастерства; тут сказалась прогрессивность музыкально-эстетических взглядов композитора, опирающихся на опыт передового реалистического искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая последние оперы Римского-Корсакова, мы проследили, как преломились в них основные тематические линии его творчества. Тема власти, деспотизма, тирании, пройдя через «Сервилию» и «Пана воеводу», в «Кашее» соединилась с образами борьбы двух фантастических миров добра и зла, а в «Золотом петушке» получила резко сатирическое комедийное выражение; композитор развенчал и полностью дискредитировал образ «державного владыки». Линия корсаковской фантастики, столкновение света и мрака, преломленное средствами аллегорически условной сказочной образности, дано в «Кашее бессмертном». Но особенно важное значение приобрела для Римского-Корсакова линия — «поиски идеала», противопоставление эгоистическим своекорыстным принципам высокой морали альтруизма. Эта идея по-разному раскрывается и в «Сервилии», и в «Пане воеводе», и в «Кашее». Наиболее широко развернута морально-этическая программа композитора в «Китеже».

«Кашей», «Китеж» и «Золотой петушок» своеобразно отразили эпоху ожидания «неслыханных перемен». В «Кашее бессмертном» это отражение носит наиболее непосредственный характер (аллегорическая «перемена декораций»). В «Китеже» оно более условно и опосредствованно (чудесная картина расцветшей, как райский сад, земли; царство света и правды — незримый Китеж). Наконец, в «Петушке» с огромной силой передано само ожидание «грозы» и «новой зари», «смерти» или «нового рождения». Но будущее провидится здесь как неясно-туманная даль.

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла
И словно облаком суровым
Грядущий день заволокла...

Дух современности, проникший в позднее творчество Римского-Корсакова, вызвал к жизни новаторские искания новых оперных форм, гармонических и оркестровых красок, стремление «примирить» «век нынешний и век минувший»

(синтез традиций, восходящих к творчеству Глинки со смелыми и даже дерзкими приемами, которые были типичны для реалистического и романтического искусства «начала века»).

Темы, сюжеты, образы, занимавшие творческое воображение Корсакова, привлекали внимание и многих других композиторов. В этом сказалось (хотя бы отчасти) воздействие общей направленности корсаковского творчества, а в некоторых случаях — влияние отдельных его произведений. Так, например, несомненно наличие сюжетных и образных связей между «Кашеем» и «Жар-птицей» И. Ф. Стравинского, хотя Стравинский не стремился к той социальной, общественной глубине и остроте содержания, которые присущи корсаковской «осенней сказочке». Легенды о Китеже заинтересовали, помимо Корсакова, также С. Н. Василенко, написавшего оперу-кантату «Сказание о граде Великом Китеже и тихом озере Светлояре» (либретто Н. Маныкина-Невструева). Это произведение появилось незадолго до корсаковской оперы.

На протяжении ряда лет Римский-Корсаков мечтал написать оперу «Небо и земля» по Байрону. Эта мечта не осуществилась. Однако на тот же сюжет были написаны опера-оратория Р. М. Глиэра и драматическая поэма М. О. Штейнберга — любимого ученика великого композитора.

Заметные следы оставило влияние стиля последних корсаковских опер, их интонационного языка, гармонических и оркестровых приемов. Оно сказалось в творчестве не только близких к Корсакову Глазунова и Лядова.

По свидетельству М. Ф. Гнесина, стиль и приемы «Кашея» очень сильно воздействовали на композиторскую молодежь того времени. То же можно сказать и о «Золотом петушке».

Стравинский в «Жар-птице» по-своему применил некоторые средства «Кашея» и «Петушка». Однако явно выраженные импрессионистские тенденции порой приводили Стравинского к известной гипертрофии колористического начала.

С. С. Прокофьев еще в юношеские годы восхищался «Китежем». «Удивительный гений», — сказал он о Корсакове много лет спустя. Отзвуки мрачно-фантастических образов («Млада», «Кашей») корсаковской поэтически светлой лирики и сказочной скерцозности нетрудно уловить в ряде прокофьевских произведений.

Вспоминая свои молодые годы, Н. Я. Мясковский отметил «сильнейшее впечатление», которое произвели на него тогда «Кашей» и «Китеж». Влияние «Кашеевых гармоний» отразилось в насыщенных хроматизмами, терпкими диссонансами гармониях Мясковского (произведения 10—20-х годов).

Навеянные «Кашеем» зловеще фантастические звучности есть и в финале четвертого концерта С. В. Рахманинова.

Творчество А. Н. Скрябина лежит в совсем иной плоскости по сравнению с творчеством Римского-Корсакова. И все

же Скрябин воспринял и развил некоторые гармонические и фактурные приемы, которые культивировал Корсаков в произведениях конца XIX—начала XX столетия. Известно, что Скрябин очень широко пользовался доминантовыми альтерированными гармониями, весьма характерными и для корсаковского гармонического языка. В частности, укажу на доминантовые гармонии с «расщепленной» квинтой (одновременно и повышенной и пониженной). Эта новая для того времени гармония была применена в «Кашее», а затем получила распространение в скрябинской музыке. Тяготение Скрябина к увеличенному ладу (ярко проявившееся, например, в «Поэме экстаза», в девятой сонате) отразило одну из важных сторон гармонического языка русских композиторов. И тут не последнюю роль сыграло творчество Римского-Корсакова.

Придавая особое значение фигурациям как важному выразительному средству, Скрябин подхватил тот тип фигурационного рисунка, который проходит через ряд корсаковских опер. Его основа—быстрый взлет по гармоническим звукам, часто с трелью на верхнем звуке; нередко такие взлеты чередуются с ответным нисходящим движением. Подобные фигуры возникают еще в «Младе», получая дальнейшее развитие в «Садко», «Салтане». Римский-Корсаков пользовался этим приемом, создавая фантастические образы загробного мира, подводного царства, царевны Лебеди. Родственные по своей структуре фигурационные узоры наполняют «Поэму экстаза», последние скрябинские сонаты. Но там эти фигуры имеют иную гармоническую основу и другой выразительный смысл.

Особо надо сказать о традициях корсаковского Востока (сейчас речь идет, главным образом, о Востоке, запечатленном в «Петушке»). С ними связана, например, опера Р. М. Глиэра «Шахсенем». Богатый национальный материал, взятый непосредственно из народной музыки Азербайджана, сочетается в ней с приемами, которые идут от Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, в частности от «Петушка». Много почерпнул из творчества своего учителя А. А. Спендиаров. Я имею в виду прежде всего мастерство оркестрового колорита, а также искусство очень чистого и тонкого голосоведения. Логика ведения линий-голосов, замечательный внутренний слух и культура интонационно-гармонического мышления очень полно проявились в опере «Алмаст». Все эти прекрасные качества были воспитаны Корсаковым. Особое значение имел для Спендиарова стиль последних корсаковских опер, их гармонические «вольности», оправдываемые голосоведением и общей логикой музыкальной мысли.

Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Глиэр, Мясковский, Прокофьев, Спендиаров... А сколько еще композиторов черпало из последних партитур автора «Китежа»!

Какое огромное влияние имела и сейчас имеет корсаковская оркестровка! Ведь одной партитуры «Петушка» было бы достаточно, чтобы возникла плодотворная, живая традиция современного оркестрового стиля!

Последние оперы Римского-Корсакова содержат много поучительного для советских композиторов, работающих в оперном жанре. Одна из проблем советской оперы — это проблема наиболее рациональной оперной формы, эстетически соответствующей современным темам, сюжетам и образам. Сугубо традиционный тип построения оперного спектакля с большим количеством закругленных номеров и речитативами-связками мало подходит к современной тематике, которая предполагает более свободную оперную архитектонику. Вместе с тем было бы неверно в принципе совершенно отказываться от закругленности, хотя бы и относительной, от стройности форм, от широкой вокальной кантилены, ограничиваясь лишь различными видами речитативного изложения. Последние оперы Римского-Корсакова дают нам практически ценные примеры оперной драматургии, сочетающей известную традиционность с большой свободой построения действия, картин, сцен. Во многом подчиняя строение формы развитию сюжета, конфликтов-идей, Корсаков в то же время соблюдал специфические требования музыкальной логичности, цельности. Отказываясь зачастую от «номеров», например от обычных оперных арий, ансамблей, он не делал никаких уступок в отношении певучести, богатства и разнообразия вокальных партий. «Сказание о невидимом граде Китеже» — опера и вокальная, и симфоническая, причем симфонизм, свобода музыкально-драматургической конструкции отнюдь не ущемляют суверенные права певцов. Корсаковские принципы оперной драматургии могут быть применены и к сюжетам иного рода, чем эпический в своей основе сюжет «Китежа». Ведь и сам Римский-Корсаков в последних своих операх не ограничивался эпосом, а шел по пути синтеза эпических, лирических и драматических элементов. Творческое освоение достижений «позднего» Римского-Корсакова в большой мере будет способствовать росту советского оперного искусства.

Мы не можем представить себе культурного человека, который не знал бы «Воскресение» Толстого, «Вишневый сад» Чехова, поэзию Блока, живопись Врубеля. Таким же достоянием всего советского общества должны, наконец, стать последние оперы Римского-Корсакова, соединившие заветы боевого шестидесятничества с передовыми идеями «начала века».

Римский-Корсаков 900-х годов так же близок и дорог нам, как и Корсаков 60-х или 90-х годов. Через многие десятилетия он обращается к нам со словами дружеского напутствия: «Да, не довелось мне увидеть новую зарю; вы ее увидели. В добрый час!»

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
Глава первая	
Начало века	5
Глава вторая	
Мыслитель	23
Глава третья	
Некоторые вопросы стиля	60
Глава четвертая	
«Сервилия»	85
Глава пятая	
«Пан воевода»	117
Глава шестая	
«Кашей бессмертный»	144
Глава седьмая	
«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»	174
Глава восьмая	
«Золотой петушок»	231
<i>Заключение</i>	276

ДАНИЛЕВИЧ Лев Васильевич ПОСЛЕДНИЕ ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Редактор Е. Гордеева Художник И. Байгин Техн. редактор Э. Готлиб

Подписано к печати 16/III 1961 г. А 04409. Форм. бум. 60×92¹/₁₆. Бум. л. 8,5.
Печ. л. 17,63, в т. ч. 1 вкл. Уч.-изд. л. 16,98, в т. ч. 1 вкл. Тираж 4 000 экз.
Цена 1 р. 1 к. Заказ 803.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза.