

Николай Андреевич
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

52
51



Русские и советские композиторы

*Николай Андреевич
Римский-Корсаков
1844—1908*

И.Ф.Кунин

Николай Андреевич
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Издательство «Музыка» Москва
1983

78С1
К91

Художник Д. Бязров

К $\frac{4905000000-273}{026(01)-83}$ 581—83

ББК49.5
78 С1

© Издательство «Музыка», 1979 г.

К читателю

Каждый великий художник неповторим. Николай Андреевич Римский-Корсаков — верный продолжатель традиций М. И. Глинки — чутко слышал в русской народной песне ее красоту, увидел в старинном народном быте его светлую, праздничную сторону, а в сказке — поэтический полет воображения.

Фантастический элемент для музыки, как считал Римский-Корсаков, — всегда элемент прекрасный и благодарный. Из пятнадцати опер, им написанных, девять созданы на сказочные или легендарные сюжеты. В народном сознании далеких лет фантастическое крепко-накрепко связано с миром природы. Так и в корсаковской музыке — будь то гениальная «Снегурочка» (по пьесе А. Н. Островского), или простодушная и трогательная «Майская ночь» (по Н. В. Гоголю), или оперы на пушкинские сюжеты — сказки о царе Салтане и о Золотом петушке, или опера-былина о Садко Новгородском и величавое сказание о невидимом граде Китеже — везде живет, дышит, поет свою заветную песню могучая природа.

Леса и синие озера русского Севера, роскошная весенняя ночь Украины, горное ущелье Кавказа, теплое южное море у Корсакова не просто фон, на котором развиваются события. Природа отзывается на радости и горести людей, порою как мать заботится о них, вступает за обиженных. В «Снегурочке», «Сказке о царе Салтане», «Китеже», «Садко» не нарушено родство человека с землей и водой, не ушло живое восприятие мира.

Дар создавать звуками почти зримые образы — одна из самых сильных сторон Римского-Корсакова. Но ошибется тот, кто примет его просто за сказочника или пейзажиста! Не менее П. И. Чайковского или М. П. Мусоргского он глубоко переживал человеческие страдания. Особенно трагедию женской

доли в прошлом. И трагедию народную, будь то вражеское нашествие или тяжкое испытание в мирное время. Иначе не создал бы он своих потрясающих исторических опер «Псковитянка» и «Царская невеста», светлых образов Ольги, Марфы, Февронии, не стал бы в годы первой русской революции бесстрашным борцом с гнетом и насилием.

Николай Андреевич был выдающимся педагогом, из класса которого в Петербургской консерватории вышли сотни деятелей музыки, более того — «музыкальным просветителем Руси», как назвал его критик Г. А. Ларош. Да и не только Руси — Украины, Армении, Грузии, Литвы, Эстонии, Латвии.

Римский-Корсаков был великим тружеником, редким семьянином, скромным, мужественным, сердечным человеком, замечательным художником. Недаром П. И. Чайковский в конце жизни сказал, что идет с Римским-Корсаковым по одной дороге и гордится своим спутником.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1

Детство

Почти полвека интенсивной творческой работы Н. А. Римского-Корсакова пришлось на поистине замечательную эпоху русской истории. Отмена крепостного права, растущий в кругах разночинной интеллигенции горячий протест против многочисленных, весьма живучих пережитков крепостного строя, бурный и блестящий расцвет литературы и музыки, постепенное и неуклонное созревание предпосылок первой русской революции — вот те условия, в которых развивалось его творчество. Но будучи детищем своего времени, музыка великого художника вышла далеко за рамки эпохи. Она охватила целые пласты прошлого, вскрыла целые залежи русского народного творчества и одновременно стала драгоценным наследием для нас, людей иного времени. Но в мир музыки Корсакова надо суметь войти, он не сразу открывается слушателю. Один из путей — знакомство с его создателем.

Первым моряком в старинном вполне сухопутном роду Римских-Корсаковых был Воин Яковлевич. Преобразователь Петр послал его учиться мореходному делу в Тулон — главный военный форт Франции. Как все помнят, Пушкин в «Арапе Петра Великого» презабавно изобразил некоего Корсакова, перенявшего на Западе одно лишь пустое щегольство и внешний лоск, в отличие от скромного труженика Ибрагима Ганнибала, изучавшего во Франции военное искусство не при дворе, а на полях сражений. Так по воле поэта его прадед Ганнибал и прадед композитора Корсаков воплотили в романе два варианта, два полюса русского европеизма: усвоение в чужих странах знаний и культуры, жизненно необходимых России, и детскую подражательность, поверхностную нахватанность, сделавшие юного Корсакова «графом Нулиным» петров-

ского времени. Корсаков (как и Ганнибал) у Пушкина — не исторический портрет, а исторический тип.

Трудно угадать, каким был подлинный прадед композитора. Его удачно запечатленная неизвестным художником приятная внешность и, вероятно, одаренность открыли ему при императрице Елизавете Петровне дорогу к высшим должностям на флоте вплоть до чина вице-адмирала. Ближайшие потомки Воина Яковлевича не продолжили морскую традицию, но дядя композитора Николай Петрович, а за ним и старший брат, носивший, возможно, в честь прадеда то же редкое имя Воин, заметно преуспели на военно-морском поприще. Первый стал вице-адмиралом, второй, несколько скромнее, — контр-адмиралом и, что гораздо важнее, крупным практическим деятелем в разгар реформ 1860-х годов. От Николая Петровича сохранилось на карте Тихого океана наименование острова, им открытого и ставшего с той поры островом Римско-го-Корсакова. От его племянника — несколько дельных статей в «Морском вестнике», несколько строк в путевых записках И. А. Гончарова «Фрегат Паллада», да еще прекрасные содержательные письма о Китае и восстании тайпингов, опубликованные столетием позже в «Новом мире». Косное, тяжелое сопротивление влиятельных флотских чинов и ранняя, безвременная смерть не дали Воину Андреевичу довести до завершения предпринятые им основательные перемены в Морском корпусе. А доведи он дело до конца, влей тогда свежую кровь в затхлый организм Морского ведомства, — не было бы, возможно, ни заклеянных еще Герценом зверских истязаний матросов, ни ужаса Цусимы.

Обо всем этом можно было бы здесь и не вспоминать, не окажи старший брат сильного влияния, вольного и невольного, на жизнь и судьбу будущего композитора.

Николай Андреевич родился в небольшом, но по тем временам довольно оживленном северном русском городе Тихвине 6/18 марта 1844 года. Судоходная Тихвинка соединяла город с большими реками и озерами. Вокруг зеленели густые леса. На другом берегу речки, прямо против скромной усадь-

бы Римских-Корсаковых, высились белокаменные стены и сияли золотые купола старинного Большого, или Богородицкого монастыря. Даже лубочный листок, изданный для нужд паломников, дает некоторое представление об этой твердыне, вставшей в XVI веке на северо-западном рубеже России. Все здесь дышало народной историей: крытые переходы вдоль крепостных стен монастыря, переходы, по которым Ника бегал мальчиком от башни к башне, сперва просто резвясь, потом уже зная, что эти толстые каменные стены выдержали не один натиск сильных врагов; собиравшая летом в храмовой праздник толпу почитателей, странников, досужих людей икона Тихвинской божьей матери, «покровительницы земли Русской», как ее называли; и хоры нищих слепцов, монотонно певших на паперти духовные стихи о Правде и Кривде, о Книге Голубиной; и лесистые потайные места на берегу Царицына озера, где скрывалась когда-то от шведов Анна Колтовская, четвертая жена Ивана Грозного, насильно постриженная им в монахини и прожившая в затворе больше полувека.

О детстве Ники мы знаем мало. В своих воспоминаниях он добросовестно перечисляет ранние музыкальные впечатления, упоминает о том, что умел целыми часами играть один (значит, товарищей у него почти не было, а фантазия работала на славу). Мы знаем или догадываемся, что, увлеченный письмами и рассказами брата о дальних краях и океанских плаваниях, он заочно влюбился в море и морское дело, строил модели судов, в играх воображал себя мореходом, терпел кораблекрушения и выплывал из водной бездны. Из его детских писем мы с жадностью узнаем также, что уже очень рано он увидел дивную красоту звездного неба, научился безошибочно различать крупные звезды, планеты, главные созвездия, вслушивался в пение птиц, следил за цветением деревьев, кустарника, полевых трав. Из него мог вырасти впоследствии зоркий ученый, равно как поэт или художник.

И все же, как это неполно, как внешне! Чтобы проникнуть в душу маленького тихвинца, надо поискать иной путь — через музыку. Еще и еще раз

слушая провозжание Масленицы в опере «Снегурочка», посвист снегиря, вплетенный в музыку Весны-Красны, наигрыши звонкого пастушеского рожка или хороводные песни, столь же обильные в операх Римского-Корсакова, как и многообразные, то ликующие, то грозные колокольные звоны, мы неприятно входим во внутренний мир ребенка, выросшего среди этих звуков и запомнившего их навсегда. Придет время, и композитор откроет всему миру их несказанную красоту. Так празднично слышать голоса народного творчества и природы мог только будущий музыкант. Точнее сказать — только Римский-Корсаков, потому что все другие музыканты слышали их иначе.

Глава 2

Родители. Брат

Тихвинские Римские-Корсаковы заметно выделялись среди горожан. Отнюдь не зажиточностью — это была небогатая семья, не земельными владениями — их не было вовсе, а крепостные слуги один за другим получили «вольную», не дожидаясь отмены крепостного права. И уж тем более не высоким общественным положением — отец композитора, побывав новгородским вице-губернатором и губернатором на Волыни, прибыл в Тихвин отрешенным от последней должности за человеческое отношение к впадшим в опалу после восстания 1830 года полякам, прибыл в фактическую ссылку. Тем не менее, как вспоминал потом Николай Андреевич, его отец, Андрей Петрович, был весьма уважаем тихвинским обществом, разрешал споры как человек редкой правдивости и беспристрастия, давал советы. Он был верующим, без малейшей примеси внешнего и показного, но как раз религиозность стала одной из немногочисленных черт его личности, не унаследованной младшим сыном. Любимцем Ники был младший брат отца, Петр Петрович — добродушный чудаков, прекрасно певший старые русские песни.

Певала их и мать композитора, Софья Васильевна, женщина яркая и своеобразная. В том, что она, дочь крепостной крестьянки, была в то же время дочерью богатого орловского помещика Скарятина, нет ничего для того времени необычного. Менее обычно, что отец воспитал девочку вместе с ее «законными» братьями, так что она получила хорошее образование, читала стихи и прозу на русском и французском, недурно играла на фортепиано, была искусной рукодельницей. В молодые годы Софья Васильевна славилась красотой; привлекательность черт и душевную отзывчивость она сохранила до конца жизни*. По тихвинским преданиям, ею очень увлекался, и притом без всякого успеха, избалованный своей внешностью красивый и статный офицер-кавалерист Рead. Возможно, это тот самый генерал, про которого в сатирической севастопольской песне, сочиненной Львом Николаевичем Толстым, пелось впоследствии:

Туда умного не надо,
Ты пошли туда Реада,
А я посмотрю...**

Спокойная и твердая, с непередаваемым выражением ума и внутреннего достоинства, Софья Васильевна была Нике не только любящей и заботливой матерью, но и другом, входившим до поры до времени в его интересы.

И таким же другом, безгранично авторитетным в глазах мальчика, был Воин Андреевич. Он был старше Ники на целых двадцать два года, прекрасно играл на фортепиано и свободно читал ноты с листа. Прекрасный моряк, окруженный при всей своей дельности и рассудительности заманчивым ореолом дальних плаваний, прекрасный семьянин (это и на его фотографии запечатлелось), притом человек сильной воли, всегда служивший «делу, а

* Она умерла в преклонных годах, пережив мужа почти на тридцать лет.

** Свои промахи и слабости Н. А. Рead, уже будучи командиром пехотного корпуса, испытал смертью на поле битвы, в том же самом несчастливом сражении на реке Черной 4 августа 1855 года.

не лицам», неспособный на сделку с совестью, он, как никто, должен был стать идеалом и примером для младшего брата.

Правда, уже очень рано у Ники проявились задатки композиторского дара: непогрешимое чувство ритма, абсолютный слух, органическое чувство гармонии и тембра и не на последнем месте восприимчивая музыкальная память, на многие годы закрепившая слышанные в детстве напевы и звуки *. Но незаурядные способности по этой части были в семье столь обычны, что ни Воин Андреевич, ни родители, ни сам Ника не видели в увлечении музыкой и в детском сочинении музыки ничего значительного, ничего большего, чем игра. «Сделаться музыкантом я никогда не мечтал, учился музыке не особенно прилежно, и меня пленяла мысль быть моряком,—писал Николай Андреевич.— В конце июля 1856 года я впервые расстался с матерью и дядей: отец повез меня в Петербург, в Морской корпус».

Глава 3

Отроческие годы

В Морском кадетском корпусе Ника пробыл шесть лет и весной 1862 года был выпущен «в первом десятке», иначе говоря, с отличием. Нравы там были отвратительно жестокие, с обязательной поркой по субботам плохо успевающих, с фрунтовым учением, на котором унтер-офицеры из кадет старших классов били обучаемых, по словам одного из воспитанников, «чем попало и по чему попало».

В корпусе, вспоминал сам Римский-Корсаков, господствовал «вполне кадетский дух, унаследованный от николаевских времен** и не успевший

* Римский-Корсаков не забывает и двадцать лет спустя о тихвинском бальном «оркестре», состоявшем из скрипки и бубна, «в который артистически бил Кузьма, маляр по профессии».

** То есть поры Николая I, поры, о которой с горькой иронией писал Некрасов: «Великий век — великих мер! „Не рассуждать — повиноваться!“ Девиз был общий...».

обновиться. Не всегда красивые шалости, грубые протесты против начальства, грубые отношения друг с другом, прозаическое сквернословие в беседах, циничное отношение к женскому полу, отсутствие охоты к чтению, презрение к общеобразовательным научным предметам и иностранным языкам, а летом, в практических плаваниях, и пьянство — вот характеристика училищного духа того времени... И я произрастал в этой сфере чахло и вяло в смысле общего художественно-поэтического и умственного развития. Из художественной литературы я прочитал, будучи в училище, Пушкина, Лермонтова и Гоголя, но дальше их дело не пошло».

Тем не менее в корпусе, как раз во время летних практических плаваний, которыми с некоторых пор руководил Воин Андреевич, Ника успел получить немало полезных навыков: научился отлично плавать, грести, конопатить и смолить корабельное днище, быстро взбираться по мачтам, не боясь высоты, бегать по реям, крепить паруса. Главное же — он научился владеть собой и делать нужное дело. В жизни и творчестве это было так же важно, как и в морской службе.

Петр Ильич Чайковский, окончивший несколькими годами ранее другое закрытое учебное заведение, Училище правоведения, сохранил в памяти неизгладимо тяжелые следы тех лет. Римский-Корсаков, по натуре менее хрупкий, наделенный не только внутренней, творческой энергией, но и способностью за себя постоять, прошел через суровую школу без видимых потерь.

Свою роль в этом сыграло быстро окрепшее увлечение музыкой. По отпускным дням он часто посещал (сперва вместе с друзьями старшего брата) итальянскую и русскую оперу, был до глубины души поражен родной прелестью и поэзией «Сусанина» и «Руслана» Глинки, еще совсем подростком угадал красоту гармонии и различил яркие или матовые, но всегда бесконечно привлекательные тембры-краски большого оркестра. Его восхитило пение птиц, по-новому зазвучавшее в Пасторальной симфонии Бетховена.

И почти сразу явилось у мальчика деятельное

отношение к музыке: разыскивание и покупка нот, переписывание и даже перекладывание оперной музыки для исполнения в четыре руки, участие при первой возможности в четырехручном исполнении симфоний, а затем и в разучивании с товарищами по корпусу хоров из «Жизни за царя», как именовали тогда оперу «Иван Сусанин». И втайне от семьи и знакомых — попытки сочинять самому. Напротив того, уроки игры на фортепиано как-то не ладились. То из-за слабого в этом деле учителя, то из-за недостатка любви ученика к инструменту, звук которого казался ему однообразным и бескрасочным по сравнению с оркестром, то, наконец, потому, что действительно талантливый пианист, Ф. А. Канилле, приисканный заботливым Воином Андреевичем, так увлекся развитием начатков композиторского дарования Ники, что запустил фортепиано. На недостаточность своей фортепианной техники Николай Андреевич потом очень сетовал, поняв слишком поздно, как она была бы нужна ему.

В конце 1861 года в жизни Римского-Корсакова произошло событие, имевшее для него, да и для русской музыки, важное значение: Канилле, восхищенный быстрым ростом его таланта, руководить которым дальше он чувствовал себя неспособным, привел Нику к Милию Алексеевичу Балакиреву.

«С первой встречи Балакирев произвел на меня громадное впечатление,—вспоминал Николай Андреевич.—Превосходный пианист, играющий все на память, смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перед которым я уже благоговел». У Балакирева он познакомился с Цезарем Антоновичем Кюи, молодым композитором, недавно окончившим Военно-Инженерную академию и не собиравшимся оставлять свою специальность для музыки. Несколько позже произошло у того же Милия Алексеевича знакомство Ники с известным музыкальным и художественным критиком Стасовым и с будущим автором оперы «Борис Годунов», преображенским офицером в отставке Модестом Петровичем Мусоргским. Морской кадет выпускного класса оказался в самом средоточии только еще складывающейся, но уже возбуждавшей оживлен-

ные толки «Новой русской школы», знаменитой впоследствии под именем «Могучей кучки». «Я сразу погрузился в какой-то новый, неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов...»

В первое же свидание Балакирев ознакомился с композиторскими опытами Римского-Корсакова и, что казалось почти невероятным, одобрил их, сделав только несколько замечаний. Этого мало. Посмотрев отрывочные материалы для симфонии, он потребовал от автора, чтобы тот серьезно принялся за ее сочинение. Встречи стали частыми. Симфония писалась при непрерывном критическом наблюдении и с деятельной помощью Милия Алексеевича. Образцы черпались в оркестровых сочинениях Бетховена и Шумана. Верный своему убеждению, что учиться композитор должен практически, в самом ходе творчества, Милий Алексеевич с восторгом видел, что то, что не давалось Кюи, Мусоргскому, да, пожалуй, и ему самому, чем дальше, тем лучше удается Римскому-Корсакову. На его глазах вырастала из их совместной работы настоящая симфония; первая, вторая и четвертая части уже существовали в натуре. «Балакирев сильно полюбил меня,— читаем в воспоминаниях Римского-Корсакова.—...Если Балакирев любил меня как сына и ученика, то я был просто влюблен в него. Талант его в моих глазах превосходил всякую границу возможного, а каждое его слово и суждение были для меня безусловной истиной». В жизни Ники открылась новая, необыкновенно яркая страница.

Что же так быстро и так сильно сблизило семнадцатилетнего юношу и двадцатипятилетнего, уже получившего известность композитора? Не только очевидная для Балакирева одаренность Римского-Корсакова. Еще важнее была общая для обоих страстная, осознанная, убежденная любовь к музыке Глинки. Немалое значение имела тяга Николая Андреевича к симфоническому творчеству, потому что в эти годы главной, решающей задачей для Балакирева было приобщение русских композиторов к симфонической форме — сочетание русского склада и национального характера с этой, как он считал,

высшей, наиболее зрелой формой оркестровой музыки. И еще — сама неопытность юного композитора, позволявшая уверенно направлять его в нужное русло, формировать согласно балакиревскому идеалу.

Так случилось, что самый молодой из членов балакиревского кружка стал самым любимым учеником — «фаворитным чадом» Балакирева, по шутливому выражению Стасова.

Глава 4

Плавание за океан

Зима и весна 1862 года принесли в семью Римских-Корсаковых новые глубокие перемены. Умер отец. Мать и дядя перебрались на житье в Петербург, к Воину Андреевичу. Вместе с тем оборвались последние нити, связывавшие Нику с тихвинским детством; побывать в родном городе ему больше не случилось. Весною он кончил Морское училище* и почти сразу был зачислен в экипаж быстроходного парусного судна, клипера «Алмаз», готовившегося к дальнему плаванию. Идти в него Николаю Андреевичу не хотелось; музыка уже владела его мыслями всецело, и оторваться надолго от ставшего ему родным балакиревского кружка казалось невозможным. Но семья и особенно старший брат настаивали, и он подчинился.

Воин Андреевич трезво смотрел на положение музыканта в тогдашнем обществе, еще находившемся в плену дореформенных понятий и дореформенных условий жизни. Почти неизбежная зависимость художника от знатных покровителей должна была казаться ему унижительной для Ники, страсть

* Этого нового названия для Морского корпуса добился Воин Андреевич, ставший его директором в 1862 году. Название продержалось тридцать лет и должно было означать полный разрыв с казарменным духом прежнего времени. Другие глубоко продуманные нововведения Воина Андреевича были постепенно отменены много раньше.

к музыке — юношеским увлечением, а мысль бросить службу на флоте, то есть верный кусок хлеба и притом достойное честного человека поприще, — неразумным упрямством. Продолжительное отсутствие из Петербурга и невозможность заниматься музыкой, объяснял он брату, будут отличной проверкой серьезности его увлечения. Если оно, паче чаяния, окажется стойким, не поздно будет и вернуться к музыке. А плавание закалит характер, обогатит впечатлениями... Младшему все эти соображения казались не идущими к делу и неверными. Еще первые месяцы после отплытия «Алмаза»^{*} творческий подъем продолжался, и третья часть симфонии (Анданте), написанная в конце 1862 года, оказалась лучшей, самой оригинальной ее частью (речь о ней впереди). Возникали новые музыкальные мысли и планы для уже задуманной, но так и оставшейся в зачатке второй симфонии. Но на этом все остановилось, источник иссяк.

Николай Андреевич был в глубоком унынии. Сказалась его склонность, замеченная еще Андреем Петровичем, к «нетерпеливости и гореванию в случае неудачи чего-либо предпринятого». И правда, в последующие два года с лишком плавания ему не только не писалось, но и мысль о композиторстве стала казаться несбыточной, а жизнь — сложившейся как нельзя более неудачно. На деле действительно невозвратным было одно — дружба с братом. «Как бы мне хотелось в Питер, чтобы быть с Вами, о многом бы мы перетолковали, — пишет Ника Балакиреву в ноябре 1863 года. — С матерью и братом у меня стало так мало общих интересов: мать для меня стара, а брат очень мало может мне дать, как я вижу из его писем; это служащий, деловой человек. Мать мне пишет боговдохновенные письма, жалеет об упадке молодого поколения, просит молиться богу, не говорить с вольнодумцами и проч. Если б она взглянула мне в душу, то не перенесла бы. Бедная мама! А брат, да что брат...? Вы не пишете, и я совершенно один».

^{*} «Алмаз» покинул кронштадтский рейд в 8 часов утра 21 октября 1862 года.

Вероятно — но что мы знаем об этом! — старший пережил потерю дружбы и доверия сильнее; для него Ника был более чем брат, почти сын. И тем горше, что Воин оказался прав: через несколько лет Ника вернулся к музыке возмужавшим, встретившим жизнь, как и морские бури, лицом к лицу и сделавшим свой выбор. Не все умеют и могут расти и крепнуть в обстоятельствах неблагоприятных, среди людей далеких не только от музыки и литературы, но от всякого умственного и духовного развития (а таких в офицерском обществе на «Алмазе» было подавляющее большинство). Римский-Корсаков с честью выдержал трудное испытание. Уже на фотографиях лета и осени 1863 года поражает собранное, сосредоточенное выражение его лица, печать мысли и внутренней силы. Из писем времени заокеанского плавания видно, с какой открытостью и живостью воспринимал он все окружающее — людей и природу, как много («свирепо», по его выражению) читал*, как жадно и в то же время критично слушал музыку, где только было возможно, как зорко вглядывался в купленные им в Киле партитуры Бетховена, Шумана и Глинки.

О глубоком впечатлении говорят страницы в его письмах и воспоминаниях, посвященные тропическому океану и ночному звездному небу к югу от экватора, Ниагаре, водопадам, лесам и паркам Бразилии. «Ниагара — это просто чудо, — писал он Балакиреву. — ...Мы были осенью, листья опали, пожелтели, но по-моему это как-то шло к дикой природе, окружающей водопад. Мы пробыли у водопада два дня и нагулялись, насмотрелись вдоволь, лазили по скалам, проходили под самый водопад, мокли, катались на лодке по реке между порогами, одним словом, наслаждались, по крайней мере я, вполне... Ниагары я век не позабуду, да и никто не позабудет этой массы воды, падающей с такой высоты, этого шума, этой пыли водяной и радуги в водопаде». Или о Бразилии, годы спустя, в воспоминаниях: «Я много бродил с товарищами по окрестно-

* Гомера, Шекспира, Шиллера, Гёте, Белинского, Добролюбова, исторические труды Шлоссера, Бокля и др.

стям Рио[де-Жанейро] в лесах и горах, делая прогулки по тридцать — сорок верст в сутки и наслаждаясь чудной природой и дивными видами... Я любил также посещать Ботанический сад... Я с восхищением рассматривал чудесные и разнообразные деревья сада... Крошечные птицы-мухи и огромные бабочки летали там днем, а вечером носились в воздухе светящиеся насекомые».

Но глубже и значительнее оказались иные наблюдения. Клипер «Алмаз», с его грубым и лицемерным самодуром-капитаном, бесцветным, лишенным инициативы офицерским составом и бесправными матросами, над которыми невозбранно измывались большие и малые начальники, от адмиралов до боцманов,— этот клипер «Алмаз» был не более чем крохотным уголком «темного царства» тогдашней полукрепостнической России. Почти инстинктивное, с детства воспринятое отвращение будущего композитора к жестокости и несправедливости осветилось теперь общей мыслью. И этим Римский-Корсаков был всего более обязан своему товарищу по гардемаринской каюте П. А. Мордовину и тому, чьим преданным молодым другом и усердным корреспондентом Мордовин был,— Александру Ивановичу Герцену. Их влияние (Герцена — через издававшуюся им в Лондоне в Вольной русской типографии газету «Колокол», Мордовина — непосредственно) оказалось стойким и плодотворным, пронесенным Николаем Андреевичем через всю жизнь, от первой оперы — «Псковитянки» до последней — «Золотого петушка». Он не просто ненавидел, он, как и Герцен, от души презирал военно-полицейский, рабский и лакейский строй самодержавной царской России.

Летом 1905 года он напишет жене, уехавшей на время за границу: «Вы там читаете всю правду, а мы здесь догадываемся лишь по намекам газет, какие ужасы творятся в России в настоящую минуту для обуздания и согнута в бараний рог. А с „Князем Потемкиным“ вышла штучка, нечего сказать,— небывалая*». А все это плоды мордобития,

* Речь идет о знаменитом восстании черноморских матросов на броненосце «Князь Потемкин».

сечения, расстреляний и повешений». Так через сорок лет отозвался опыт гардемарина, а потом мичмана Николая Римского-Корсакова, полученный тогда, когда он выбрал свою дорогу — не с угнетателями народа, а с народом.

Глава 5

Музыка

21 мая 1865 года «Алмаз» бросил якорь в кронштадтском порту. Заграничное плавание кончилось. Пережитое отодвинулось в прошлое. К осени друзья съехались в Петербург, возобновились музыкальные встречи. Бодрящая, вдохновляющая атмосфера взаимной заинтересованности, дружбы, чувства общего дела снова захватили вернувшегося. Пришла к быстрому завершению (при постоянном участии Балакирева) работа над симфонией. Уже 19 декабря состоялось ее исполнение. Дирижировал с увлечением Балакирев. На вызовы выходил и чуть угловато раскланивался высокий мичман с обветренным загорелым лицом...

За годы его отсутствия обновилась музыкальная жизнь Петербурга. Еще в 1862 году открылась первая русская консерватория, во многом обязанная своим существованием энергии превосходного пианиста, одаренного композитора, властного дирижера и энергичного директора Антона Григорьевича Рубинштейна. Задачей консерватории было дать русской музыке прочную базу мастерства, умения, цеховой высокопрофессиональной грамотности. Такие страны старой музыкальной культуры, как Италия и отчасти Франция, могли дать для нового дела образцы (и педагогов) только в части искусства пения. Для воспитания пианистов, оркестровых музыкантов и композиторов могли, казалось, послужить педагоги стран Средней Европы, то есть Австрии, Чехии и Германии, совсем недавно переживших небывалый музыкальный расцвет (вспом-

ним о Бетховене, Шуберте, Шумане, Мендельсоне). На большой высоте стояло в этих странах искусство игры на фортепиано, скрипке, виолончели, деревянных и медных духовых инструментах.

Но вместе с образцами, учебниками, педагогами в новую консерваторию неизбежно проникали и теневые стороны цеховой умелости — догматизм, ремесленность и рутина, вызывавшие страстный отпор со стороны балакиревцев. Кружок к этому времени уже перерос тесные рамки дружеских встреч. Он стал влиятельным, когда в противовес консерватории Балакирев создал Бесплатную музыкальную школу, работавшую в основном с любителями музыки, и в прекрасно составленных программах симфонических концертов показал почти неизвестную у нас до этого новую, романтическую школу и все, что только было тогда возможно, из русской серьезной музыки последних десятилетий — Глинку, Даргомыжского, композиторов своего кружка.

Глашатаем новых идей стал в газете «Санкт-Петербургские ведомости» не кто иной, как Цезарь Кюи. Он писал уверенно, задорно, бойко. Не стеснясь, высмеивал любимцев публики — итальянских композиторов и сладостноголосых итальянских певцов, с величайшим презрением отзывался о бездушной виртуозности, не щадил «деревянного», «детского» Моцарта и «наивного» Гайдна, зато восхищался Берлиозом, Шуманом, Листом и, конечно, Глинкой, Балакиревым, молодыми произведениями Римского-Корсакова и Бородина *. Дух полемики, одушевлявший Балакирева и Стасова и подвигавший их на ниспровержение всяческих авторитетов, чем в эти же годы с увлечением занимался Писарев, Цезарь Кюи доводил до крайних пределов. Десятилетием позже остроумный Апухтин в стихотворении-пародии «Певец во стане русских композиторов», шутливо используя высокий слог и возвышенную риторику стихов Жуковского «Певец во стане

* За время отсутствия Корсакова в кружок вошел талантливый химик и многообещающий композитор Александр Порфирьевич Бородин.

русских воинов», посвятил критику насмешливые строки:

Но кто сей Цезарь, сей Кюн?
Он стал фельетонистом.
Он мечет грозные статьи
На радость гимназистам.
Он, как Ратклиф,* наводит страх,
Ничто ему Бетховен,
И даже престарелый Бах
Бывал пред ним виновен...

Горячая защита «своих» и колкая полемика принесли балакиревцам, пожалуй, больше вреда, чем пользы, основательно поссорив их со многими музыкальными деятелями, оттолкнув от них талантливых критиков А. Н. Серова и Г. А. Лароша и, что тоже было не совсем безразлично, придав в глазах читателей глубокому и серьезному направлению какой-то несерьезный оттенок. Но прошло более сотни лет, издержки полемики позабылись, а музыка балакиревцев жива и еще долго будет жить.

Ближайшие восемь лет после возвращения из плавания Николай Андреевич остается на службе сперва в чине мичмана, с 1868 года — лейтенанта, но обязательные занятия по службе оставляют ему довольно много свободного времени. «Служба меня занимала мало,—вспоминал он.—Занятия мои заключались в дежурствах по [8-му] флотскому экипажу и по магазинам** морского ведомства, называемым Новой Голландией». Подлинная жизнь композитора шла не здесь.

Уже в Первой симфонии, в сущности ученической и впоследствии переработанной автором, ярко выделилось «свежестью чисто русских поворотов гармонии» (по определению Чайковского) уже упоминавшееся Анданте. В его основу легла песня про татарский полон, сообщенная Корсакову Балакиревым, а Балакиреву — известным собирателем

* Полубезумный герой оперы Кюн «Вильям Ратклиф» по романтической трагедии Г. Гейне в переводе А. Н. Плещеева.

** То есть складам Морского министерства, размещенным на небольшом островке «Новая Голландия» между Мойкой и разветвлениями Адмиралтейского канала.

русских песен П. И. Якушкиным. Песня эта, как потом оказалось, вошла в число самых ценных Николаем Андреевичем: он включил ее через пятнадцать лет в свой сборник «100 русских народных песен», положил на большой хор и уже в конце жизни многообразно, с необыкновенным искусством применил в опере из времен татарского нашествия. Сдержанный, но тем более глубокий лиризм, спокойно-повествовательный склад при напряженно-драматическом содержании песни ответили его внутренней потребности. С самого начала черты эти отличали Римского-Корсакова от Балакирева, Мусоргского, Бородина, близких несколько не менее, чем он, к народному началу, но каждый по-своему выбиравших из широкого радужного спектра народного характера и духа наиболее говоривший каждому цвет, наиболее выразительную для него линию.

Эта личная особенность дарования еще ярче и определеннее сказалась в двух наиболее значительных его сочинениях второй половины 1860-х годов: в написанной в 1867 году музыкальной картине для оркестра «Садко» и во Второй симфонии «Антар», много позже переименованной в симфоническую сюиту. Композитор, росший стремительно, как растение, попавшее в благоприятную среду, вступил тут в совсем иной, но столь же ему близкий мир: мир сказки. Его открыли для искусства писатели-романтики, увидевшие в сказке живые родники народного творчества и сознания. «Фантазия» и «фантастика», «сказ» и «сказка» — слова родственные не по одному лишь звучанию...

В «Садко», музыка которого через несколько десятков лет целиком войдет в одноименную оперу Корсакова, сказка-небывальщина о том, как новгородский гуслир погостил у царя водяного и как размышчивой игрой на гуслих пустил трепаком все подводное царство, нашла совершенно оригинальное выражение. Величавый образ океана создан неизменным чередованием трех нот, меняющим характер от безмятежно-спокойного до оживленного, мощного, грозного, в чуткой зависимости от темпа, тембра, силы звука и красок гармонии. Струятся, хлещут водяные струи, слышатся в оркестре праз-

дничная величальная песня Садко и бойкая плясовая, доходящая в своем вариационном развитии и неуклонном ускорении до бешеного стихийного взрыва. Старинный друг Глинки, мыслитель и музыкант князь В. Ф. Одоевский записал в дневнике, послушав музыкальную картину: «„Садко“ Корсакова — чудная вещь, полная фантазии, оригинально оркестрованная. Ежели Корсаков не остановится на пути, то будет огромный талант». Корсаков не остановился.

В написанном годом позже «Антаре» (на сюжет восточной сказки О. И. Сенковского) он с почти непостижимой уверенностью вошел в круг изысканных и прихотливых звучаний арабской музыки. Все ясно нам в происхождении «Садко»: за картиной океана стояло трехлетнее плавание, за величальной и трепак — «Камаринская» Глинки и «Вальс Мефистофеля» Листа, не говоря уже о тихвинском детстве. Но что могло ввести композитора в мир Востока? — Художественный опыт Милия Алексеевича. «Вы не поверите, — говорил Римский-Корсаков своему молодому другу Василию Васильевичу Ястребцеву, — какое громадное и важное воспитательное значение для нас всех имел энергичный, юный Балакирев, только что вернувшийся с Кавказа и игравший нам слышанные им там восточные песенки!.. Эти новые звуки для нас в то время являлись своего рода откровением, мы все буквально переродились». В одном из писем к Николаю Андреевичу Балакирев, упоминая о своих записях народных грузинских песен, так определял их характер — «нега, идеальность, легкость, грация, иногда сила, отсутствие совершенно всякого символизма». К «Антару» эти определения подойдут как нельзя лучше.

Но «Антар», в котором молодой композитор использовал и подлинные арабские напевы, замечателен не только прекрасным восточным колоритом, не только живой картинностью музыки, передающей с равной изобретательностью унылый пейзаж Аравийской пустыни, полет гигантской фантастической птицы, дивный образ доброй волшебницы, пери Гюль-Назар, яростную битву и блаженную смерть

Антара в объятиях Гюль-Назар. Замечательны стройность и соразмерность целого. „Антар“ — произведение безусловно великолепное и во многих отношениях образцовое», — писал его автору Чайковский после исполнения «Антара» в Москве.

Мир преданий, сказок и легенд привлекал в эту пору не одного Римского-Корсакова, но многих русских музыкантов. В своей статье-отзыве на «Ратклифа» Корсаков писал: «В опере Кюи фантастический элемент играет значительную роль. Для музыки это всегда элемент прекрасный и благодарный». Музыкальную картину для оркестра «Иванова ночь на Лысой горе» создает Мусоргский. Балакирев планирует фантастический пролог к драматической поэме Мицкевича «Дяды» и оперу «Жар-птица». Чайковский пишет оперу «Ундина» и задумывает оперу «Мандрагора». Но для всех них это лишь романтический эпизод, лишь ступень в творческом развитии. Иначе было для Римского-Корсакова. Мир народной фантазии остался до конца жизни одним из богатых, неисчерпаемых источников его музыки.

Глава 6

Первая опера. Первая любовь

Вторая половина 1860-х и начало 1870-х — время знаменательное в истории русской культуры. В это время Мусоргский создает оперу «Борис Годунов» и задумывает «Хованщину». Бородин работает над оперой «Князь Игорь». Чайковский, для которого историческая обстановка и события чаще всего были лишь условиями и фоном для драмы чувств и столкновения характеров, пишет, однако, «Воеводу» и «Опричника». В те же годы поэт Алексей Константинович Толстой выпускает в свет свою драматическую трилогию из времен Ивана Грозного, царя Федора и Бориса Годунова. А. Н. Островский от прославивших его пьес из купеческого быта обращается к историческим пьесам-хроникам. Несколько

раньше русская история и особенно история Московской Руси становится предметом серьезных исследований. Главная причина этого могучего течения — настоятельная необходимость осмыслить прошлое, находясь на рубеже старого самодержавно-крепостнического и нового порядка жизни, еще не совсем ясного в своих очертаниях, но во многом уже внушающего тревогу. Живучесть и цепкость прошлого, нерешенность коренных задач, таких, как бедственное положение крестьянства, как отношение власти к народу, порождает жгучий интерес к переломным, рубежным эпохам истории.

Римский-Корсаков нашел тему и название своей первой оперы «Псковитянка» у поэта Льва Александровича Мея, уже умершего к этому времени. Совет взяться за нее шел от Балакирева и Мусоргского, да и обдумывание либретто и необходимые переделки проходили при непременном их (и Стасова) участии. Мусоргский написал и текст для двух народных хоров. Почти на те же годы падает создание оперы «Борис Годунов» и время наибольшей близости Корсакова с Модестом Мусоргским. «Приеду в Питер, тогда свидимся и посмотримся в наши партитуры», — писал он летом Николаю Андреевичу, делясь планами, советуясь и советуя. Можно было бы ждать заметного влияния старшего и притом исключительно яркого композитора на младшего. Тем не менее «Псковитянка» совершенно оригинальна.

Печальник народного горя Мусоргский с неповторимой силой раскрыл в своих операх трагические страницы истории, кровавыми слезами оплакал судьбу темного люда, тех, по его определению, «неведущих и смятенных», какие ощупью доискивались правды-истины и невзначай из одного рабства попали в другое, горчайшее. В сцене призвания Годунова на царство, в страшном голодном вопле народа («Хлеба!»), в стихийном бунте сцены под Кромами и завершающем оперу щемящем причитании-плаче Юродивого композитор воплотил образ наиболее ему близкий — образ народа-страдальца, для 1860-х — 1870-х годов более чем современный. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача, —

читаем в его программном письме к Стасову в 1872 году.— „Ушли вперед!“ — врешь, „там же“! Бумага, книга — ушла — мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним *состряпалось* — там же!»

В «Псковитянке» Мея и еще выразительнее в опере Римского-Корсакова главная мысль и главный склад иные. Здесь народ псковской еще сам обдумывает и решает на вече, как ему быть. И подчинение Москве, вынужденное силой обстоятельств и логикой истории, принимает не по-холопски. «Повольте, мужи-псковичи и люди вольные, вам правду молвить!» — так с великим мужеством и достоинством обращается к народу вожак псковской вольницы Михайло Туча. Речь идет не только о словах: достоинством и благородством дышит мелодический речитатив Михайлы. И песня, с какой вольница покидает родной город, чтобы не видеть торжества власти грозного царя над старинным вечевым порядком вольного города, проникнута тем же мужеством, той же молодой удалью и скрытой печалью.

Сцена веча вызвала наибольшие похвалы критики при выходе из печати пьесы Мея (к постановке она не была разрешена) и при появлении на сцене Мариинского оперного театра в Петербурге 1 января 1873 года*. Интересно сравнить три эскиза декораций этой сцены. Первый написан для постановки 1873 года М. А. Шишковым и безотносителен к содержанию и музыке сцены. Это просто добросовестно сделанный архитектурный рисунок площади у псковского Кремля, как видно из зарисовки спектакля, выполненной тогда же. И толпа псковичей в нарядных костюмах и платьях такая же условная, такая же безразлично-оперная. Через тридцать лет эскиз сцены веча делает для новой постановки оперы в том же театре выдающийся театральный художник А. Я. Головин. Декорации неузнаваемы.

* Разрешение постановки «Псковитянки» на оперной сцене объясняется чисто случайным обстоятельством — содействием великого князя Константина Николаевича, знавшего Римского-Корсакова по морской службе (через год великий князь назвал постановку «Годунова» «позором на всю Россию»).

Стены Кремля и городской собор массивны и архаичны. Облака освещены неровным светом луны и, кажется, гонимы ветром: ведь всенародное вече собрано ночным набатом при вести о разорении Новгорода опричным войском Грозного и о его походе на Псков. Тревога, драматическая борьба чувств, ужас перед грозящей гибелью — все уже заложено в красках и тяжелом движении форм. И — тот же псковский Кремль, изображенный с другой точки зрения, от устья реки Псковы, для занавеса к «Псковитянке», поставленной в Большом театре СССР. Талантливый мастер театральных декораций В. Ф. Рындин внес в свой эскиз теплую любовь к древней Руси, живое чувство пейзажа, приглушив драму, четыреста лет назад разыгравшуюся на берегах рек Псковы и Великой.

Главное действующее лицо «Псковитянки» — народ. Сцена веча и уход непокорившейся вольницы с молодецкой, удалой, но проникнутой тайной горечью песней — подлинная завязка действия. Среди иных народных эпизодов — девичьих хоров, волшебной сказки про царевну Ладугу и змея Тугарина, бытовых сценок, и прочая, и прочая — наиболее значительны два: полный отчаяния хор-причитание псковичей («Грозен царь идет на великий Псков с злой опричиной, со кромешною») и противоположенный по складу хор, замыкающий оперу. Это отпевание псковской вольности, но не только отпевание прошлого — примирение с неизбежным, нечто сходное с мудрым словом летописца или с величавым заключительным хором античной трагедии. В пьесе Мея отсутствовал этот народный приговор, венчающий дело. Здесь сказались великие возможности музыки, какими не располагал драматург, и не менее того чуткое ощущение художественной логики у либреттиста — самого Римского-Корсакова.

Опера, как и музыка вообще, живет в исполнении. Созданный композитором образ (до времени покоится в партитуре и воплощается (или не воплощается...) в спектакле. Черты грозного царя проглянули в первом домашнем исполнении «Псковитянки». Прекрасно, всем на радость, пел его Мусоргский, аккомпанировала на фортепиано Надежда

Пургольд — «наш милый оркестр», как называл де-вушку Модест Петрович. К сожалению, на спектак-ле 1 января 1873 года раскрыть музыкальную личность Грозного превосходный певец О. А. Пет-ров (некогда первый Сусанин и первый Руслан) уже не смог: по свидетельству Г. А. Лароша, он «более говорил, чем пел свою партию», хотя декламация и игра его были «полны жизни, правды и характерно-сти».

Создать на сцене Ивана Грозного уже много позже выпало на счастливую долю Шаляпина. В сущности, это была первая большая удача молодого певца, открывшая ему дорогу к постижению своеобразных, чуждых внешней оперности басовых пар-тий Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. А об-раз, им освоенный, был непомерно сложен. Смесь царственного достоинства и болезненно уязвленного самолюбия, высокой мысли и безграничной жестоко-сти, наконец, бешеной вспыльчивости и сердечно-сти — весь этот тяжелый сплав отлился в нечто законченное и совершенное. Как незабываемо, со знаменитой фразой — «Войти аль нет?» — оста-навливался Шаляпин — Грозный на пороге дома псковского наместника, благородного Токмакова, где ему предстояла нежданная-негаданная встреча с родной дочерью, Ольгой! С каким отчаянием скло-нялся в последнем акте над телом дочери, выбежав-шей из царского шатра на голос своего любимого, Михайлы Тучи, и насмерть пораженной шальной пулей во время роковой схватки вольницы с царской стражей! «Словно гром ударил и всех присутству-ющих поразил», — писал Стасов о выступлении Ша-ляпина в партии Грозного.

Уже в увертюре и не раз в дальнейшем проходит в оркестре главная тема царя Ивана, близкая к старинному, угловато-архаическому церковному на-певу. Она угрюма и почти безлична, подобно гроз-ной и бесчеловечной стихийной силе. Но для выра-жения разных граней личности царя композитор нашел и совсем иные мотивы. Одни суровы и даже яростны, импульсивны, наступательны, другие спо-койны и раздумчивы, третьи широки, плавны и веют теплом. Это мелодии его любви к Ольге и к

той, на кого она так непостижимо похожа,—давно умершей Вере Шелогее, когда-то на краткий миг счастья встретившей царя Ивана.

Арий в этой первой опере Корсакова нет, они считаются в кругу Балакирева смешной и устаревшей приманкой для мало смыслящей в подлинном искусстве оперной публики. Их заменяют почти всюду речитативы, часто гибкие и выразительные, порою и суховатые. Чувства, душевные состояния, обстановку действия рисует оркестр меткими, часто лаконичными штрихами. На вопрос боярина Матуты об Ольге — «А кто отец-то?» — ответ дает оркестр, мощно «выговаривающий» главную тему Грозного. Обаятельный образ псковитянки Ольги обрисован в большой мере «Ольгиными аккордами», как их называл автор,—трогательно чистыми, прозрачными, как ключевая вода. Тем большее искусство и понимание требовалось от солистов, чтобы окрасить речитативные фразы максимальной выразительностью. Зато полное раздолье мелодии в народных хорах, да еще в лирических эпизодах оперы, таких, как «сиротская» песня Михайлы Тучи «Раскукуйся ты, кукушечка» перед его встречей с Ольгой, как их полный ласки и любви дуэт, открывающийся фразой Ольги «Да останься, милый мой, не ходи ты в дальнюю сторону». Плавная и задушевная тема народной песни «Уж ты поле мое, поле чистое», введенная тут Римским-Корсаковым, стала естественным выражением чувства любящих. Их судьба в опере исключительна и драматична, но в своем существе они — обобщенные идеализированные типы «красной девушки» и «доброго молодца» народных песен и сказок.

«Написанные в это лето два ромansa — „Ночь“ и „Тайна“ — были посвящены сестрам Пургольд, первый Надежде, второй Александре Николаевне. К событиям моей жизни этого лета* следует также отнести, — вспоминает Николай Андреевич, — поездку в Кашинский уезд Тверской губернии... Помню, как, сидя однажды у себя, я получил записку с назначением дня отъезда. Помню, как картина

* 1868 года.

предстоящей поездки в глушь, во внутрь Руси, мгновенно возбудила во мне прилив какой-то любви к русской народной жизни, к ее истории вообще и к „Псковитянке“ в частности, и как под впечатлением этих ощущений я присел к роялю и тотчас же сымпровизировал хор встречи царя Ивана псковским народом». Это были первые звуки будущей оперы.

«Псковитянка» была закончена в партитуре 8 января 1872 года и посвящена «дорогому мне музыкальному кружку». Завершение оперы совпало с концом юности Римского-Корсакова. Балакирев — после ряда блистательных успехов, после постановки под его руководством «Руслана и Людмилы» в Праге, после того, как по инициативе Антона Рубинштейна он становится во главе симфонических концертов Музыкального общества в Петербурге, не оставляя и концертов созданной им Бесплатной музыкальной школы («Одно время вся музыка отдавалась ему», — вспоминал десятилетия спустя Кюи), — терпит сокрушительные неудачи и решительно отходит на некоторое время от музыкальной деятельности и музыкальных друзей. Еще сохраняется, хотя и не всегда в прежней силе, близость между балакиревцами, но кружка как сплоченной группы единомышленников более нет. Каждый из них избирает свою дорогу в музыке.

Летом 1871 года Римского-Корсакова неожиданно приглашают «принять на себя преподавание теории композиции и инструментовки» в Петербургской консерватории. Понимая, как он писал матери, что тем самым «является возможность поставить себя впоследствии окончательно на музыкальное поприще и развязаться со службою, которую продолжать долгое время не считаю делом честным и благовидным», он предложение принимает. С осени начинаются систематические занятия с учащимися консерватории. Они закончатся только весной 1908 года и составят, вслед за сочинением музыки, второе важнейшее его жизненное дело.

В конце того же 1871 года умирает в Италии от паралича сердца Воин Андреевич. Морское министерство отрядило лейтенанта Римского-Корсакова в

Пизу за прахом брата и его семьей. Канун отъезда он проводит у сестер Пургольд, с которыми за последнее время близко сошелся на музыкальной почве. Александра Николаевна — прекрасная певица, Надежда — пианистка, обе незаменимые участницы сборищ балакиревых. Тут, в вечер перед отъездом, происходит, наконец, объяснение в любви, потому что горе сблизило их, сделав явным то, что уже давно скрытно от обоих теплилось и разгоралось в их сердцах. Отрывки из дневника Надежды Николаевны и из их переписки тех лет полны удивительной прелести и душевной красоты. Для каждого балакиревца в дневнике было придумано прозвище. Корсакова Надежда Николаевна называла про себя по главной, как ей казалось, особенности — Искренностью. Но и она сама была на удивление прямой, неспособной на неполную правду или уклончивость перед собой или другими. Ее прозвище в письмах Николая Андреевича — Золотая рыбка, такая же ласковая, такая же ни на кого не похожая, такая же волшебнo-непостижимая, как Золотая рыбка Лермонтова и по Лермонтову написанного романа Балакирева. Ответ этой поэтической и светлой любви лег и на образы псковитянки Ольги и посадничьего сына Михайлы.

30 июня 1872 года в Спасо-Парголовской церкви Надежда Пургольд, двадцати четырех лет, и Николай Римский-Корсаков, двадцати восьми лет, повенчались. Дружкой был Мусоргский.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 1

Профессор Петербургской консерватории

В «Летописи моей музыкальной жизни», как Николай Андреевич назвал свои воспоминания, немало печальных и горьких строк. Самые, пожалуй, выразительные относятся к его согласию стать профессором консерватории:

«Если б я хоть капельку поучился, если б я хоть на капельку знал более, чем знал в действительности, то для меня было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело... Я, автор „Садко“, „Антара“ и „Псковитянки“, сочинений, которые были складны и недурно звучали... я, певший что угодно с листа и слышавший всевозможные аккорды,—я ничего не знал. В этом я сознаюсь и откровенно свидетельствую об этом перед всеми. Я не только не в состоянии был гармонизировать прилично хорал*, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов. И вот музыканта с такими-то сведениями задумал пригласить в профессора Азанчевский**, и таковой музыкант не уклонился от этого».

И прекрасно сделал, скажем мы теперь, проходя мимо памятника Н. А. Римскому-Корсакову на площади у Ленинградской консерватории, носящей его имя. Потому что талантливому композитору с ясным умом и честным отношением к делу не так уж много времени понадобится для усвоения необходимых знаний. Чуть дальше сам Николай Андреевич пишет не без юмора: «Незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из

* Гармонизация хоралов была тогда одной из обычных задач в консерваторских классах гармонии.

** М. П. Азанчевский — композитор и музыкальный деятель, в 1871—1876 гг. был заведующим Петербургской консерваторией.

лучших ее учеников,—а может быть, и самым лучшим,—по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала».

А иметь руководителем выдающегося музыканта и крайне доброжелательного человека — счастье, нечасто выпадающее ученику консерватории. Не сразу и не без огорчительных опытов Римский-Корсаков стал с годами настоящим воспитателем музыкальной молодежи.

Недостаток «школьных» знаний, нашедшихся в 1860-е годы в немилости у балакиревцев *, мешал не только Римскому-Корсакову-педагогу, но и Римскому-Корсакову-композитору. «Отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения „Псковитянки“ сказалось остановкой моей сочинительской фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные уже мною приемы,—вспоминал Николай Андреевич,—и только развитие этой техники... дало возможность новым, живым струям влиться в мое творчество». На это ушли годы и годы. Сперва — на изучение недостаточно знакомых до того Баха и Генделя и совсем незнакомых Палестрины и других великих полифонистов XVI века и на практическое овладение техникой контрапунктического письма **. Потом — годы на то, чтобы уже приобретенные навыки перестали быть чем-то инородным, вошли в плоть и кровь.

В ходе этой громадной внутренней работы не раз, очевидно, возникали сомнения, неуверенность, чувство одиночества. Балакирева не было видно. Мусоргский, Стасов, Кюи, а в известной степени и Бородин, шире других глядевший на вещи, не одобряли этого поворота к изучению техники старых мастеров. Казалось, что Корсаков пошел не вперед, а в сторону или даже вспять. В один из мигов

* Балакирев в одном письме 1867 года прямо называл «все эти законы гармонии и мелодии» «телячьими». Он изменил свои взгляды позднее.

** «Совершая поездки в Петербург [по Неве с дачи в Озерках] и Кронштадт и сидя на пароходе, я,—пишет Николай Андреевич,—без усталости писал контрапунктические задачи в своей записной книжке». Занят он был все эти годы выше головы.

неуверенности, когда так настоятельно необходима авторитетная дружеская поддержка, Римский-Корсаков обратился к Чайковскому; с ним все эти годы поддерживалась у Корсакова прямая и откровенная переписка. Он кратко рассказал о своих учебных работах, о намерении постепенно вернуться к сочинению, просил разрешения прислать на просмотр некоторые сочиненные им фуги. Ответ не замедлил:

«Я просто преклоняюсь перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером. Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего „Садко“, — что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру...» Чайковский утаил от Николая Андреевича свое опасение, что поглощенность технической стороной композиции может губительно отозваться на творчестве.

Если опасность утратить живое отношение к искусству и существовала, то занятия, в которые вскоре с головой ушел Римский-Корсаков, послужили лучшим лекарством от односторонности. Это была, во-первых, совместная с постепенно возвращавшимся к музыке Балакиревым кропотливая подготовка к изданию партитур «Сусанина» и «Руслана». К работе привлекли и молодого Анатолия Константиновича Лядова, многообещающего ученика Николая Андреевича и будущего видного композитора. Музыка Глинки, любимая с детства, тут раскрылась перед Корсаковым несравненно полнее, чем это могло быть раньше. Он испытывал высокое художественное наслаждение, вникая во все изгибы замысла гениального композитора, во все подробности воплощения этого замысла. Он наслаждался и одновременно не переставал учиться. До трудов, потраченных на овладение композиторской техникой, он и не смог бы так ясно оценить искусство голосоведения и прозрачной оркестровки, пленявшее его у Глинки.

Пожалуй, еще больше дала Римскому-Корсакову другая работа, предпринятая им в середине 1870-х

годов: гармонизация сорока русских песен, записанных с голоса их знатока и великого любителя Т. И. Филиппова, и составление собственного сборника «100 русских народных песен». Композитор включил в него лучшие песни, найденные им в давних и более новых сборниках, песни, петье когда-то дядей и матерью в Тихвине, и другие, вновь записанные специально для сборника от друзей и знакомых, слуху и памяти которых можно было довериться. Большое место в сборнике заняли игровые и обрядовые песни, сложившиеся, по-видимому, еще в давние языческие времена. Чтобы основательнее понять эти песни, он обратился к трудам ученых, изучавших старинный крестьянский быт, народные обряды и сказки. Для Николая Андреевича они стали открытием целого поэтического мира и оказали важное влияние на все дальнейшее творчество. От хороводных и свадебных песен влилось в его оперы светлое праздничное начало, так для них характерное. Широким потоком устремились в музыку Римского-Корсакова мелодии, прямо взятые из народных песен или возникшие в сознании композитора на основе народной песни как ее свободное претворение. Вновь созданные композитором мелодии были столь народны по своему духу и складу, что нередко их принимали за «подлинные». Да они и были подлинными, хоть их создал не безвестный певец в стародавние времена, а петербургский ученый музыкант.

Глава 2

«Майская ночь»

«Я с детства своего обожал „Вечера на хуторе“, и „Майская ночь“ нравилась мне чуть ли не преимущественно перед всеми повестями этого цикла. Жена моя, еще будучи моей невестой, часто уговаривала меня написать когда-нибудь оперу на этот сюжет. Мы вместе с ней читали эту повесть в день,



Андрей Петрович и Софья Васильевна Римские-Корсаковы, родители композитора. С дагерротипа. Начало 1860-х годов (?)



Ника Римский-Корсаков—кадет Морского кадетского корпуса в парадной форме, 1857

Большой Тихвинский монастырь. Со старинной литографии

Река Тихвинка и дом, где родился композитор.
Правая сторона—позднейшая пристройка





Воин Яковлевич Римский-Корсаков — первый моряк в роду, вице-адмирал Российского флота, 1740-е годы(?)



Воин Андреевич Римский-Корсаков — контр-адмирал, старший брат композитора с дочерью, 1860-е годы



Река Тихвинка и Большой Тихвинский монастырь,
1978



Милий Алексеевич Балакирев. Прага, февраль, 1867.
«Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, говорящий решительно, авторитетно и прямо!.. Мгновенно запоминающий играемые ему сочинения, он должен был производить... обаяние, как никто другой» (Н. А. Римский-Корсаков)



Владимир Васильевич Стасов



Н. А. Римский-Корсаков — гардемарин. Кронштадт, июль, 1863

Клипер «Алмаз», на котором Н. А. Римский-Корсаков ходил в плавание в 1862—1865 годах

Русская эскадра адмирала С. С. Лесовского на рейде Нью-Йорка, 1863. С гравюры





Н. А. Римский-Корсаков (первый справа) в группе гардемарин на палубе клипера «Алмаз». Нью-Йорк, 1863



Н. А. Римский-Корсаков в штатском. Нью-Йорк, 1863



Александр Иванович Герцен, оказавший своими статьями в газете «Колокол» решающее влияние на молодого Н. А. Римского-Корсакова. С фототипии по рис. И. А. Астафьева



Михаил Иванович Глинка с сестрой, Людмилой Ивановной Шестаковой. Петербург, 1852. С дагерротипа. Л. И. Шестакова в дальнейшем — заботливый друг композиторов балакиревского кружка



Модест Петрович Мусоргский, 1874. Дарственная надпись Н. А. Римскому-Корсакову: «Про наше взаимное житье-бытье—да будет добром помянуто, другу Мусорянин»



Александр Порфирьевич Бородин, 1880. Дарственная надпись: «Дорогой всему нашему кружку, горячо любимой и душевно уважаемой Людмиле Ивановне Шестаковой на память от искренне ей преданного автора неоканчиваемой оперы „Князь Игорь“. 16 сентября 1882 А. Бородин»



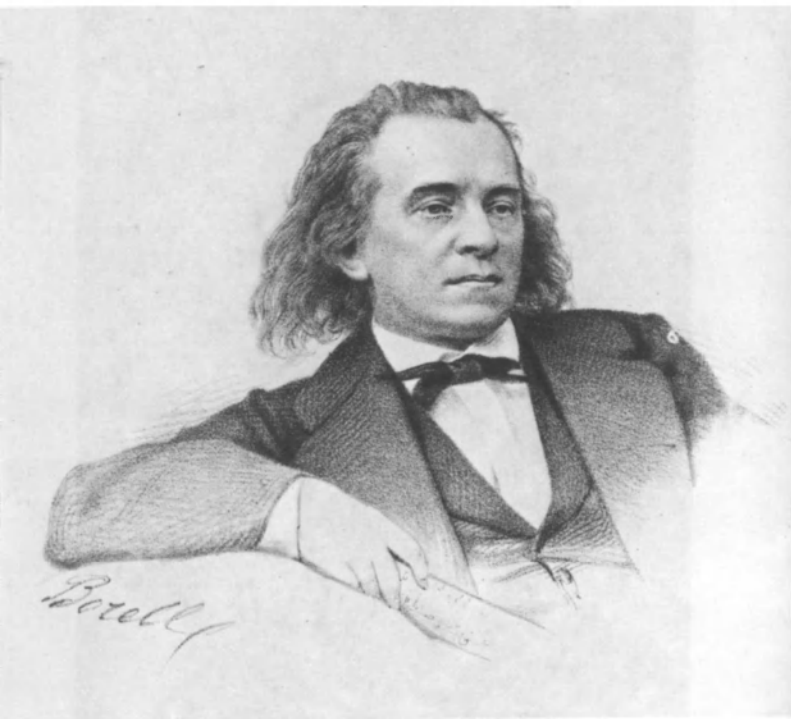
Александра Николаевна Пургольд (в замужестве Мо-
лас). Певица, многим обязанная советам А. С. Дар-
гомыжского. Постоянная участница собраний бала-
киревского кружка



Надежда Николаевна Римская-Корсакова, урожденная Пургольд. Пианистка, ученица А. А. Герке. Постоянная участница собраний балакиревского кружка, свободно читавшая партитуры и перекладывавшая их для исполнения на фортепиано



Ференц Лист, 1858. С рис. Фр. Преллера. Друг балакиревского кружка, один из наиболее ценимых ими композиторов-современников. Оказал плодотворное влияние на симфоническое творчество Н. А. Римского-Корсакова и фортепианный стиль М. А. Балакирева



Александр Николаевич Серов. С гравюры Бореля.
Музыкальный критик и композитор, тепло встретив-
ший ранние симфонические опыты Н. А. Римского-
Корсакова



Александр Сергеевич Даргомыжский. С гравюры.
В конце жизни сблизился с балакиревцами. За-
вещал Ц. А. Кюи дописать его оперу «Каменный
гость», а Н. А. Римскому-Корсакову—оркестровать ее



Осип Афанасьевич Петров. Не ранее 1876. Певец Мариинского театра, близкий к балакиревскому кружку. Первый исполнитель партий Сусанина, Руслана, Мельника (в опере «Русалка»), Ивана Грозного (в опере «Псковитянка»)



Н. Н. Римская-Корсакова, 1872. Первая фотография после замужества



Н. А. Римский-Корсаков, 1872. Первая фотография после женитьбы



P. H. P.
1870
L. H. P.



Сцена веча в опере «Псковитянка». Мариинский театр. 1873. Декорации М. А. Шишкова.
С гравюры

Н. А. Римский-Корсаков, 1872 (дата, проставленная позднее автором зарисовки, ошибочна).
С рис. И. Е. Репина для его картины «Славянские композиторы»



Эскиз сцены веча в опере «Псковитянка». Большой театр, 1901. Декорации А. Я. Головина.
ГЦТМ им. Бахрушина



Эскиз сцены веча. Большой театр, 1935. Декорации Ф. Ф. Федоровского



Сцена смерти Ольги из оперы «Псковитянка». Иван Грозный — Ф. И. Шаляпин, Ольга — В. А. Эберле. Русская частная опера С. И. Мамонтова, 1896



Ольга подносит стопу меда Ивану Грозному. Ольга — Е. Н. Хренникова. Большой театр, 1901



Герман Августович Ларош



И. С. Бах, 1746. С портрета Е. Г. Хаусмана.
«Я не понимал тогда [до серьезных занятий контрапунктом в 1874—1875 гг.], что контрапункт был поэтическим языком гениального композитора...» (Н. А. Римский-Корсаков)



Петр Ильич Чайковский, 1875. Дарственная надпись: «Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову от искреннего [описки — вместо «искренно его»] любящего П. Чайковского. Москва, 18 мая 1875»

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Многія изъ помѣщенныхъ здѣсь пѣсень уже были напечатаны въ различныхъ сборникахъ съ другой гармонизаціей. по атому я счелъ необходимымъ обозначить тѣ источники, которыми пользовался я, сверхъ того, указать въ какихъ сборникахъ пѣются извѣстные мнѣ наріанты, какъ голоса, такъ и текста, пѣсень моего собранія.

Въ настоящее время, когда многія пѣсни исчезаютъ изъ памяти народа, въ особенности становится интереснымъ занисывать напѣвы отъ лицъ слышавшихъ ихъ въ давніе годы и публиковать лучшія изъ пѣсень помѣщенныхъ въ старинныхъ сборникахъ, гдѣ, лавшихся библиографическою рѣдкостью, какъ наприм. сборникъ И. Прама. Гдѣ только могъ, я означалъ или годъ изданія сборника или, хотя бы приблизительно, годъ въ которомъ могла быть слышана пѣсня лицомъ мнѣ ее сообщившимъ. Такъ всѣ пѣсни пѣтыя мнѣ покойнымъ дядею моимъ П. П. Римскимъ-Корсаковымъ, были слышаны имъ въ Новгородской губерніи въ юности его, между 1810—1820 годами; къ тому же времени относятся и пѣсни Орловской губерніи, сообщенныя мнѣ матерью моею С. Н. Римскою-Корсаковой. Быть можетъ многія изъ нихъ уже не поются народомъ, тѣмъ болѣе онѣ интересны.

Изъ множества пѣсень сообщенныхъ мнѣ разными лицами, я помѣстилъ только тѣ, за достоверности. Которыхъ могу поручиться.

Пользуюсь случаемъ выразить мою искреннюю благодарность лицамъ сообщившимъ мнѣ помѣщенные здѣсь пѣсни.

С. Петербургъ.
Ноябрь 1877 г.

Н. РИМСКІЙ-КОРСАКОВЪ.

Предисловіе к сборнику Н. А. Римского-Корсакова
«100 русских народных песен», 1877



Л. В. Собинов в роли Левко. «Майская ночь». Большой театр, 1909. Первая постановка на московской казенной сцене

Афиша первой московской постановки оперы «Майская ночь», 1892. Спектакль имел большой успех, и опера прошла многократно

Театръ въ домъ ШЕЛАПУТИНА и К^о.

(Театральная площадь).

РУССКОЕ ОПЕРНОЕ ТОВАРИЩ. ПОДЪ УПРАВЛЕН.

И. П. ПРЯНИШНИКОВА.

Въ Четвергъ, 15-го Октября,

представлено будетъ:

МАЙСКАЯ НОЧЬ.

Опера въ 3-хъ д. (изъ повѣсти Гоголя), муз. Римскаго-Корсакова.

Дѣйствующія лица:

Голова.....	г. Антоновскій.
Левко, его сынъ.....	г. Михайловъ.
Сводченица головы.....	г-жа Правдина.
Ганна.....	г-жа Смирнова.
Писарь.....	г. Волгинъ.
Винокуръ.....	г. Давыринъ-Кравченко.
Каленикъ.....	г. Гордѣевъ.
Панночка.....	г-жа Лаубъ.
Насѣдка.....	г-жа Мельникова.
Воронъ.....	г-жа Молодцова.
Мачиха.....	г-жа Федоровская.

Парубки, дѣвушки, десятскіе, утопленники—русалки.

Дѣйствіе въ Малороссіи, близъ Динайки, на Троицкой или Русальной недѣлѣ. Во 2-мъ дѣйствіи 2 картины.

Канцелямейстеръ, г. ПРИВИКЪ. Хоры разучены хормейстерами г. Крыловымъ и г-жей Красовской.

Танцы: въ 1-мъ дѣйст. „Просо“ и въ 3-мъ дѣйст. „Русалокъ“, пост. г-жей Джювасеи. „Гопакъ“ въ 1 дѣйст., исп. гг. ЛИЗИНСКІЙ и ГАЛЕЦКІЙ. Новые костюмы собственной мастерской, мужскіе— г. ДУМА, женскіе г-жи ЯКИМОВОЙ. Новая декорация 1-го дѣйствія, 2-й карт., 2-го и 3-го дѣйствій работы художника-декоратора г. РЕДЖИО, 1-й карт. 2-го дѣйствія работы декоратора г. ИГНАТЬЕВА.



Н. А. Римский-Корсаков. Дарственная надпись:
«Н. А. Римский-Корсаков — Людмиле Ивановне Шес-
таковой. 17 ноября 1882 г.» с нотными автогра-
фами из «Псковитянки», «Майской ночи» и «Сне-
гурочки»



Эдуард Францевич Направник. Главный дирижер Мариинского театра в 1869—1914 годах. Музыкальный руководитель первых постановок опер «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», оперы-балета «Млада»



А. В. Богданович в роли Левко. «Майская ночь».
Большой театр, 1909

М. А. Эйхенвальд в роли Снегурочки. Большой те-
атр, 1893





Н. В. Салина в роли Снегурочки. Русская частная опера, 1885. Первая постановка в Москве.

П. И. Чайковский рекомендовал артистку директору императорских театров как прекрасную Снегурочку

Н. И. Забела в роли Снегурочки. Русская частная опера, 1898





Е. Я. Цветкова в роли Снегурочки. Русская частная опера, 1896

когда я сделал ей предложение. С тех пор мысль о „Майской ночи“ не покидала меня», — вспоминал композитор четверть века спустя после начала работы над этой оперой. В кругу балакиревцев Н. В. Гоголь был одним из самых любимых писателей. Его острый, порою причудливый юмор, полные жизни, необыкновенно сочные бытовые сценки и типы (особенно привлекавшие Мусоргского), элемент фантастики, дивные, окутанные светлой романтической дымкой картины природы, наконец, превосходный живописный язык — все это неотразимо притягивало молодых участников кружка, оставшегося в истории под именем «Могучая кучка». Отголоски сатирической манеры Гоголя легко встретить в письмах Балакирева, Корсакова, его сюжеты легли в основу опер «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, двух опер Римского-Корсакова. Да и столь необычные в оперной практике добродушно-сатирические меткие образы гудошников из оперы «Князь Игорь» Бородина не обязаны ли Гоголю, хоть косвенно, своим рождением?

Надежда Николаевна Римская-Корсакова, не только отлично игравшая на рояле, но и подававшая серьезные композиторские надежды, написала на сюжет гоголевской «были» «Заколдованное место» — музыкальную картину для оркестра. Но обстоятельства сложились неблагоприятно, отчасти именно потому, что крайне щепетильный в этом отношении Корсаков считал, очевидно, не совсем благовидным содействовать включению, хотя бы и талантливого, произведения жены в концертные программы. Так «Заколдованное место» осталось неисполненным и неизданным. А потом быстро возросли семейные заботы: до окончания «Майской ночи» в семье уже было трое детей, запускать хозяйство и раз заведенный порядок Надежда Николаевна не умела, да и не желала. С сентября и до июня катилась жизнь в городе, где консерваторские классы, руководство концертами Бесплатной музыкальной школы, перешедшее к Корсакову после отхода Балакирева, и другие музыкальные дела, о которых речь еще впереди, поглощали почти целиком время Николая Андреевича, а потом наступало лето и по-иному

хлопотливая дачная жизнь. В летние месяцы по преимуществу протекала и композиторская его работа. И Надежде Николаевне пришлось надолго из музыканта стать слушателем, правда внимательным и бескомпромиссным в оценках творений своего мужа.

Сухо, с явной неохотой распространяться на тему слишком личную, Римский-Корсаков сообщает: «Сюжет „Майской ночи“ для меня связан с воспоминаниями о времени, когда жена моя сделалась моей невестой, и опера посвящена ей». Самая неуклюжесть оборота («жена сделалась невестой») выдает взволнованность. Вслушиваясь теперь в музыку оперы, вчитываясь в написанный самим композитором текст либретто, текст не всегда совершенный, явно служебный по отношению к музыке, заглядывая в его письма тех же лет к Надежде Николаевне, ласковые и сообщительные, письма-разговоры, начинаешь смутно догадываться, что стояло за строками воспоминаний и в эти строки не вместились. Кажется, мемуарист не решается, не позволяет себе сказать: я чувствовал, что и сейчас я так же нежно и восторженно люблю жену, как тогда любил невесту; ей посвящена опера, ею же вдохновленная,— опера о счастливой любви. Но скажи это Римский-Корсаков вслух, он не был бы самим собой.

«Майскую ночь» композитор начал сочинять не с первой картины, хотя кое-что, в том числе мелодии озорной песни про Голову и начало гопака Каленика, как он вспоминал, «у меня уже были в голове» с лета 1877 года. Но ария Левко «Солнышко низко» (по украинской песне «Сонце низенько») и его полный тихого счастья дуэт с Ганной возникли позже. Весной 1878 года Корсаков написал набело, прямо на партитуру, оркестровое вступление к III действию (завораживающий слушателя своей красотой музыкальный пейзаж «Украинская ночь»), любовную колыбельную, которую Левко поет своей милой («Спи, моя красавица» — песня, прославленная уже в нашем веке обаятельным исполнением Л. В. Собинова и С. Я. Лемешева), и большую фантастическую сцену Левко, Панночки и русалок. Легким прикосновением пера обрисовались руса-

лочки песни, неутоленная любовная тоска девушек-утопленниц, покинутых своими любимыми, не доживших своего земного века и теперь обреченных все снова и снова завивать в майские ночи венки и гадать о суженых... Зыбкость, призрачность их полубытия воплотил оркестр, сообщивший волшебную окраску всей сцене. После «Антара» и «Ольгиных аккордов» «Псковитянки» новым в творчестве Корсакова стал музыкальный образ Панночки. От его таинственных звучаний, от его хрупкой красоты и печали протянутся нити к сказочным девичьим образам многих опер композитора. Совсем нов для Корсакова был чисто гоголевский элемент комизма. Пьяный Каленик, у которого никак, хоть плачь, не вытанцовывается гопак, сварливая Свояченица, с ее характерной бранчливой скороговоркой, и особенно «лучшие люди» украинского села, пан Голова, Писарь и Винокур, обрисованы то добродушно, а то и с сильным привкусом острой сатиры. Комическое трио «лучших людей» «Пусть узнают, что значит власть» в сопровождении труб, флейты пикколо и малого барабана даже вызвало не совсем по тем временам безобидную реплику Балакирева: «Николай Андреевич всегда найдет предлог поглумиться над властью».

Новым было, разумеется, использование украинских народных песен, введение отвергавшихся ранее балакиревцами вокальных ансамблей (больших законченных эпизодов совместного пения) и главное — общее стремление к широкой мелодичности. «Майская ночь» и в этом отношении была залогом будущего.

Поставлена опера была 9 января 1880 года на сцене Мариинского театра и прошла с успехом. Превосходно поняли свои роли Ф. И. Стравинский (Голова), артист и певец яркого дарования, и талантливая А. А. Бичурина (Свояченица), так что комическая сторона сильно выдвинулась вперед. Трогательный и светлый лиризм партии Левко, как отчасти и его смелый, непокорный характер, так ярко выразившийся в озорной песне, на смех поднявшей пана Голову, полнее, как уже говорилось, раскрылись много позднее. Совсем не удалась осо-

бенно ценимая автором фантастическая сцена, проведенная, по авторитетному суждению Корсакова, «грубо и безвкусно». Опера, ставшая позднее одной из любимых у публики и певцов, в репертуаре не удержалась.

«Майская ночь» была возобновлена только в 1892 году, с тем же колоритным паном Головой — Ф. И. Стравинским, отцом будущего ученика Н. А. Римского-Корсакова И. Ф. Стравинского, прославленного впоследствии автора симфонических произведений, своеобразных балетов и многих иных сочинений. Спектакли проходили на этот раз на сцене Михайловского театра, с артистами и оркестром Мариинского.

Глава 3

«Снегурочка»

Пьеса А. Н. Островского, написанная для совместного спектакля Малого и Большого московских театров весной 1873 года, мягко выражаясь, успеха не имела. Не помогли ни превосходные исполнители, такие, как совсем еще молодая М. Н. Ермолова, игравшая Весну-Красну, ни находившаяся в расцвете таланта Е. П. Кадмина, игравшая и певшая пастуха Леля, ни И. В. Самарин (царь Берендей) и Н. А. Никулина (Купава), ни прелестная музыка Чайковского для песен, танцев и музыкальных антрактов, правда, из рук вон плохо прозвучавшая в оркестре под вялым управлением И. О. Шрамека. Не сохранились на сцене и последующие постановки пьесы в Художественном и Малом театрах. Но опера Римского-Корсакова на тот же сюжет и тот же (с необходимыми для оперной сцены сокращениями) текст скоро справит столетний юбилей и все так же молода и свежа.

Причина, возможно, не только в том, что «весенняя сказка» Островского естественно тяготела к музыке более широкой, чем это могло быть в пьесе с

музыкальными эпизодами (а в постановке 1873 года у самой Снегурочки не было музыкальной партии, раз по пьесе она не пела и не плясала). Главное, сюжет и тексты Островского счастливым образом как нельзя лучше пришлись к душевному состоянию Корсакова после его серьезных занятий русской песней и наследием древнеславянского язычества в крестьянском быту. «Не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше, чем царство берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу», — вспоминал Корсаков.

На редкость благоприятны оказались и условия, в которых складывалась новая опера. Недаром страницы, посвященные лету 1880 года, принадлежат к числу самых ярких и поэтичных в «Летописи моей музыкальной жизни». Написанные в 1905 году, целых двадцать пять лет спустя, они тем не менее кажутся продиктованными неостывшим впечатлением только что пережитого праздника творчества.

«Наступила весна. Пора было искать дачу... Я поехал осмотреть Стелёво*. Дом [был] хоть и старый, но удобный; прекрасный, большой тенистый сад с фруктовыми деревьями и настоящая деревенская глушь... Я нанял дачу, и мы переехали туда 18 мая.

Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне. Здесь все мне нравилось, все восхищало. Красивое местоположение, прелестные рощи... огромный лес „Волчинец“, поля ржи, гречихи, овса, льна и даже пшеницы... маленькая речка, где мы купались, близость большого озера Врево, бездорожье, запустение, исконные русские названия деревень, как, например, Кане-зерье, Подберезье, Копытец, Дремяч, Тетеревино, Хвошня и т. д., — все приводило меня в восторг... Все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленно-

* Имение в тридцати верстах за Лугой, в подуторах верстах к югу от Петербурга.

стью в сюжет „Снегурочки“. Какой-нибудь толстый и корявый сук или пенёк, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем; лес „Волчинец“ — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ. Лето было жаркое и грозовое. С половины июня и до половины августа грозы и зарницы бывали чуть не каждый день. 23 июня, в Аграфену купальницу, молния ударила в землю около самого дома...

С первого дня водворения в Стелёве я принялся за „Снегурочку“. Я сочинял каждый день и целый день, и в то же время успевал много гулять с женой, помогал ей варить варенье, искать грибы и т. д. Но музыкальные мысли и их обработка преследовали меня неотступно... Сочинение и записыванье сочиненного пошло очень быстро...

Весь набросок оперы окончен 12 августа. ...Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такою легкостью и скоростью, как „Снегурочка“.

Быстро, как видно из дат на рукописи, двигалась и оркестровка, выполненная осенью и зимой, в обычных условиях крайней загруженности педагогической и иной работой. На этой быстроте и удобоисполнимости сказались, надо полагать, еще не упоминавшиеся нами занятия Римского-Корсакова духовыми оркестрами морского ведомства, начавшиеся еще в 1873 году, с назначением его «инспектором музыкантских хоров» *.

В уже цитированном стихотворении «Певец во стане русских композиторов» Апухтин так обращался к Николаю Андреевичу:

Ты, Корсаков, в ведомостях **
Прославленный maestro,
Ты впрямь Садко: во всех садках
Начальник ты оркестра!

Для более острой шутки композитор, пожалуй, и не давал материала. К своей новой работе он

* Так именовались тогда военные оркестры. Должность инспектора была упразднена в марте 1884 года.

** В «Санкт-Петербургских ведомостях» помещал свои рецензии Ц. А. Кюн.

отнесся с полной ответственностью. Готовя переложения пьес классического репертуара для военно-морских оркестров, он с величайшей полнотой и основательностью практически изучил всю семью духовых инструментов, от флейты пикколо до фагота и контрафагота, от малой трубы до могучей тубы. Не приходится говорить, как это обогатило музыканта, с самых первых шагов в музыке обнаружившего чутье к оркестровым краскам. В «Снегурочке» он впервые после Глинки показал, какие необыкновенные блестящие и сверкающие или таинственно-волшебные звучности могут быть извлечены из скромного театрального оркестра.

Новый опыт дало ему принятое на себя после самоустранения Балакирева дирижирование симфоническими концертами Бесплатной музыкальной школы. Дело наладилось не сразу и выдающегося дирижера из него не вышло, но польза для слушателей и для самого композитора была, и даже немалая.

Вернемся же к «Снегурочке» — одной из лучших опер Римского-Корсакова и одной из лучших опер вообще. «Бородин мне рассказывал про „Снегурочку“, — писал Николаю Андреевичу 30 декабря 1880 года еще до ее исполнения на сцене молодой московский музыкальный критик и в недалеком будущем близкий друг композитора Семен Николаевич Кругликов. — Он ею очень доволен и ставит ее гораздо выше „Майской ночи“, а этим все сказано». После постановки оперы сам Бородин в письме к ее автору поделился своими мыслями: «Знаете ли, что *второй* раз опера мне понравилась еще больше, чем первый*. Это именно *весенняя* сказка — со всею красотой, поэзией, всей теплотой, всем благоуханием»...

Отзыв дорогого стоил. Ни один критик, выступивший тогда в печати с оценкой оперы, ни один друг, кроме Бородина, этого в ней не услышал.

Два мира живут в произведении Островского и Римского-Корсакова: мир русской природы и мир

* Первое представление состоялось в Мариинском театре 29 января 1882 года.

берендеев. Живут в согласии, ничем не нарушаемом, пока не родилась у Весны-Красны и Деда Мороза дочка Снегурочка, пока не пришла из леса в слободку «за песнями» и без умысла сама холодная, как снег, вызвала там смуту своей красотой; но сжалилась над ней мать Весна, на радость и на горе подарила ей дар любви и при первых лучах летнего солнца Снегурочка растаяла. Немудреная сказочка, но, как в деревянной матрешке, в ней можно открывать все новые и новые образы — смыслы, тающиеся под общей расписной оболочкой.

«Весенняя сказка» — это прежде всего музыкальная поэма о чудесном преобразении природы, спавшей под белым снежным покрывалом и проснувшейся с появлением весны, северной природы, запевшей, защебетавшей тысячами голосов, зазеленевшей цветами, напоившей воздух лесными и луговыми ароматами и уже в полной красе встретившей лето. С искусством почти непостижимым композитор воплотил в своей музыке смену времен года, звуки, краски и ароматы весны. «Я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества», — писал он о «Снегурочке».

Его опера — гораздо большее, чем просто чуткие, согретые человеческим теплом картины природы. Девочка Снегурочка — живое олицетворение юности и первой любви, на всю жизнь оставляющей щемящее ощущение счастья и утраты. Движение музыкального образа дочери Мороза и Весны от детской резвости и звонкого холодка ее ариозо в сцене с матерью и отцом к блаженству любви и сладкой муке таяния в конце оперы — в одном ряду с самым высоким, самым чистым, чем музыка обязана этой теме.

Пойдем дальше. Берендеи, справляющие вместе с природой праздник весеннего возрождения, их «светлый царь» — поэт и философ, все их полусказочное царство — не что иное, как мечта о естественном человеке, еще не разорвавшем внутренней связи с окружающей средой и как высшую мудрость принимающем ее законы любви, жизни и смерти. При появлении пьесы, а потом и оперы, да и много

позднее, слышались сожаления, что опытными авторами избран столь далекий от жизни сюжет. Какая обидная близорукость! В годы, когда пошли на слом самые основы русского крестьянского быта и миропонимания, в пьесе и опере звучал несмолкающий гимн эстетическим и нравственным идеалам патриархального крестьянства. Царство берендеев было едва ли осознанным, но тем более глубоким протестом против безобразной действительности.

«Делая общий разбор музыки „Снегурочки“, — писал композитор, — следует сказать, что в этой опере я в значительной степени пользовался народными мелодиями, заимствуя их преимущественно из моего сборника... Сверх того, многие мелкие мотивы или попевки, составные части более или менее длинных мелодий, несомненно, черпались мною из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях...» Вся музыкальная ткань оперы народна. Взятые из старинных песен, из инструментальных наигрышей и по-новому раскрытые Корсаковым в обработке для оперного хора и оркестра или же созданные самим композитором мелодические, гармонические, тембровые элементы «Снегурочки» радуют своей, как говаривал Балакирев, «народной правдивостью» и одновременно безупречностью вкуса, изяществом, благородством.

В первой постановке, «роскошной», как удостоверяют современники, автор выделил одного лишь Леля, исполнявшегося А. А. Бичуриной; прочие были не более чем удовлетворительны. Оркестр под управлением Э. Ф. Направника был исправен, но и только. Духа музыки дирижер не почувствовал и оперу Корсакова не полюбил. Народность слабо отражалась в нарядных, но в большей своей части казенно-оперных декорациях и костюмах, в казенно-балетных плясках и хороводах.

Все это предстало неузнаваемым в московской постановке 1885 года. Еще раньше для представления пьесы Островского в домашнем спектакле у Саввы Ивановича Мамонтова была снаряжена тароватым хозяином целая экспедиция в деревни Тульской губернии для выбора и закупки у крестьян панев и сарафанов, кичек и гречневиков на головы,

лаптей и котов на ноги, расшитых красивым узором домотканых рубах, зипунов и кафтанов. Теперь для оперного спектакля в театре, открытом Мамонтовым на нынешнем проезде Художественного театра, все это пригодилось. Пошли в ход и эскизы декораций, жизненно и правдиво написанных уже входившим в славу Виктором Михайловичем Васнецовым. Для оперного представления художник расписал дом Купавы красивым орнаментом, а одежду парней и девушек сделал более праздничной. Это был один из первых случаев в русском оперном театре, когда между театральным художником и складом музыки возникала тесная связь. Для русских опер вообще и, может статься, для опер Корсакова и его товарищей по «Могучей кучке» особенно это имело большое значение. Играли и пели у Мамонтова молодые, частью неопытные певцы. Зато не было шаблона. Всех лучше пела едва начинавшая свой театральный путь Н. В. Салина — «прекрасная Снегурочка», по отзыву Чайковского. Снегурочке вообще посчастливилось на исполнительниц. В постановке Большого театра 1893 года «была очень хороша и грациозна», как отметил автор, М. А. Эйхенвальд: «...ее обработанное серебристое сопрано как нельзя более шло к роли Снегурочки». «Превосходно играла и пела» в той же постановке М. А. Дейша-Сионицкая (Купава). Обаятельными Снегурками были выдающиеся артистки так называемой «второй мамонтовской оперы» в 1890-х годах — Е. Я. Цветкова и Н. И. Забела. «Я... прошел с нею всю партию, и пела она поистине прелестно», — писал Корсаков о Забеле в 1898 году. В Большом театре блистала обладательница «богатой» колоратуры А. В. Нежданова. С ее образом Снегурочки связано маленькое театральное чудо: благодаря продуманной игре и правильно подобранному платью с широкими горизонтальными каймами высокая Нежданова выглядела со сцены девочкой-подростком. Дивный ансамбль с ней составил поэтический, одухотворенный царь Берендей — Собинов. Его исполнение знаменитой каватины Берендея («Полна, plena чудес могучая природа!») под волшебный аккомпанемент солирующей виолон-

чели так и осталось никем не превзойденным. Мудрая просветленная старость казалась еще прекраснее рядом с простодушной, ничего не ведающей о жизни девочкой — Неждановой.

Свой след в сценической истории оперы оставили и обладательница сочного контральто Е. И. Збруева — полный жизни Лель, и рано оставивший сцену И. В. Грызунов в роли Мизгиря, дававший облагороженный образ своего героя (интересно сравнить его с первым исполнителем роли, прекрасным артистом старой школы И. П. Прянишниковым). С годами подход к сценическому воплощению менялся. Но все удачи и достижения были бы едва ли возможны без того капитального открытия в области оперного спектакля, какое произошло в оперной труппе С. И. Мамонтова. Там сложилось представление о музыкальном театре как органическом соединении музыки, полноценного художественного зрелища и творчества певцов-артистов. Близко к истоку этого нового театра стоит и «Снегурочка» в постановке 1885 года.

Глава 4

Безвременье

«Кончая „Снегурочку“, я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги», — отметил Николай Андреевич в своих воспоминаниях. Однако ближайшие годы, до самой весны 1889, не принесли ни одной оперы и даже ни одного оперного замысла. Да и в иных областях было написано до лета 1887 года совсем немного.

Почему? Первое предположение — сказались общие «хмурые» настроения этого десятилетия. Вскоре после воцарения Александра III в России установилась застойная тяжелая реакция. Численно слабое революционное движение было разбито. Надежды на близкое изменение нестерпимого по существу

порядка вещей были потеряны; печать, университеты, литература испытывали гонение, заставлявшее вспомнить недоброй памяти времена Николая I. На поверхность жизни всплыла жирная пленка обывательщины. Но это почти не отразилось в воспоминаниях Корсакова, вполне сознательно названных им летописью *музыкальной жизни*. Их следа не видно и в воспоминаниях его друзей или в известных нам его письмах. Жизнь многих деятелей культуры как бы замкнулась в эти годы в узкие рамки профессии. Воздействие общественной атмосферы — лучше сказать, духоты и спертости воздуха — протекало подспудно.

Гораздо непосредственнее ощущалось Римским-Корсаковым (и притом даже с преувеличенной остротой) окончание эпохи музыкального шестидесятилетия. Деятельность «Могучей кучки» представлялась отошедшей в историческое прошлое, а новые задачи — туманными. В творческую жизнь вступило новое поколение; в большой мере это были ученики самого Николая Андреевича, прежде всего Лядов и Глазунов. Для него это были не только любимые ученики, но любимые люди; размолвка или временное расхождение во взглядах переживались глубоко, восстановление дружбы делало его счастливым. Лядову, обладателю безупречного художественного вкуса и прекрасного дарования, но, в отличие от неутомимого труженика Римского-Корсакова, писавшего мало и всегда готового отложить начатую работу на предбудущие времена, прощалось все. «Он мог делать только то, что ему сильно хотелось», — не без огорчения отмечает Николай Андреевич. Глазунова, чье композиторское дарование развивалось в те годы с почти неправдоподобной быстротой (и в значительной мере оправдавшего возлагавшиеся на него в ту пору надежды), Корсаков с нежностью называл музыкантом, «который все знает, все понимает и все может». Он увидел в нем композитора, с самого начала получившего правильное музыкальное образование и направление и потому избавленного от несовершенства и односторонности, которые Николай Андреевич, со своим даром пристрастной и беспощадной

самокритики, усматривал в своем творчестве. Согласиться с этой самооценкой невозможно.

С именем молодого Глазунова связано и важное событие общественного порядка: возникновение Беляевского музыкального кружка. Митрофан Петрович Беляев, богатый лесопромышленник и горячий любитель музыки, увлеченный обаятельным талантом только начинавшего свой триумфальный путь Глазунова, основал сперва Русские симфонические концерты, а вскоре и превосходно обставленное нотоиздательство. Коммерческих целей тут не было и в помине. Наоборот, хозяин тратил большие деньги, чтобы обеспечить деятельность слабовато посещаемых публикой концертов, составленных исключительно из произведений русских композиторов, в том числе и второстепенных, и щедро оплачивал принимаемые к изданию их произведения. В сезон давалось обычно четыре или шесть концертов.

Музыкальное руководство обоими крупными предприятиями на первых порах принял на себя по просьбе Беляева Римский-Корсаков. Очень скоро между Беляевым и вернувшимся к деятельному участию в делах Бесплатной музыкальной школы Балакиревым произошла роковая размолвка. Милию Алексеевичу существование Русских симфонических концертов Беляева казалось лишенным смысла рядом с руководимой им Бесплатной школой и ее концертами. Но терпеть властного Балакирева в качестве главы своего личного музыкального дела и передать деньги на концерты остро нуждающейся в них Бесплатной школе Беляев вовсе не собирался. Вероятно, он плохо переносил деспотическую требовательность Балакирева и при первом удобном случае дал ему понять, что сочинения Милия Алексеевича он издавать не обязан. В ответ Балакирев прекратил все отношения с богатым лесопромышленником и в разговорах с близкими людьми давал понять, что Глазунов, Лядов и Римский-Корсаков пошли на поклон к толстосуму. Известное четверостишие Пушкина:

«Все мое»,—сказало злато;

«Все мое»,—сказал булат.

«Всё куплю», — сказала злато;

«Всё возьму», — сказал булат.

он переиначил по своему:

«Всё возьму», — сказал Черняев *;

«Всё куплю», — сказал Беляев.

Этот больно ранивший Балакирева разрыв имел тяжелые последствия для Милия Алексеевича, оттесненного на своего рода обочину музыкальной жизни, и для его отношений с беляевцами. Примесь хронической обиды и раздражения очень дает себя знать в характере его новых взаимоотношений со Стасовым, ставшим завсегдатаем беляевских музыкальных собраний по пятницам, и, что еще важнее, с Римским-Корсаковым.

Между тем с 1883 года (то есть еще до конфликта), когда Балакирев принял на себя заведование Придворной певческой капеллой, а Николай Андреевич стал его помощником и правой рукой, работа приводила их к постоянному тесному соприкосновению. Уже через короткое время оно стало тяжелым и даже мучительным для обоих. Балакирев старался сдерживаться, тем более что тысячу раз убеждался в обширных знаниях, высокой добросовестности и педагогическом опыте своего помощника, но раздражение прорывалось по мелочам, и чем далее, тем чаще. Николай Андреевич раздваивался между сохранявшимся с юных лет восторженным уважением к действительно выдающемуся музыканту и глухой, все сильнее напивавшей в нем обидой на несправедливость, черствость своего начальника, на его самодурство и желчность. Так шла к концу дружба, безоблачно начавшаяся в 1861 году. В 1891 году по случайному, в сущности, поводу тридцатилетним отношениям пришел конец. Всё, что было после, в счет не идет. Осталась совместная служба. Времени же Капелла брала много, и заботы о ней понемногу превращались для Корсакова в тяжелую обузу.

* Генерал М. Г. Черняев — популярный герой сербско-турецкой войны 1876 года, возглавивший отряд русских добровольцев.

*«Мне кажется, что меня зовут
Модестом Петровичем»*

В шестилетие 1881—1886 годов Римский-Корсаков создал только одно значительное произведение—Концерт для фортепиано с оркестром. В ряду причин, делающих понятнее это, на первый взгляд, резкое ослабление творческой энергии, важное место занимает обстоятельство чрезвычайное.

16 марта 1881 года после тяжелой болезни умер Мусоргский. Отношения с ним, когда-то сердечные и короткие, потом охладившиеся в годы увлечения Корсакова музыкой давно прошедших веков и усиленных занятий композиторской техникой, что было чуждо и несимпатично гениальному самоучке Модесту Петровичу, в последние годы его жизни опять наладились. Он от души приветствовал работу Николая Андреевича над сборниками русских народных песен. В иных случаях он готов был советовать со своим младшим, но более опытным другом. Сделанная Корсаковым оркестровка некоторых произведений Мусоргского, в том числе знаменитой «Пляски персидок» из оперы «Хованщина», встретила со стороны автора полное одобрение. Наконец памятно было, что по завещанию Даргомыжского его новаторскую оперу «Каменный гость» оркестровал не кто иной, как Римский-Корсаков. По всему этому после смерти Мусоргского его музыкальный архив был передан Николаю Андреевичу. Среди рукописей обнаружилось много неоконченного или просто неизданного—настоящие сокровища. Однако сочинения Мусоргского требовали большой дополнительной работы. Надо было дописать многочисленные недостающие куски и оркестровать оставшиеся неоркестрованными эпизоды и целые части «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки»—двух опер, над которыми композитор в последние годы работал одновременно, не приведя в порядок и не завершив ни одной. Этого мало. По убеждению Корсакова

совершенно необходима была радикальная чистка даже вполне законченных произведений Мусоргского от всего шероховатого, противоречащего правилам гармонии и голосоведения или строгим законам оперной драматургии.

Уже 4 апреля 1881 года, меньше чем через месяц после кончины Мусоргского, Корсаков пишет: «Все его сочинения я уже пересмотрел. „Хованщину“ можно было бы инструментовать, предварительно очистив, но боже, что за сюжет. Никакой логики и связи; местами вовсе не сценично... Ужасно подумать, как это Модест Петрович загубил свой огромный талант... „Сорочинскую ярмарку“ взял к себе Анатолий Константинович Лядов». После обстоятельного знакомства со всеми набросками и предположениями Николай Андреевич пришел к более оптимистическому выводу: «Я ...взялся, приведя в порядок и докончив все сочинения Мусоргского, какие найду для сего пригодными, передать их фирме Бесселя безвозмездно,— читаем в его воспоминаниях.— В течение следующих за тем полутора или двух лет тянулась моя работа над сочинениями покойного друга... Все это было в крайне несовершенном виде... При всем том, в большинстве случаев, сочинения эти были так талантливо, своеобразны, так много вносили нового и живого, что издание их являлось необходимым».

Прежде всего были подготовлены к изданию романсы и «Хованщина». «Вообще Мусоргский и Мусоргский; мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил „Хованщину“, и, пожалуй, даже „Бориса“. А относительно „Хованщины“ тут есть и доля правды»,— писал со столь характерным для него подтруниванием над самим собою Корсаков своему московскому другу.

Но речь шла о сроках гораздо более длительных, чем полтора-два года. Работа над наследием покойного—это не только дописывание, оркестровка, редактирование, даже не только соавторство. Это еще переписывание от руки, перекладывание опер и оркестровых пьес на фортепиано и тщательная, иногда многократная корректура. Это их настойчи-

вая пропаганда с концертной эстрады и еще более настойчивое — потому что гораздо более трудное — проведение «Хованщины» на оперную сцену. Отвергнутая оперным комитетом в 1883 году для императорских сцен, «Хованщина» ставится при энергичном участии Корсакова силами петербургского Музыкально-драматического кружка тремя годами позже, а еще позднее появляется в Москве, поставленная С. И. Мамонтовым, с Шаляпиным в одной из центральных ролей.

В 1890-х годах, когда Корсаков перерабатывает свою «Псковитянку», с той же беспощадной решительностью он редактирует, сокращает, заново оркеструет и «Бориса Годунова», давно сошедшего с петербургской сцены. Как объяснил Николай Андреевич своему молодому поклоннику и другу Василию Васильевичу Ястребцеву, он боготворит и одновременно ненавидит это произведение. Боготворит за оригинальность, силу, смелость, самобытность и красоту, ненавидит за недоделанность, гармоническую шероховатость, а местами и музыкальную несуразность. И снова опера в новом своем виде появляется сперва на полублюительской сцене в Петербурге, потом, по инициативе и настоянию Римского-Корсакова, у Мамонтова в Москве, с Борисом Годуновым в исполнении Шаляпина. Отсюда вместе с Шаляпиным переходит на императорскую оперную сцену в Москве и Петербурге и (все в той же корсаковской обработке) завоевывает оперные подмостки Европы и Америки. Успех кажется неоспоримым. Но есть примесь горечи и не совсем полной уверенности в своей правоте у самого соавтора. Вот и работавший над «Сорочинской ярмаркой» Лядов сказал как-то: «Легко, конечно... почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается совсем не то, что у Мусоргского. Пропадает его характерность и своеобразие того или другого оборота, исчезает авторская личность, улетучивается что-то очень существенное для стиля Мусоргского». Быть может, не с такой отчетливостью, но нечто в этом роде слышится и в некоторых поздних суждениях Римского-Корсакова.

Как понять эту двойственность отношения? И как понять в то же время бесспорный факт, что в результате переработки возникли не хилые уродцы, лишенные жизненной силы, а подлинные произведения искусства? Пусть и не вполне в духе Мусоргского, но тем не менее прекрасные.

У нас есть только одно объяснение. Непокоренный дух Мусоргского, понуждавший его инстинктивно пренебрегать правилами и готовыми формами, всегда искать новое и небывалое, ставить выразительность выше внешней логики, этот неукротимый дух новатора жил и в Римском-Корсакове. Он проявлялся по-иному, совмещался с тягой к упорядоченности и стройности, к праздничности и красоте, но он был налицо. От ранних «Садко» и «Антара» до последней оперы, до «Золотого петушка», этот неукротимый дух одухотворял и двигал его творчество. Без него невозможен был бы и подвиг возвращения к жизни внешне ему чуждого и даже разрушительного по своим устремлениям, но бесценного наследия Мусоргского. Исполнение долга без духа новизны осталось бы только добросовестной работой, а стало оно одним из величайших творческих достижений русской музыки.

Глава 6

Два шедевра

Еще одну тяжкую утрату понесла русская культура: 15 февраля 1887 года скоропостижно, в кругу молодежи и друзей, умер Александр Порфирьевич Бородин. И снова надежды обратились к Корсакову. Бородин ушел, не доведя до конца оперу «Князь Игорь» по замечательному литературному памятнику Древней Руси «Слову о полку Игореве». Композитора отвлекали от оперы то научные труды по химии, то обширная организаторская деятельность передового общественника, каким он был, то новые

музыкальные замыслы, то просто крайняя беспорядочность домашнего быта и болезни жены. При его жизни Римский-Корсаков как мог помогал ускорить приведение оперы в законченный вид, переписывая наброски, попутно подправляя их, настоятельно упрашивал продолжать, обещая всяческое содействие в черновой работе. Теперь все переменялось. Надо было самому спасти оперу. Целую ночь он не спал, вспоминая последние желания и намерения Бородина относительно его музыки. Сперва один, а потом с Глазуновым, хорошо знавшим Бородина, он записывал по памяти все, что сочинил, но не записал сам Александр Порфирьевич. Решено было, что увертюру к опере и третье действие (теперь, к сожалению, пропускаемое в исполнении), где в набросках Бородина имелись большие пробелы, напишет по памяти при содействии и на текст Корсакова или допишет самолично Глазунов. Остальные доделки и доинструментовки выполнит Римский-Корсаков.

Летом 1887 года, среди этой работы, шедшей, в отличие от основательного редактирования сочинений Мусоргского, легко и быстро, возникла самостоятельная оркестровая пьеса. Это было «Испанское каприччио» — одно из самых блистательных произведений для оркестра, стоящее по увлекательности и красоте наряду с испанскими увертюрами Глинки. Глинка черпал для них краски и вдохновение в самой испанской жизни, даже учился танцевать зажигательную арагонскую хоту. Корсакову источником послужил сборник испанских народных песен и плясок Хосе Инсенги. Из этого сборника он позаимствовал и астурийскую альбораду, и песню «Вечерний танец», и «Цыганскую песню», и астурийское фанданго. Корсаков обработал и развил их с такой же чуткостью к народным мелодиям, с тем же инстинктивным безошибочным пониманием национального склада и характера, какие до того проявил при создании музыки чисто русской. Первая мысль о пьесе на испанские темы появилась у него в конце 1886 года или в самом начале 1887 года, но тогда он отнесся к своему замыслу без увлечения: «Я по-прежнему занят,— писал он С. Н. Кругликову,— но

на Рождестве удалось как-то набросать некую фантазию на русские темы для скрипки и оркестра, а также на испанские темы для одного оркестра*, начал также и на малороссийские. Все эти три вещи, однако, не оркестрованы и не отделаны, и когда будут окончены, не знаю, да и неважные они все три».

Из трех пьес фантазия на русские темы была окончена и при несомненной привлекательности не получила большого отклика; фантазия на украинские темы дальше набросков не пошла. «Каприччио» же стало с годами любимой пьесой публики и оркестрантов — такими яркими красками расцвели в оркестре народные темы, так интересны и выигрышны были для исполнителей партии каждого почти инструмента. На первой репетиции, после Альборады, весь оркестр стал аплодировать автору, и аплодисменты возобновлялись во время каждой паузы. Тронутый, Корсаков в ответ попросил у оркестра разрешение посвятить пьесу ему. В самом концерте, которым дирижировал автор, «Каприччио» было исполнено с редким увлечением. В воображении слушателей вставала оживленная пе-страя южная толпа, вольно отдающаяся праздничному веселью. Эпизод сменяется эпизодом, огненная пляска — страстной, почти трагической мелодией, идущей в более медленном темпе, и снова пляска, то грациозная, то яростная и дикая, то плавная и гибкая. Выдвигаются, как на соревновании народных музыкантов, мастеров своего дела, то флейта, то кларнет и гобой, то арфа, то скрипка в высоком регистре. Появляются как напоминание уже проходившие в оркестре темы, и то и дело пронизывает оркестровую ткань отчетливый, прихотливый ритм ударных — кастаньет и малого барабана.

* Указание, сделанное в «Летописи моей музыкальной жизни», что каприччио написано по наброскам для предполагавшейся виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы, по-видимому, ошибочно. Глава XX, где мы находим это указание, помечена 1906 годом, то есть является свидетельством, отделенным от события девятнадцатью годами, а письмо к С. Н. Кругликову писано, что называется, по свежим следам — 7 февраля 1887 года. Да и в музыкальном тексте «Каприччио» не видно никаких следов первоначального замысла сочинить пьесу для скрипки с оркестром.

Не следует удивляться внезапному обращению композитора к чужому, но не чуждому для него музыкальному миру. После «Снегурочки», давшей в своем роде образцовое претворение русской музыкальной стихии, после «Хованщины» и оркестровой фантазии «Ночь на Лысой горе» Мусоргского более чем естественно было ощутить временную истощенность этого источника. Композитор, стремившийся в каждом произведении сделать нечто новое, стал искать теперь иных, еще мало затронутых им областей народной музыки. Задумана была, как мы уже знаем, украинская фантазия; вскоре написана Мазурка для скрипки с оркестром на польские темы*. Чешские, польские, белорусские темы появились в ближайшем крупном произведении Корсакова, «Младе», воскрешавшем языческую старину полабских славян**. Подлинным шедевром стала вдохновленная сюжетами арабских сказок «Тысяча и одна ночь» оркестровая сюита «Шехеразада».

Задумана она была, по указанию Корсакова, «давно» (когда именно, к сожалению, неизвестно). Среди работы над «Князем Игорем» в середине зимы 1887/88 года намерение это стало принимать более отчетливые формы, и на дачу в Нежговицы (за Лугой, у Черемнецкого озера) композитор переехал уже с решением написать свою сюиту. В сравнении с «Каприччио», где преобладала яркая картинность, новое произведение повествовательнее и одновременно лиричнее. Все четыре части сюиты включают музыкальный образ самой Шехеразады, рассказчицы сказок. Для нее вереница сказок — единственная возможность спасти свою жизнь и смягчить своего грозного мужа, султана Шахриара, приказавшего казнить каждую новую свою жену наутро после свадьбы, чтобы обезопасить себя от возможной супружеской измены. Но волшебные сказки Шехеразады, искусно вплетенные рассказы-

* В основу Мазурки легли польские мелодии, слышанные им в детстве от матери, а ей запавшие в память еще в годы жизни на Волыни.

** Лаба — славянское название Эльбы. Жившие на побережье юго-западной Балтики полабские славяне были уже в XII веке истреблены немцами и датчанами.

цей одна в другую, так поглощают его воображение, что он откладывает казнь со дня на день, пока не отказывается совсем от своего жестокого решения.

Сюита открывается воинственной фразой тромбонов, тубы, контрабасов и других инструментов. Она звучит грозно-величаво, напоминая слушателю о свирепом нраве восточного повелителя Шахриара. И чуть успевает оркестр затихнуть, солирующая скрипка поет пленительную, умиротворяющую, чуть тронутую грустью тему Шехеразады. Начинается первая сказка, переносящая слушателя на сапфирные просторы южного моря, по волнам которого плывет корабль Синдбада-морехода. Волнение растет, вся мощь оркестровых средств, какими располагает Корсаков, живописует бурю, свист ветра в мачтах, разгул валов, рушащихся на судно; но буря стихает, лишь издали слышатся ее отголоски. По лазури океана вновь стремится свой легкий бег корабль Синдбада... Тишина.

И снова звучит ласковый голос Шехеразады. Начинается вторая часть: рассказ царевича-календера — странствующего мусульманского монаха, пережившего немало чудесных и опасных приключений, прежде чем стать бездомным скитальцем. В сюите нет подлинных арабских мелодий, но восточным колоритом окрашены и выразительный речитатив фагота, и картина яростной битвы, и образ стремительного полета сказочной гигантской птицы Рух. Из рядов оркестровых инструментов порою выделяются певучие голоса деревянных духовых — то гобоя, то кларнета, то фагота; их оттеняют и сопровождают арфы и скрипки.

Таинственная дымка сказочности, окутывающая картины, навеваемые музыкой «Шехеразады», сгущается в третьей части сюиты — «Царевич и царевна». Это одна из самых поэтических и пленительных любовных сцен в русской музыке. Страстное чувство облагорожено и очищено красотой, разлитая в музыку восточная нега словно пропущена через магический кристалл и почти утратила свой чувственный характер. Мелодия царевича звучит повествовательно, словно он рассказывает красавице, в зачарованный сад которой проник, о неведомой ей

жизни за высокой оградой сада, о себе, нарушившем ее уединение. Сменяющая первую мелодия царевны, сопровождаемая характерным для восточного оркестра ритмическим постукиванием ударных инструментов,— это мелодия пляски, гибкой и женственной. Стремительные пассажи кларнета, флейты, арф подобны алмазным брызгам фонтанов зачарованного сада. Голос Шехеразады вплетается в оркестровую ткань, на время возвращая слушателя в почти забытые им покои Шахриара, где прекрасная рассказчица ведет свое удивительное повествование. И снова царевич и царевна остаются наедине.

Последняя часть сюиты—самая драматическая. Оживление народного праздника в Багдаде, вспыхивающие на этом фоне и скрывающиеся как мимолетное воспоминание мелодии календера, отзвуки битвы, пленительный образ царевны—все вовлечено в нарастающее движение, постепенно принимающее тревожный, лихорадочный характер. И в разгаре этого движения оно мгновенно переходит в уже знакомую по первой части музыкальную картину морской бури. Но на этот раз ярость стихии не спадает. Корабль Синдбада летит на гибель, магически влекомый скалистым островом с гигантской медной фигурой копыеносного всадника. Удар! И буря стихает, море, словно насытившееся жертвой, успокаивается, и тихо плещут морские волны. Голос Шехеразады, спокойный и задумчивый, заканчивает свою самую страшную сказку. Тема Шахриара возникает в оркестре, но уже примиренная, лишившаяся интонаций угрозы и гнева. Венчает сюиту последнее, затихающее звучание солирующей скрипки—образ вдохновенной сказочницы, всего более близкий самому создателю «Шехеразады».

В то же лето 1888 года было создано еще одно замечательное оркестровое сочинение: увертюра «Светлый праздник» («Воскресная увертюра»), навеянная детскими воспоминаниями о пасхальной заутрене в Тихвинском Большом монастыре. Яркое и сильно противопоставляя мрачному вечеру в канун пасхи «языческо-религиозное веселие утра светлого воскресения» (слова композитора), Римский-

Корсаков создал своего рода симфоническую поэму, вершиной которой стал ликующий колокольный трезвон, или, как он сам писал,— «плясовая церковная инструментальная музыка».

Значение трех оркестровых пьес, созданных в 1887 и 1888 годах, велико не только по их художественной высоте. Они завершают собой целый этап творчества, в течение которого автор с возрастающим, дошедшим до совершенства искусством пользовался скромным по составу «глинкинским» оркестром. После них наступил решительный поворот к новым задачам и новым оркестровым средствам.

Глава 7

Новые времена и новые заботы

27 февраля 1889 года начались в Петербурге, на сцене Мариинского театра, гастрольные выступления А. Неймана. Впервые в России—сперва в столице, а потом и в Москве—исполнена была тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга», одно из наиболее характерных его созданий. Прекрасным оркестром петербургского театра дирижировал выдающийся истолкователь Вагнера, дирижер Карл Мук. Впечатление от исполнения и попутного изучения партий было сильным, почти ошеломляющим. «Мы были с Николаем Андреевичем просто в каком-то чаду»,— писал Глазунов Чайковскому. Увлечение не коснулось тогда ни новизны вагнеровской гармонии, ни новизны оперной формы, основанной на непрерывности музыкальной ткани и отказе от закругленных, отчетливо членящих ее эпизодов. Внимание было привлечено иным: «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход»,—замечает сам Николай Андреевич. Отныне и до конца жизни в главных своих произведениях он будет пользоваться усиленным

составом духовых, искать и находить новые, «чрезвычайные» тембры и массивные звучности.

Новый способ оркестровки он попробовал применить в опере-балете «Млада», над которой стал работать тогда же, в 1889 году. Либретто «Млады» (по сюжету и сценарию С. А. Гедеонова, бывшего директора императорских театров) написал еще двадцатью годами раньше популярный драматург В. А. Крылов, наводнивший своими бойко сработанными пьесами сцены Александринского и Малого театров. В либретто «Млады» Крылов себя не затруднял, следуя трафарету старой «волшебной оперы», с неизменным расчетом на чудеса театральной машинерии, с условностью психологических мотивов и привычным четким делением действующих лиц на добрых и злодеев. Вдобавок светлая героиня оперы, сама Млада, была по воле сценариста отравлена злобной соперницей еще до начала действия, и безмолвную роль ее призрака сценарист поручил балерине. Устранена была таким образом самая возможность осмысленного действия: вообразим себе «Руслана и Людмилу» без Людмилы! Но композитора, очевидно, привлекли возможности и задачи так хорошо дававшейся ему музыкальной живописи, фантастический характер языческой чертовщины, обильно представленной в либретто, и новый для него круг западнославянских мелодий.

И действительно, лучшими эпизодами «Млады» оказались массовая народная сцена второго действия — праздник Купалы и все третье действие — ночь на горе Триглав. Здесь громадный оркестр оправдал себя вполне. Вершиной оркестрового волшебства стало появление на сцене, в ответ на заклинание Чернобога, древнеегипетских чертогов и тени царицы Клеопатры. Первое представление состоялось на сцене Мариинского театра только 20 октября 1892 года. Сам Балакирев, к этому времени находившийся с Римским-Корсаковым в холодно-враждебных отношениях, назвал музыку появления Египетского зала и последующую сцену «просто гениальной».

Выделились в первых спектаклях Ф. И. Стравинский, давший выразительный образ мрачного често-

любца, князя Мстивоя, и О. Н. Ольгина, по отзыву Корсакова «весьма недурно певшая Войславу» — дочь Мстивоя, отравительницу Млады. Несмотря на успех премьеры, «Млада» в репертуаре не удержалась; та же судьба постигла и отдельные попытки вернуть ее в оперный театр в Москве и Петрограде. Теперь о «Младе» напоминают только нечастые исполнения в концертах авторского переложения третьего действия для одного оркестра.

Причиной неудачи была не только ветхость самого либретто, отзывавшегося допотопными временами, но и то, что почти вся вокальная часть, кроме хоров, оказалась заметно бледнее, чем оркестровая. Последняя постановка «Млады» была осуществлена пятьдесят шесть лет назад в петроградском ГАТОБе (ныне Театр оперы и балета имени С. М. Кирова) в 1923 году. Эскизы декораций выполнил замечательный мастер театральной живописи Константин Коровин. Очень удался ему Египетский зал, монументальную колоннаду которого художник (кстати, вопреки ремарке либретто) осветил таинственным, словно фосфоресцирующим зеленоватым светом, придав архитектурному пейзажу необходимый здесь оттенок фантазмагории. Работа К. А. Коровина стала прощальной. В том же году мастер, создавший декорации, десятки лет украшавшие русскую оперную сцену, выехал для лечения во Францию. Там его ожидала безотрадная старость художника, постепенно оказавшегося не у дел в чужой стране и среди чужих ему театральных веяний.

Вернемся, однако, к Римскому-Корсакову. Начало 1890-х годов было для него во многих отношениях небывало тяжелым. Оно принесло ему семейные горести — смерть матери, тяжелую болезнь жены и среднего сына Андрея, смерть самого младшего — Славчика и меньшей дочери, Машеньки. Эти беды, глубоко пережитые Николаем Андреевичем, совпали с трудно давшимся ему разрывом отношений между ним и Балакиревым, с временным, как оказалось, охлаждением отношений с Глазуновым и Лядовым и впервые испытанным разочарованием в Беляевском кружке — в культе технической безуп-

речности при недостатке жизненного содержания. И «Млада» ему показалась «холодной, как лед». И многое у Вагнера теперь воспринималось как головное, умозрительное и холодное. Был ли прав взыскательный художник? В значительной мере прав. Но в огульности отрицания сказались не только его прямота и резкая принципиальность, но и болезненное возбуждение, в котором он находился. Отразилось оно и в страстном, а нередко и жестком, беспокойном тоне написанных в эти годы глав его воспоминаний (а эти главы занимают около трети «Летописи моей музыкальной жизни»), и в отрывках из его эстетических набросков, большую часть которых он уничтожил.

Каждый человек болеет по-своему. Римский-Корсаков и в пору своего душевного кризиса сохранил и даже еще ярче ощутил пожирающую жажду познания. Он запоем читает книги по эстетике, по философии, живо интересуется новыми открытиями физиков, задумывает обширную работу по истории новейшей русской музыки, пока не входит в берега бурный поток мыслей и композитор не возвращается к своему прямому делу — сочинению музыки. Возвращается обогащенный пережитым и передуманным.

Издавна его тянуло к опере на сюжет гоголевской повести «Ночь перед Рождеством» из того же сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки», откуда он почерпнул когда-то «Майскую ночь». Пока жив был автор оперы «Черевички», Чайковский, сюжет оставался как бы в его владении. Со смертью Петра Ильича можно было попробовать иначе обработать тот же сюжет, используя, где возможно, текст гоголевской прозы (он не был сохранен в стихотворном либретто «Черевичек») и развив в большую симфоническую картину заманчивый для Корсакова фантастический полет кузнеца Вакулы в Петербург, верхом на чёрте. Новая опера содержала несколько прекрасных музыкальных эпизодов, начиная с увертюры, создавшей у слушателей почти физическое ощущение декабрьской морозной ночи со сверкающими в небе звездами. В хорах колядующих девушек и парубков Корсаков чутко и любовно

использовал подлинные украинские песни, сопровождавшие старинные, полужыческие игры-обряды рождественской ночи. Поэтические картины Гоголя, его добродушный юмор, особенно веселый при описании персонажей полуфантастических и фантастических — ведьмы Солохи, колдуна Пацюка и самого чёрта, его восторженный лиризм, окрасивший характеристику гордой дивчины, капризной сельской красавицы Оксаны, — все это нашло верное отражение в музыке оперы. На сцене Мариинского театра «Ночь перед Рождеством» показали 28 ноября 1895 года. Обстоятельства постановки были необычны и тяжело отразились на отношениях композитора с императорскими театрами. Но об этом — в следующей главе. Скажем только, что Е. К. Мравина с успехом спела партию Оксаны, И. В. Ершов, в будущем один из самых выдающихся исполнителей в корсаковских и вагнеровских операх, сделал все возможное из роли кузнеца Вакулы. Петербургские рецензенты за редкими исключениями встретили оперу не просто холодно, но с нескрываемой враждебностью.

Уже с «Млады» установился у столичной критики недоверчивый и несколько пренебрежительный тон по отношению к Римскому-Корсакову, что сейчас кажется почти невероятным. Иные, как постоянный музыкальный обозреватель газеты «Новое время», бездарный композитор М. М. Иванов или профессор Петербургской консерватории, тоже не блиставший талантами композитор Н. Ф. Соловьев, завидовали собрату, превосходившему их дарованием, знаниями и культурой. Не чужд был малопочтенному чувству зависти и Ц. А. Кюи, некогда соратник по «Могучей кучке», теперь — признанный специалист по военной инженерии, плодовитый автор опер, романсов, инструментальных пьес и постепенно сходящий со сцены, изрядно выцветший музыкальный критик. Еще больше было случайных рецензентов, старавшихся попасть в тон старшим и попутно развлечь читателей дешевым зубоскальством. Им и в голову не приходило, что «скучный», «ученый» композитор с его чудаческим увлечением языческой стариной и народными песнями был

гениальным художником, а после кончины Чайковского — величайшим из живущих русских композиторов, как назвал его молодой критик в 1898 году.

Лучше понимали это в Москве, где еще со времен музыкально-критических статей Чайковского научились уважать автора «Садко» и «Антара». С операми Корсакова Москва ознакомилась гораздо позже: после «Снегурочки» в мамонтовской постановке 1885 года очередь до «Майской ночи» в постановке Оперного товарищества И. П. Прянишникова дошла только в 1892 году. В следующем году «Снегурочку» поставили в Большом театре и на этот раз с настоящим успехом. В целом исполнение порадовало автора, приехавшего в Москву по приглашению главного дирижера И. К. Альтани: композитора тепло встретили в театре, «Снегурочка» была тщательно разучена, а главное, он впервые услышал свою оперу целиком, без купюр — в Петербурге Э. Ф. Направник сокращал ее без стеснений. Отрадны были и отклики прессы. Н. Д. Кашкин, наиболее серьезный и авторитетный московский критик, одним из первых понял, как видно из его статей о Корсакове, то, чего тогда не понимало большинство слушателей, — истинный масштаб явления, о котором давал отчет. Наконец, уже с 1890 года дирижер московских симфонических концертов Музыкального общества и директор Московской консерватории В. И. Сафонов стал систематически включать в концертные программы сочинения Римского-Корсакова. Для чуткого наблюдателя все это означало, что композитор стоит на пороге больших перемен в своей артистической жизни, на пороге широкого признания.

И одновременно возникли признаки того, что значение его для музыки уже вышло далеко за пределы родины. Конечно, и раньше отдельные его произведения, такие, как картина для оркестра «Садко» и симфония «Антар», исполнялись за рубежом, но это были более или менее случайные события, не оставлявшие длительного следа. Летом 1889 года в организованных Беляевым и руководимых Корсаковым Русских симфонических концертах

в Париже французский музыкальный мир открыл для себя творчество композиторов «Могучей кучки». Концерты (их было два) собирали в громадном зале дворца Трокадеро до трех тысяч слушателей. Особенный, триумфальный успех имели «Ночь на Лысой горе» Мусоргского (в обработке Римского-Корсакова), Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь» и симфоническая картина «В Средней Азии» Бородина, «Испанское каприччио», «Антар» и Концерт для фортепиано с оркестром Римского-Корсакова. «Это не дебют русской музыки в Париже, а ее торжество во Франции!» — воскликнул выдающийся скульптор, друг В. В. Стасова М. М. Антокольский. С величайшим интересом и восторгом слушали эту музыку будущие властители дум музыкальной Франции — Дебюсси и юный тогда Равель. Лед тронулся. Уже в следующем году Римский-Корсаков был приглашен дирижировать концертом русской музыки в Брюссель, где исполнил Первую симфонию Бородина, «Ночь на Лысой горе», «Увертюру на темы трех русских песен» Балакирева, «Испанское каприччио», «Воскресную увертюру» и еще некоторые пьесы для оркестра. «Сбор был полный и успех большой, — отмечает в своих воспоминаниях Николай Андреевич. — ...На концерты съехались музыканты из других городов... Бельгийцы расстались со мною дружески».

Глава 8

Театр

Большие реки, говорят, начинаются с малого ключика, значительные события — со случайного, маленького толчка. Когда министр императорского двора вызвал Римского-Корсакова, незадолго до того развязавшегося наконец со службой в Капелле, и предложил ему занять в ней место управляющего, так как Балакирев уходит в отставку, никто бы не подумал, что из этого последует.

Корсаков, разумеется, отказался. Однако, воспользовавшись случаем, попросил министра исходатайствовать у царя разрешение вывести на сцену в «Ночи перед Рождеством» царицу, дарящую Вакуле свои черевички для Оксаны. И разрешение было дано... Директор императорских театров, важный сановник и ловкий царедворец И. А. Всеволожский ликовал. Мысленно он уже видел роскошную декорацию, представляющую залу Зимнего дворца, силуэт Петропавловской крепости в окнах, ослепительный наряд артистки, загримированной под Екатерину II и одобрительную монаршую улыбку на премьере оперы. Все получилось совсем по-другому.

Великие князья, приехавшие на генеральную репетицию, нивесть с чего обиделись на Гоголя, Римского-Корсакова и его оперу, приказали замазать на декорации Петропавловскую крепость, а самый невоспитанный и грубый из них, дядя царя Владимир, отправился в гнев к Николаю II. Разрешение царь немедленно взял обратно. Уже назначенный на следующий день и объявленный в афишах спектакль был отменен. Спасая оперу, партию царицы с надлежащими поправками спешно передали баритону, исполнявшему теперь роль светлейшего князя Потёмкина, не смущаясь тем, что князь таким образом оказывался хозяином в гардеробе царицы и самолично дарил Вакуле царицыны башмачки. Николай II на премьеру не приехал, но не приехал и Римский-Корсаков, выражая тем свое крайнее негодование. На вызовы автора пришлось объявить, что автора в театре нет, — новый конфуз для театрального начальства. При первой же возможности Всеволожский, как кажется, отплатил композитору: на докладе Николаю II о следующей опере Корсакова «Садко» он отозвался о ней так уклончиво, что государь тут же вычеркнул ее из числа намеченных к постановке.

Дальше дело пошло так, как полагается в волшебной сказке. Узнав о случившемся, С. И. Мамонтов, хозяин Московской русской частной оперы, через С. Н. Кругликова просил разрешить постановку «Садко» ему, обещая приложить все старания. Конечно, того полнозвучия, какое дал бы Мариин-

ский театр, и ждать не приходилось, но... короче, Корсаков позволил. 26 декабря 1897 года оперу-былину увидели москвичи, а 30, на третье представление, приехал из Петербурга автор. То, что он увидел и услышал, было чудом. При всей недоученности хоровых партий, при недостаточной численности оркестрантов и недоработанности деталей— чудом. На сцене жил мир вольного Новгорода— красочный, полный былинной поэзии и былинных чудес. Из вод Ильмень-озера выходила с подружками Морская царевна, полюбившая Садко за его песни, и это была не артистка с хорошо поставленным и приятным голосом, а сама таинственно прекрасная царевна Волхова; на афише стояло имя Н. И. Забелы, но имя артистки как-то забывалось при взгляде на ее струящийся, как зеленоватая морская вода, костюм, на ее русалочье лицо с чуть косящими глазами и ускользящей улыбкой. Жаловался ли на свою недолгу зеленой дубраве или запевал богатырскую песню «Высота ли, высота поднебесная, Глубота, глубота океан-моря...» Садко,—опять же не А. В. Секар-Рожанский исправно исполнял свою выигрышную партию, а грустил или торжествовал былинный добрый молодец, удалой гусяр, победивший богатеев, не веривших ни в мечту, ни в неведомое, ни в смелый замысел. Невиданной и неслыханной артистичностью изумил Варяжский гость, в которого перевоплотился Ф. И. Шаляпин. Декорации по эскизам К. А. Коровина и С. В. Малютина были музыкальны, то есть отвечали духу и складу музыки «Садко», и были действительно русскими и былинными, что на казенной сцене тогда не водилось.

Постановка была горячо встречена московскими критиками и публикой. «Русской частной опере... выпала на долю честь и даже историческая заслуга впервые поставить „Садко“,—писал Кашкин.—...По нашему мнению, русская музыкальная литература со времен Глинки еще не имела такого высокого образца художественного воплощения народного русского стиля».



А. В. Нежданова в роли Снегурочки. Большой театр, 1911. «Вспоминаю Нежданову, как она уже за кулисами на моих глазах становилась маленькой, детски застенчивой» (Н. А. Обухова)



Е. К. Катульская в роли Снегурочки. Мариинский театр, 1910 (?). О выступлении артистки в той же роли в Большом театре в сезоне 1932/33 года: «Кого бы я ни слыхала в этой партии, никто не в силах был затмить того впечатления, которое произвела на меня тогда Катульская» (Е. А. Грошева)



Н. А. Обухова в роли Весны., «Снегурочка». Большой театр, 1930-е годы



К. Г. Держинская в роли Купавы. «Снегурочка».
Большой театр, 1920

Л. В. Собинов в роли царя Берендея. «Снегурочка».
Большой театр, 1911





И. П. Прянишников в роли Мизгиря. Мариинский театр, 1882. Первая постановка «Снегурочки»



И. В. Грызунов в роли Мизгиря. Большой театр, 1911





Александр Константинович Глазунов. Дарственная надпись: «Неоценимому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову от горячо любящего его А. Глазунова. 6 марта 1887 г.»

Е. И. Збруева в роли Леля. «Снегурочка». Большой театр, 1894



Анатолий Константинович Лядов. На обороте —
полушутливая дарственная надпись, 1887

Н. А. Римский-Корсаков дирижирует концертом Му-
зыкального общества в Москве. Солист Н. С. Лавров.
Август, 1882. Зарисовка И. Е. Репина

Допроводу Николас Андреевичу
 Римскому-Корсакову
 отъ обш. пассажировъ Баер



А. М. Мрдова

Въ М. М. Мрдова

872.

PHOTOGRAPHIE INSTANTANEE



Лавровъ и Римскій-Корсаковъ (дирижир)



Глубокоуважаемому оркестровому чародею
Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову
19-го Декабря 1887. М. П. Беляев

Митрофан Петрович Беляев. Дарственная надпись:
«Глубокоуважаемому оркестровому чародею Нико-
лаю Андреевичу Римскому-Корсакову М. П. Беляев
19-го декабря 1887»



Семен Николаевич Кругликов. 1880-е годы. Ученик, позднее близкий друг Н. А. Римского-Корсакова

PALAIS DU TROGADERO

AUDITIONS MUSICALES

LE SAMEDI 29 JUIN A 2 HEURES PRÉCISES

DEUXIÈME CONCERT RUSSE

CENT MUSICIENS SOUS LA DIRECTION DE

RIMSKY-KORSAKOW

Première partie

1. 2^e Symphonie en fa dièse mineur sous la direction
de l'auteur..... GLAZOUNOV
I. Andante maestoso. Allegro
II. Andante
III. Allegro vivace
IV. Intrada. Andantino sostenuto. Finale-Allegro.
2. Concerto pour piano et orchestre..... RIMSKY-KORSAKOW
Exécuté par M. LAVROW
3. *Kamarinskaya*, Fantaisie sur les thèmes russes.... GLINKA

Deuxième partie

4. A. Marche Polovtzienna.
B. Danses Polovtziennes.
De l'Opéra le *Prince Igor*..... BORODINE
(Les Polovtsi étaient une peuplade sauvage de race Turque,
en Russie au XII^e siècle.)
5. *Une nuit sur le Mont-Chauve*
tableau musical (Voir notice)..... MOUSSORGSKY
6. A. *Mazurka* en sol bémol majeur..... BALAKIREW
B. *Barcarolle*..... TSCHAIKOWSKY
C. *Etude en la* majeur..... BLUMENFELD
Exécutées, par M. LAVROW
7. 1^{re} *Scherzo* pour orchestre..... LIADOW
8. *Capriccio Espagnol*..... RIMSKY-KORSAKOW

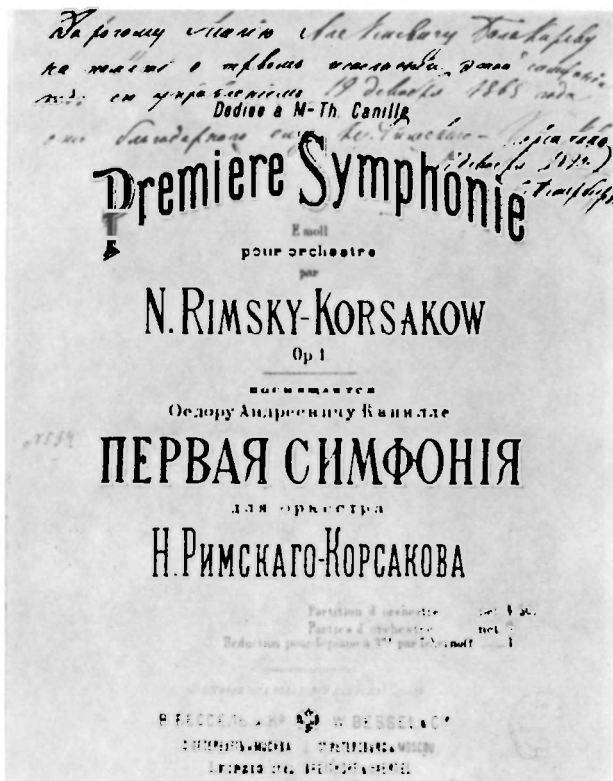
NOTICE

Une nuit sur le Mont-Chauve

Kiew. Bruits souterrains de voix fantastiques. Apparition des esprits des ténèbres et de Tchernobog (le Dieu noir). Célébration de Tchernobog et Service Noir. — Sabbat. Au plus fort du Sabbat retentit au loin la cloche d'une petite église de village. A ce bruit, les esprits se dispersent. Le calme renaît. — Réveil du jour.

Piano de la maison J. Becker de Saint-Petersbourg fournisseur
de S. M. l'empereur Alexandre III.

Paris — Imp. DUBILLY, 8, r. Lamartine.

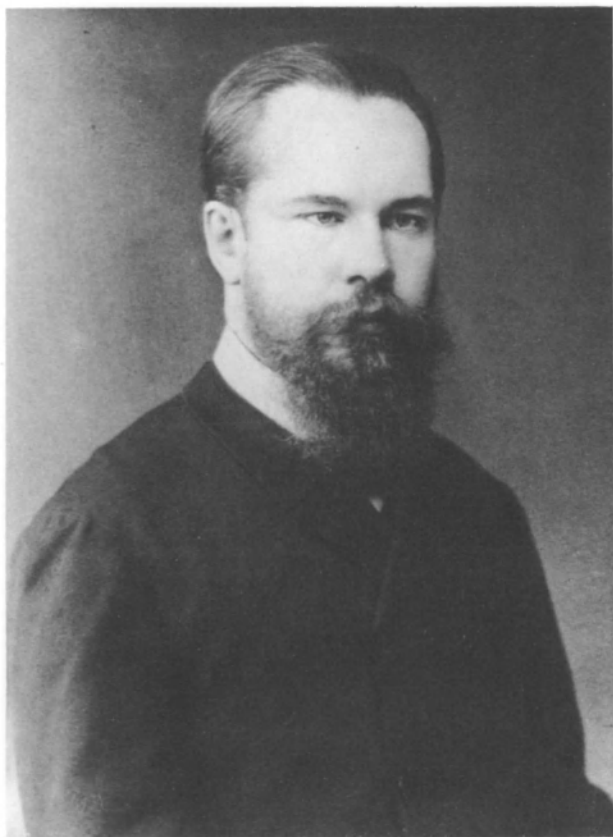


Титульный лист переработанного издания Первой симфонии. Дарственная надпись: «Дорогому Милию Алексеевичу Балакиреву на память о первом исполнении этой симфонии под его управлением 19 декабря 1865 года от благодарного ему Н. Римского-Корсакова. 19 декабря 1890 г. С.-Петербург»

Программа Русского концерта в Париже 29 июня 1889 года. Дирижеры Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов



Милий Алексеевич Балакирев. С гравюры В. В. Матэ по фотографии 1909 года



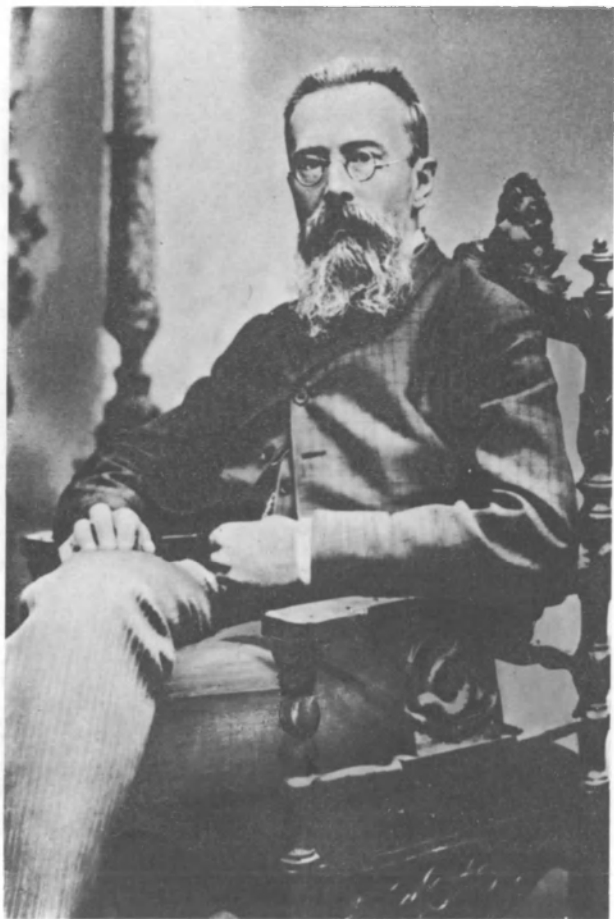
Сергей Иванович Танеев. 1880-е годы. «Дорогой Сергей Иванович! По случаю вынужденного ухода Вашего из Московской консерватории не могу не выразить Вам своего глубокого сочувствия как чудесному музыканту, превосходному профессору, непримиримому врагу произвола и неутомимому борцу за правду» (открытое письмо Н. А. Римского-Корсакова)



Василий Ильич Сафонов. «Всю ночь, ожидая поезда, читал „Салтана“ (партитуру сюиты из оперы). Умилялся, восхищался гением автора» (телеграмма Сафонова Римскому-Корсакову из Минеральных Вод в феврале 1900 года)



Ф. И. Стравинский в роли князя Мстивоя. Опера-балет «Млада». Мариинский театр, 1892



Н. А. Римский-Корсаков, 1890-е годы

Е. К. Мравина в роли Оксаны. «Ночь перед Рождеством». Мариинский театр, 1895





Улица в Диканьке. Эскиз И. А. Суворова к IV действию оперы «Ночь перед Рождеством». Мариинский театр, 1895



Иван Александрович Всеволожский. Директор им-
ператорских театров в 1881—1899 годах



Савва Иванович Мамонтов, 1884. Создатель Русской частной оперы в Москве (1885—1888 и 1896—1899). После его разорения труппа некоторое время успешно выступала под именем Товарищества Русской частной оперы

Афиша третьего представления оперы «Садко» в Русской частной опере 30 декабря 1897 года. Впервые вместо заболевшего И. Алексанова партию Варажского гостя пел Ф. И. Шаляпин; партию Волховы еще со второго представления пела Н. И. Забела. На спектакле присутствовал автор

РУССКАЯ ЧАСТНАЯ ОПЕРА

(ТЕАТРЪ СОЛОДОВНИКОВА).

Во Вторникъ, 30-го Декабря,

въ 3-й разъ:

САДКО.

Опера-былина въ 5-ти дѣйств. и 7-ми карт., муз. Р. А. Римскаго-Корсанова.

Совершенно новая постановка. Костюмы и декорации исполнены по оригинальнымъ рисункамъ художниковъ К. А. Корвинна и С. В. Малютина.

Декораций: 1-я картина: „Почестенъ пиръ въ Новѣ-городѣ“, 2-я картина: „Горючъ-намень у Ильмень-озера“, 3-я картина: „Свѣтлица Любавы Буслаевны“, 4-я картина: „Торжище заморскихъ гостей въ Новѣ-городѣ“, 5-я картина: „Соколь-король на морѣ“, 6-я картина: „Въ подводномъ царствѣ у Царя Морскаго“ и 7-я картина: „Волхова-рѣка“.

Во 2-й и 6-й картинахъ балетъ съ участіемъ г-жи **ТОРНАГИ**.

Дѣйствующія лица:

Оома Назарычъ, старшина,	{пастытели . . .	г. Сабанинъ.
Лука Зиновычъ, воевода,	{поигородскіе . . .	г. Левицкій.
Садко, гуельяръ и пѣвецъ въ Новѣ-городѣ		г. Секаръ-Рожанскій.
Любава Буслаевна, молодая жена его.		г-жа Ростовцева.
Пѣжата, молодой гуельяръ изъ Кіева-города		г-жа Страхова.
Дуда,		г. Брени.
Сопѣль,	{скоморошныи удалыи . . .	г. Касенловъ.
1,		г-жа Колодотонская.
2,		г-жа Харитоновна.
1, { волхи . . .		г. Зиновьевъ.
2, { . . .		г. Рыбаковъ.
Варяжскій,		г. Ивановъ .
Индійскій,	{заморскіе торговые гости . . .	г. Каркинь.
Веденецкій,		г. Петровъ.
Окіанъ-море, Царь Морской . . .		г. Бедленичъ.
Царица Волыница-премудрая (Мина) . . .		г-жа Торнаги.
Волхова, Царевна прекрасная . . .		г-жа Забѣла.
Вадѣице: Старшине могучъ-богатырь, въ образѣ		
кадики перехожаго . . .		г. Мутинъ.



Ф. И. Шаляпин в роли Варяжского гостя. «Садко». Русская частная опера, 1897. «Вдруг в третьей картине „Садко“ появился передо мною древний скандинавский богатырь... Он стоял громадный, опираясь на свою громадную секиру, со стальной шапochкой на голове... Гигантский голос, гигантское выражение его пения, великанские движения тела и рук, словно статуя ожила и двигается... все это было так ново, так сильно и глубоко правдиво в картине, что я невольно спрашивал себя, совершенно пораженный: „Да кто это, кто это? Какой актер? Где они таких отыскивают в Москве?“» (В. В. Стасов)



Федор Иванович Шаляпин, 1898

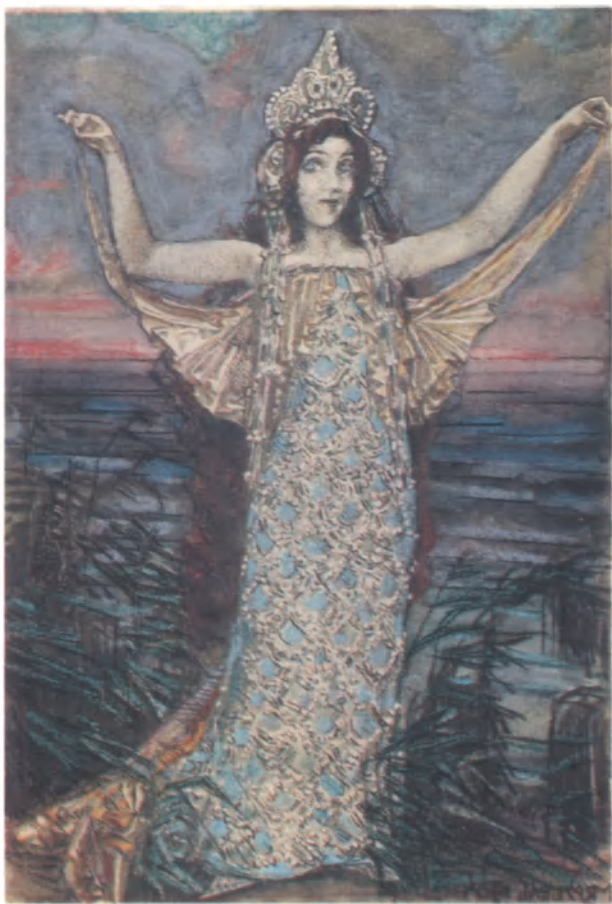


Из глубины моря и души
на память дорогому Николаю Андреевичу
Царевна Волхова Надежда Забела
98-го 21-го апреля

Н. И. Забела в роли царевны Волховы. «Садко». Костюм по рис. М. А. Врубеля. Русская частная опера. Надпись: «Из глубины моря и души на память дорогому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову царевна Волхова. Надежда Забела. 98-го 21-го апреля»



А. В. Нежданова в роли царевны Волховы. Большой театр, 1906. «Ее гибкий, хрустально чистый голос звучит здесь, как и всегда, легко, свободно, но и холодно — точно пташка в лесу» (Ю. Д. Энгель)



Морская царевна. Акварель М. А. Врубеля, 1904.
О Н. И. Забеле в роли Волховы: «Точь-в-точь такая,
как на картине Врубеля „Морская царевна“»
(С. Н. Дурылин)



И. В. Ершов в роли Садко. Начало сцены у Ильмень-озера. Мариинский театр, 1901. Артист выступил на третьем представлении, 6 февраля



А. В. Секар-Рожанский в роли Садко. Русская частная опера, 1897. «Из артистов выделялись Секар-Рожанский... и Забела» (Н. А. Римский-Корсаков)



А. И. Алексеев в роли Индийского гостя. «Садко».
Большой театр, 1935



К. Г. Держинская в роли Веры Шелogi. Большой театр, 1920



В. П. Шкафер в роли Моцарта и Ф. И. Шаляпин в роли Сальери. Русская частная опера, 1898. «С напряженным вниманием... слушал Сальери-Шаляпин игру Моцарта на клавесине,—на его лице было и блаженство художника... и глубокое смятение человека, окончательно побежденного на том поприще, на котором он признавал себя сильным опытным бойцом, заслуживающим по справедливости победы» (С. Н. Дурылин)



Тийт Куузик в роли Сальери. Оперный театр «Эстония». Таллин, 1969. Артист создал трагический образ художника, гордого, преданного искусству и одновременно пожираемого низким чувством зависти к гению

А. В. Нежданова в роли Марфы. Большой театр, 1933





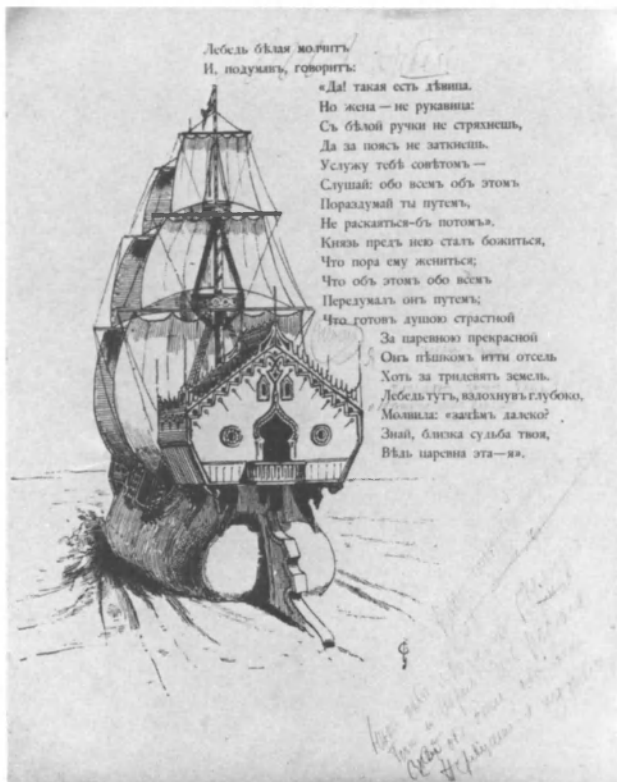
Сцена смерти Марфы. «Царская невеста». Марфа — Н. И. Забела. Товарищество Русской частной оперы, 1899. «Партия эта, особенно излюбленная и отделанная мною в моей опере, написана была в расчете на ее голос и умение» (Н. А. Римский-Корсаков)



Н. А. Обухова в роли Любаши. «Царская невеста».
Большой театр, 1916



Улица в Александровской слободе. Эскиз декорации
М. А. Врубеля к опере «Царская невеста». Товарище-
ство Русской частной оперы, 1899



Лебедь бѣлая молвить
И, подумавъ, говоритъ:

«Да! такая ось дѣвица.
Но жена — не рукавица:
Съ бѣлой ручки не стряхнешь,
Да за поясъ не заткнешь.
Услугу тебѣ советомъ —
Слушай: обо всемъ объ этомъ.
Пораздумай ты путемъ,
Не раскаться-бъ потомъ».
Князь предъ нею сталъ божиться,
Что пора ему жениться;
Что объ этомъ обо всемъ
Передумалъ онъ путемъ;
«Что готовъ душою страстной
За царевною прекрасной
Онъ пѣшкомъ идти отсель
Хоть за тридцать земель.
Лебедь тутъ, вздохнувъ глубоко,
Молвила: «зачѣмъ далеко?
Знай, бѣлика судьба твоя,
Вѣдь царевна эта — я».

Страницы иллюстрированного издания «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина из библиотеки композитора. Предварительная разметка, сделанная им для текста либретто

Царевна Лебедь. С картины М. А. Врубеля, 1900







Е. А. Степанова в роли Царевны Лебедь. Большой театр, 1913

Эскиз костюма князя Гвидона с акварели М. А. Врубеля. «Сказка о царе Салтане». Товарищество Русской частной оперы, 1900





П. М. Журавленко в роли царя Салтана. Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1938

Е. А. Степанова в роли Лебедь-птицы. «Сказка о царе Салтане». Большой театр, 1913



Е. Я. Цветкова в роли царицы Милитрисы. «Сказка о царе Салтане». Товарищество Русской частной оперы, 1900

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Глава 1

Мамонтовская опера

В жизни Николая Андреевича началась новая эпоха. Она не была безоблачна — отнюдь! Но даже неполные удачи и серьезные огорчения существенно отличались от прежних. Композитор испытывал высокий творческий подъем, почти без спадов. Немалую роль тут сыграла его близость к Русской частной опере. Из чужого, только терпимого, он стал желанным композитором. Конечно, Мамонтов и его преемники ставили и Чайковского (почти все его оперы), и Бородина, и Кюи, не говоря о «Фаусте», «Богеме» и других западных операх. Но все это были не новинки. С выдающимся успехом шел «Годунов», с меньшим — «Хованщина», и эти оперы были тесно связаны с трудом Николая Андреевича. Всего же чаще появлялись на сценических подмостках оперы самого Римского-Корсакова. За сезон на афише стояло пять-шесть, а то и больше его произведений. Среди них были и возвращенные на сцену, и новые, только что написанные, и даже созданные с прямым расчетом на Русскую частную оперу. Дважды (весной 1898 и весной 1899 года) Мамонтов вывозил свою труппу в Петербург, и каждый раз это было крупным музыкальным событием. Сильнейшее впечатление производило исполнение Шаляпиным партии Ивана Грозного в «Псковитянке». В. В. Стасов после первых гастролей писал брату про игру и пение Шаляпина: «Он просто гениален и в 100 раз выше и Петрова, и Стравинского. Вот-то неожиданность, вот-то счастье!!» Свою статью о спектакле он озаглавил восторженными словами «Радость безмерная!»*. Горячо был принят неведомый до того столичному зрителю и отвергнутый императорской сценой «Садко». В сущности, московская труппа

* Восклицание Собинина в опере Глинки «Иван Сусанин».

открыла петербуржцам нового для них композитора.

Не следует думать, что все было гладко и дело шло от триумфа к триумфу. Малоудачно прошла «Майская ночь», несмотря на прелестную Панночку—Забелу и Шалаяпина—пана Голову. Условия тут сложились неблагоприятно. Еще в январе 1898 года, вскоре после отъезда в Петербург Корсаковых и Стасова, специально приехавшего на «Садко», сгорел огромный Солодовниковский театр, где с 1896 года давала спектакли мамонтовская опера *. Продолжать сезон Мамонтов попытался в Никитском театре, на небольшой и не приспособленной к оперным представлениям сцене **. После катастрофы все шло здесь спустя рукава. Дирижировал «Майской ночью» недавно приглашенный в труппу С. В. Рахманинов—музыкант первоклассный. Но оркестр плохо слушался своего еще неопытного руководителя, оркестранты школьничали и старались вывести из себя хмурого и замкнутого молодого дирижера. Шалаяпин балаганил и чрезмерно смешил публику; лишь спустя некоторое время Кругликов мог сообщить Николаю Андреевичу, что теперь Шалаяпин в этой роли стал лучше прежнего и даже прямо очень хорош. Но и в Петербурге, во время гастрольной поездки, «Майская ночь» интереса не привлекла.

Были, наоборот, счастливые, совсем непривычные для Римского-Корсакова переживания. Так случилось на первой неделе мамонтовских гастролей в Петербурге. Эта неделя, писал он Кругликову, шуточной прикрывая свое глубокое удовлетворение, оказалась «неделюю о Н. Римском-Корсакове»: воскресенье—«Садко», понедельник—«Псковитянка», вторник «Садко», среда—«Хованщина», четверг—«Псковитянка», пятница—«Садко». «Оркестр и ансамбль удалось подтянуть, и исполнением все довольны. „Садко“ шел очень и очень недурно, даже

* В театральном здании на Б. Дмитровке (ныне Пушкинской ул.) сменялось с тех пор немало оперных трупп, в том числе Театр С. И. Зимина, Театр Совета рабочих депутатов, Экспериментальный, филиал Большого. Сейчас там работает Театр оперетты.

** В этом здании помещается теперь Театр имени Маяковского на ул. Герцена.

оркестр хвалят. Завтра и послезавтра идут „Русалка“ и „Богема“, а там опять я... Я днюю и ночью в Опере, даже консерваторию забросил...»

Правда, грубоватый нрав, не без примеси купеческого самодурства, почтенного Саввы Ивановича Мамонтова тут же разрушил это счастливое содружество композитора с театром. Свою лучшую артистку на партии сопрано хозяин труппы недолюбливал (может быть, за независимость и чувство собственного достоинства) и старался заменять в главных ролях, даже в Волхове, кем-либо поплотнее. Мамонтов ответил отказом Николаю Андреевичу на настойчивое пожелание видеть Забелу в «Снегурочке» на первом петербургском спектакле оперы, а на третьем выпустил ее без оркестровой репетиции. «Надежда Ивановна по свойственной ей музыкальности пела без репетиции прекрасно, но зато оркестр аккомпанировал и шел вообще скверно», — писал композитор Кругликову. И позднее: «Думал я одно время втесаться в советчики, да это оказалось неудобным... А ведь я не прочь был постараться об исполнении хорошо и не моих опер, да вскоре увидел, что суюсь не в свое дело». Все же хорошего было больше, чем плохого, и тесные деловые отношения продолжались.

Ближайшей премьерой Корсакова в Русской частной опере была опера «Моцарт и Сальери», показанная 25 октября 1898 года. Она была написана на неизменный текст пьесы Пушкина, с небольшими лишь сокращениями, и посвящена памяти А. С. Даргомыжского. Конечно, это была дань благодарности автору первой чисто речитативной оперы («Каменный гость»). И одновременно «Моцарт и Сальери», написанная по тому же типу, была героической попыткой преодолеть мозаичность и некоторое однообразие оперы без арий, ансамблей и хора. Попытка удалась.

Шире и богаче, чем это мог сделать Даргомыжский, Римский-Корсаков применил тонкие средства оркестра для раскрытия душевных состояний своих персонажей. Не в одном только верном духу и слову Пушкина речитативе обрисовался трагический облик Сальери, совместившего благородную предан-

ность искусству с мучительной низкой завистью, преступника и жертвы овладевшей им страсти. В гениальной трактовке Шалаяпина образ Сальери достиг шекспировской силы. Но и вся музыкальная ткань оперы была сплочена и объединена последовательно, неумолимо развивавшимся ходом психологической напряженной драмы. Оперу надо было слушать внимательно и чутко, не упуская ни одного слова, ни одного штриха.

Н. И. Забела узнала ее сперва в домашнем исполнении. Шалаяпин пел и за баса Сальери, и за тенора Моцарта, Рахманинов, прошедший с ним всю оперу за фортепиано, аккомпанировал идеально. В августе 1898 года Забела писала Корсакову, с которым в это время уже вела горячую и содержательную переписку: «Я редко получала такое наслаждение. Музыка этой вещи такая изящная, трогательная и вместе с тем такая умная, если можно так выразиться. Муж мой, который также ужасно восхищен, тут же нарисовал костюмы*... Впечатление было такое, как будто прибавилось во мне что-то очень хорошее».

«Моцарт и Сальери» сложился у композитора еще летом 1897 года в пору небывалого у него увлечения вокальным творчеством. За весенние и летние месяцы им было, кроме оперы, написано более сорока романсов, в том числе такие шедевры, как «Редает облаков летучая гряда» и «Ненастный день потух» на слова Пушкина, «Не ветер, вея с высоты» и «Дробится, и плещет, и брызжет волна» на слова А. К. Толстого, «Октава» на слова А. Н. Майкова. «Я давно не сочинял романсов,— вспоминал Римский-Корсаков.— Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальной, то есть становилась таковою в самом зарождении своем...

* Муж Н. И. Забелы, художник М. А. Врубель, один из постоянных участников постановок мамонтовской оперы. Тема оперы Корсакова была ему близка: еще в 1880-х годах он нарисовал две превосходные иллюстрации к пьесе Пушкина, для оперы он сделал эскизы декораций и костюмов.

Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии... Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, я сочинял один романс за другим... Сверх того, однажды я набросал небольшую сцену из пушкинского „Моцарта и Сальери“, причем речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период...» Несколькоми годами позже композитор прямо записал, что с лета 1897 года начался новый, третий (и последний) период его творчества.

Глава 2

«Царская невеста»

Среди артистов и слушателей, замороженных музыкой «Садко», были Надежда Ивановна Забела-Врубель и ее муж. Она восемьдесят с чем-то раз пела Морскую царевну, и каждый раз это было новое чудо преображения. Он сорок раз без тени скуки слушал оперу, и его бесконечно деятельное воображение художника ловило в уже знакомых звуках вереницу все новых образов. То это была глубоко задумавшаяся Морская царевна, одиноко стоящая на опушке и смотрящая в туманную даль Ильмень-озера. Ее рыжие косы упали на спину, синие глаза печальны. Как Снегурочку песни Леля, так ее полонила задушевная песня-жалоба Садко. Обоих потянуло к человеческому теплу и для обеих соприкосновение с чуждой стихией было гибелью. Одна растаяла на летнем солнце, оставив людям лишь непостижное видение — память о небывалой сказочной красоте. Другая «туманом легким растеклась», «легла в крутые берега» и стала из волшебной царевны Волховы* полноводною рекою Волхо-

* Волхв — Волхова — волховать — волшба и волшебство, все понятия близко родственные, прямо связанные.

вой, проложила новгородцам путь в заморские края. Не об этой ли своей неизбежной участи думает Морская царевна на большой картине Врубеля? А то царевны-русалки подплывали к бережку, неуволимо возникая из перламутрового сплетения струй, зыбких очертаний волн и жемчужной пены прибоя на картоне «Жемчужина». Или «грозен царь Морской» широко раскрывал свои лягушачьи глаза и разметывал влажную бороду, похожую на перепутавшиеся водоросли, по днищу декоративного майоликового блюда. Сама Волхова и гуслир Садко воплощались в переливающиеся фиолетовым и зеленоватым отсветом полуфигуры майоликовых скульптур. Их скользящие очертания, их переходящие почти незаметно одна в другую грани свободно перетекали на глади майолики. В них было что-то реальное и сказочное одновременно. В том же сказочно-бытовом характере были мастерски выполненные Врубелем полуфигуры Купавы, Весны-Красны, удалого и важного «торгового гостя» Мизгирия, пастушка Леля. И мудрого, доброго царя Берендея, в облике которого угадывались черты самого творца «Снегурочки» и «Садко».

Еще не случалось такого плодотворного, глубокого и, как мы еще увидим, длительного влияния музыкально-театральных образов на художественное творчество мастера изобразительного искусства, как это произошло у Корсакова с Врубелем. «В звуках его моря,— сказал художник,— я каждый раз нахожу новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона». При громадном различии темпераментов и внутреннего склада было что-то, и притом первостепенно важное, что роднило обоих.

После удавшихся по всем признакам эскизов к постановке «Моцарта и Сальери» Врубелю поручено было готовить эскизы декораций и костюмов, а Надежде Ивановне Забеле—разучивать главную партию в новой опере Римского-Корсакова. Партия эта—«царской невесты» Марфы—писалась прямо в расчете на ее голос. Опера так же отличалась от «Моцарта и Сальери» при сходстве крайней психологической напряженности, как «Моцарт» отличался от «Садко». Снова, как «Псковитянка», опера писа-

лась по пьесе Л. А. Мея и снова действие развивалось во времена Ивана Грозного, на этот раз в опричной Александровской слободе. Но царь выступал в ней не как любящий отец и не как крупный деятель, правда беспощадно жестокий, болезненно подозрительный, но и наделенный широким государственным умом, способный на великодушные и дальновидные поступки. Нет, в «Царской невесте» открывалась темная изнанка самовластья. Сам Грозный появлялся на сцене один только раз, да и то как лицо без речей. За него говорила музыка. Зато перед слушателями чередой проходили слуги и прислужники Грозного: отчаянный удалец, потерявший покой из-за безответной любви, опричник Григорий Грязной, в недалеком будущем — низкий клеветник и убийца; любимец царя, благодушный рыжий палач Малюта Скуратов, именем которого матери страдали малых детей; заморский лекарь и заодно душегуб, сластолюбивый Бомелий.

Этот мир грубого насилия и одичания тем страшнее, что в нем осуждены жить просто люди. В нем извращены и огрублены естественные чувства сильной и глубокой по натуре Любаша, полюбивницы Грязного. В нем гибнет, преданный и зарезанный Грязным, его друг, молодой боярин Лыков, и сходит с ума невеста Лыкова, любящая и словно светящаяся своей любовью Марфа. Ее-то и сгубил, сам того не желая, Грязной. Ее-то и оторвал от любимого жениха хозяин и повелитель Руси, избрав ее, божеским и человеческим законам вопреки, «царской невестой».

Два женских образа создают неповторимую атмосферу оперы, два предельно контрастных женских типа, когда-либо созданных до того Римским-Корсаковым: Любаша и Марфа. Недаром «Царская невеста» написана вслед за 1897 годом, после решительного поворота композитора к широкой мелодии и к тому, что он назвал «истинной вокальной музыкой». В новой опере при замечательных по выразительности оркестровых эпизодах первое место все же отдано пению. В отличие от всех прежних опер Корсакова в «Царской невесте» композитор применил не только дуэты, но и трио,

квартеты и даже такой сложный вокальный ансамбль, как секстет. Но как мастерски ни распоряжался теперь Корсаков сплетением человеческих голосов, как ни захватывают нас драматический дуэт Любаши и Грязного или трио Грязного, Любаши и Бомелия, все же чувства и характеры персонажей находят наиболее полное выражение по-прежнему в сольных эпизодах.

Незабываема песня Любаши в первой картине оперы — одно из высочайших в русской музыке отражений горькой женской доли. Такое крайнее, как бы закаменевшее в своей безысходности отчаяние едва ли знала до той поры лирика русских поэтов. Остеречься бы Григорию страшной силы этого отчаяния своей подруги, да куда там... Незабываем и эпизод появления Любаши на улице, под окном Марфы Собакиной. Горе, надежда и снова боль и ненависть сменяют друг друга в речитативе и арии Любаши. Она впервые увидела Марфу и как пламенем охвачена чувством острой ревности. Именно в эти мгновения решила она известить ни в чем не повинную разлучницу. Оркестр чутко и бережно следует извилинам душевных переживаний Любаши. Обороты мелодии живо напоминают мрачный романс Полины «Подруги милые» в «Пиковой даме». Совпадение может быть и случайным, и все же сходство настроения очевидно. Оперу Чайковского автор «Царской невесты», как он сообщал В. В. Ястребцеву, оценил и полюбил еще летом 1895 года.

Сострадание, внушаемое душевными муками любящей и покинутой девушки, столь велико, что исполнительницы этой роли (а среди них были такие замечательно талантливые, как Н. А. Обухова) всем сердцем жалели и любили свою Любашу, а слушатели, если и не прощали (потому что простить нельзя), то и не очень вспоминали ее преступление; ведь мы не видим Любашу в самый момент преступления: она подменяет «приворотное зелье» отравой не на сцене, а в промежутке между вторым и третьим действием. На наших глазах всыпает яд в чарку Марфы Григорий Грязной, не зная, что это отравка. Лишь оркестр грозно повторяет «аккорды

яда», прозвучавшие во время роковой встречи Любаши с Бомелием. И под двойным воздействием лихой отравы и принесенного Малютой «царского слова», отнимающего у нее жениха, Марфа теряет рассудок и умирает.

Но как это ни удивительно, музыкальный мир Марфы — не темная, а светлая сторона оперы. Недаром и песня Любаши, первоначально задуманная для Марфы, оказалась неуместной и невозможной как краска для звукового портрета бедной «царской невесты». От начала и до конца, до ее предсмертного монолога, в котором все великое несчастье, на нее рухнувшее, кажется ей только страшным, несуразным сном, Марфа излучает радость и покой. Для своей любимицы композитор приберег самые легкие, самые акварельные тона. Невозможно передать словами ее счастливую детскую простоту и естественность, какую-то родниковую прозрачность ее чувств. И заключительная сцена «Царской невесты», когда умирающая Марфа думает, что говорит наедине со своим женихом в канун свадьбы, — самая сильная, даже рядом с песней Любаши и «царским словом» Малюты, сцена оперы. В музыке — ни следа надрыва или слезливости, один свет и радость, но впечатление поистине потрясает душу.

Первая постановка оперы состоялась 22 октября 1899 года, и ее успех превзошел даже триумф «Садко». К этому времени С. И. Мамонтов уже перестал быть хозяином Русской частной оперы. Он был арестован по ложному обвинению в денежных злоупотреблениях, и, хотя суд оправдал его, Мамонтов был разорен. Россия лишилась энергичного и инициативного строителя железных дорог, русское оперное дело — талантливейшего деятеля. С. И. Мамонтов был не лишен крупных недостатков, и, однако, именно он взрастил величайшего русского певца-артиста Ф. И. Шаляпина, именно он вместе со своими друзьями-художниками В. Д. Поленовым, В. А. Серовым, К. А. Коровиным и М. А. Врубелем, вместе с Ф. И. Шаляпиным, А. В. Секаром, Н. И. Забелой, Е. Я. Цветковой заложили прочные основы нового оперного театра — театра единой художественной воли и замысла.

Успех «Царской невесты» значительно укрепил положение Товарищества русской частной оперы, возникшего на основе мамонтовской труппы и оставшегося после банкротства Мамонтова без средств. Особенно тепло принимала публика и московская критика Забелу — Марфу, Ростовцеву — Любашу и Секар-Рожанского — Лыкова. «Сколько теплоты и трогательности было и в ее голосе, и в сценическом исполнении! — писал один рецензент о Забеле. — Чуть ли не всю партию она проводит в каком-то меццо-воче*, даже на высоких нотах, что придает Марфе, думается, тот ореол кротости, смирения и покорности судьбе, который рисовался в воображении поэта при ее имени». Что до Секара, то по его просьбе (случай редчайший в практике Корсакова) композитор написал для Лыкова вставную арию.

Во многих произведениях Римского-Корсакова проходит сопоставление и противопоставление двух женских образов: реального или даже бытового типа Ганны (в «Майской ночи»), Купавы (в «Снегурочке»), Любавы (в «Садко») и сказочного или «примечтавшегося» образа Панночки, Снегурочки, Волховы. Фантастические образы композитор оделил удивительной прелестью, дав им необычные мелодии, частью, как он писал, подслушанные у природы, и окрасив их далекой от быта гармонией. Но непреходимой черты между разнородными типами Корсаков не провел. В напевах Волховы слышится веющая древностью песня-заклинание «Идет коза рогатая...» В «Царской невесте» бытовой образ получил новые, глубоко трагические очертания, зато сказочный образ стал реальным, не теряя своей просветленности, более того — своего не кидающегося в глаза, но несомненного музыкального родства со Снегурочкой. От этого слияния реального с фантастическим Марфа заняла совсем особое место в галерее женских образов, музыкально воссозданных Римским-Корсаковым. В некоторых отношениях она стала предшественницей его высшего создания — деви Февронии.

* Вполголоса.

«Сказка о царе Салтане»

Николай Андреевич принадлежал к числу тех композиторов, для которых имеет силу закон «творческого маятника». После исторической трагедии «Царская невеста» в следующее же лето была написана «Сказка о царе Салтане» — веселая опера-небыльщина в духе занимательного ярмарочного представления. Правда, и здесь, особенно в сцене чтения чудовищного по своей жестокости приказа, и в последовавших за этим слабых попытках отстоять жизнь царевича Гвидона и его матери проступают те же нравы опричной слободы. Но как и в сказке Пушкина, по которой написана опера, элемент драмы вскоре сменяется совсем иным. Море, в которое кидают бочку с царицей и ее ребенком, оказывается послушным мольбе царицы и выносит их на берег острова. Об этом композитор рассказал в симфоническом антракте ко второму действию — оркестровой миниатюре редкого изящества и красоты. Тихо бегут на просторе волны, грузно покачивается, продвигаясь вперед, бочка, в небе одна за другой, как светящиеся точки, вспыхивают звезды, слышатся жалобы царицы и бойкая мелодия, характеризующая неунывающего царевича, растущего и в бочке не по дням, а по часам. А там в равномерное движение волн входит светлая, чуть игрушечная тема праздничного перезвона колоколов в волшебном городе Леденце, где по воле Царевны-Лебедь, спасенной царевичем от злого чародея-коршуна, предстоит теперь со славой княжить Гвидону.

План оперы разработан с большой тщательностью. В точной конструкции целого свою роль играют звонкие фанфарные вступления к каждому акту, как бы приглашающие публику к началу ярмарочного представления. Но еще сильнее скрепляют пеструю вереницу картин симфонические антракты. Кроме уже описанного выше поэтического антракта их в опере еще несколько, один другого

занятнее по содержанию и увлекательнее по яркости и разнообразию оркестровых красок. Это прежде всего марш царя Салтана. Марш-шутка, похожий на стремительное шествие деревянных солдатиков, но искрящийся такою полнотой жизни, таким обаянием непринужденного веселья и задора, что сравниться с ним может разве только марш из балета «Щелкунчик» Чайковского, все же, пожалуй, уступающий маршу Салтана в блеске. Другой симфонический антракт — прославленный «Полет шмеля», в которого Царевна Лебедь превратила князя Гвидона по его просьбе. У Пушкина, правда, Гвидон оборотился комариком, но композитору гудение шмеля подходило несравненно больше, чем однообразный звенящий писк комара. Тембр виолончели превосходно передал густое гудение, и мелодия, в которую вплетается и бойкая тема Гвидона, делает почти физически ощутимыми и полет, и кружение шмеля, сохраняя, однако, всю прелесть художественной чеканки. И наконец, последний оркестровый антракт — «Три чуда», предваряющий последнее действие оперы и готовящий слушателя к счастливой развязке.

Римский-Корсаков, чье искусство звукописи уже давно было известно и признано даже самой недоброжелательной критикой, превзошел здесь, кажется, самого себя. Чудо белки, грызущей золотые орешки и вынимающей из них изумрудные ядрышки, чудо тридцати трех богатырей, выходящих из моря, чтобы беречь столицу князя Гвидона, и — самое наиглавнейшее — чудо невиданной красоты Царевны Лебеди, счастливой жены князя Гвидона, воплощены в музыке так же остроумно, как и вдохновенно. Композитор взял народные песни («Во саду ли, в огороде» для Белки и «На море утушка» для Царевны Лебеди) и превратил темы, хорошие и выразительные сами по себе, в настоящие перлы, в какое-то пиршество и празднество звуков. Скромная, скорее грустная «Утушка» расцвела и стала торжественно-ликующей. Как и у других композиторов балакиревской школы, мелодии при всех этих превращениях сохранили свою «народную правдивость». Чудеса «Сказки о царе Салтане» — это чисто

русские чудеса, как чисто русскими, не «общеоперными» были и скорбные причитания народа при прощании с горемычной царицей, и чтение дьяками по слогам царского приказа, и завистницы-сестрицы, наущаемые сватъей бабой Бабарихой погубить младшую, смиренную Милитрису.

Но, как в «Снегурочке» и «Садко», рядом с этим миром, совсем вплотную к нему лежит мир фантастический. Это мир Царевны Лебеди, или, точнее, Лебедь-птицы, еще не ставшей царевной. Тут, в этом царстве прихотливых мелодических оборотов, чуть холодноватых инструментальных звучаний — флейты, кларнета, гобоя — и колоратурных, под стать им, переливов голоса слышатся «голоса природы», как писал Николай Андреевич, думая об истоках «Снегурочки». И конечно, все богатство новой гармонии, которое балакиревцы черпали в наследии Глинки, Листа, Шопена и Шумана и, разумеется, в собственных неустанных поисках непроторенных тропинок искусства.

Здесь, по ощущениям критиков, всего свободнее чувствовала себя и Забела, первая Царевна Лебедь, непревзойденная и последующими прекрасными в своем роде артистками — А. В. Неждановой, Е. А. Степановой. Здесь находил новые краски и М. А. Врубель. Он не только создал сказочный по красоте эскиз города Леденца, удобные и верные русской старине декорации площади перед дворцом царя Салтана и эскизы костюмов. Художник написал — уже независимо от постановки оперы — две картины: «Лебедь-птица» и «Царевна Лебедь». Вторая, выдержанная в удивительной лиловой, жемчужно-серой и пепельно-серой гамме, на фоне которой выделяется белоснежное оперение и хрупкая фигура Царевны, стала одним из его прекраснейших созданий. Но настроение картины задумчивое, таинственное и тревожное; холодное темное море и узкая полоса заката среди туч вторят загадочно-отрешенному выражению лица царевны. В нем есть портретное сходство, но не с Забелой, а с его давней киевской знакомой, дочерью археолога и историка искусства А. В. Прахова. Смутные и нерадостные чувства владели в эти месяцы душою Врубеля...

Задача приладить стихотворную сказку к условиям оперной сцены и при этом по необходимости дополнить стихи Пушкина стихами либреттиста была и ответственной, и трудной. Владимир Иванович Бельский, высоко ценимый Николаем Андреевичем его молодой друг, справился с нею, в общем, очень удачно. Он и в работе над либретто «Садко» принял в свое время участие; в частности, он написал текст для третьей картины оперы — сцены Любавы и Садко, как и для всех первоначально отсутствовавших реплик и ариозо героини. Бельский обнаружил уже тогда прекрасное знание и чутье народнопесенного и разговорного языка, столь важное для оперы-былины и оперы-сказки. Ему еще предстояло в самом тесном общении, а иной раз и в споре с композитором разработать сценарии и написать текст для двух последних опер Николая Андреевича.

Высокая культура Бельского счастливо сочеталась в нем с глубоким, восторженным уважением к своему старшему другу и готовностью поступиться той или иной подробностью замысла ради целого. Римский-Корсаков обычно видел и чувствовал склад и лад этого целого тоньше и вернее, чем увлекавшийся его сотоварищ.

Опера «Сказка о царе Салтане», как ранее «Садко», «Моцарт и Сальери» и «Царская невеста», была впервые поставлена в Москве, в Русской частной опере. Царевну Лебедь пела, как уже сказано, Забела, царицу Милитрису — Цветкова, Гвидона — Секар-Рожанский, хорошо были распределены и исправно исполнялись и все прочие партии. Ставил «Салтана» известный режиссер и антрепренер М. В. Лентовский, знавший и ценивший народное зрелищное представление и особенно заботившийся о живости и яркости массовых сцен, что в «Салтане» было вполне уместно. Дирижировал ученик Николая Андреевича, композитор М. М. Ипполитов-Иванов. К слову сказать, его настоящая фамилия была Иванов, но имя «М. М. Иванов» так было опозорено рецензентом газеты «Новое время», что московский музыкант добавил к своей фамилии фамилию матери. Провел «Салтана» он, как всегда,

заботливо и музыкально. Что до декоративной стороны, то она вполне отвечала характеру музыки. О чудесном, выраставшем на безлюдном острове за ночь городе Леденце речь уже шла. Любопытно, что известный музыкальный критик Ю. Д. Энгель при первой постановке оперы в Большом театре (в 1913 году) с восторгом вспоминал, как в декорациях Врубеля к первому действию «зловеще подпевали Милитрисе и темное, сине-зеленое море, и узкое яркое зарево заката». Но тут же отмечал радость и нарядность новых декораций К. А. Корвина. Теперь партию Салтана сильно выдвинул замечательный бас и прекрасный артист Григорий Степанович Пирогов. Новые краски после Е. Я. Цветковой, создательницы незабываемо трогательного образа Милитрисы, нашла для этой роли даровитая Л. Н. Балановская. В незначительной, казалось, партии Поварихи (одной из сестер Милитрисы) выделилась М. Г. Гукова. В центральной партии Царевны Лебедь свои выдающиеся вокальные данные полно раскрыла Е. А. Степанова, а позднее и обладательница легкого и серебристо-звонкого колоратурного сопрано А. В. Нежданова. Обе, как и артистки Мариинского театра, исполнительницы той же партии, как и дирижеры Э. А. Купер в Москве и А. Коутс в Петербурге, сыграли немалую роль в том, что «Сказка о царе Салтане» стала одной из тех опер Римского-Корсакова, какие любимы слушателями всех возрастов, начиная от детского.

В 1899 году, когда была написана (хотя еще не целиком оркестрована) эта опера, Россия или, вернее, читающая Россия, потому что значительная часть населения еще не знала Пушкина, справляла столетие со дня рождения своего величайшего поэта и мыслителя. На юбилей Римский-Корсаков откликнулся еще одним произведением — кантатой для двух солистов, мужского хора и оркестра «Песнь о вещем Олеге», прямо посвященной памяти Пушкина. Тогда же он переложил для голоса с оркестром ариозо «Пророк», написанное им ранее на мощный, точно вырубленный из базальта, пушкинский текст, дав своему созданию выход в людные залы из узкого круга посетителей камерных концертов.

Ученики и учитель

В 1883 году Балакирев в первые месяцы своей службы в Придворной капелле (еще до охлаждения отношений с Корсаковым и задолго до разрыва с ним) рассказывал при встрече в Москве Кругликову: «А знаете ли, у нас в Капелле большие уже перемены... Концертный зал в спальни превращен для мальчиков; им там воздуху больше. Весь состав учителей теперь почти новый. Недавно в Капеллу затащили мы * и Лядиньку. Читает он теперь там теорию и очень хорошо. А как, если бы вы знали, в Капелле Корсакова уважают и любят. Но при том, вообразите, и боятся. Это нам с вами странно, но представьте себе, его не в одной Капелле боятся. Мать Глазунова, которой Корсаков давал одно время уроки теории, всегда меня серьезно уверяла, что боится его. И точно, ведь у Корсиньки на первый взгляд вид суровый, и кто его не знает, всегда готов уверять, что он — сухой и черствый человек. Но как же это неверно! Он очень хороший и, главное, чистый какой-то... Впрочем, что же это я вам-то говорю! Вы ведь, я знаю, всегда готовы за него распинаться». Осудив то, что Николай Андреевич перестал прислушиваться к его советам и порою сочиняет «без вдохновения, а точно по долгу службы», так что рядом с первоклассными красотами у Корсакова встречается теперь «ряд довольно-таки сухих тактов, всегда, разумеется, прекрасно в техническом смысле сделанных, так как он превосходный техник и отличный, всегда солидный музыкант», Балакирев добавил: «Солидность — одна из его существенных черт. Когда он еще только начинал, то и тогда уже был безупречно солиден».

Неясно, что имел в виду Милий Алексеевич, говоря о безупречной солидности Римского-Корсакова. Во всяком случае, не внешнюю солид-

* «Мы» — то есть Балакирев и Римский-Корсаков, бывший с А. К. Лядовым в особенно коротких отношениях.

ность, не важность осанки и начальственную неторопливость движений, Николаю Андреевичу никак не идущую. Уж скорее Балакирев думал об основательности и крайней добросовестности во всяком деле. С очень ранних лет Римский-Корсаков ни к одной работе, взятой на себя, не относился слегка или несерьезно. Когда после назначения инспектором морских оркестров ему понадобилось ознакомиться ближе с особенностями духовых инструментов, ознакомление неприметно перешло в изучение. Научный склад ума побуждал его систематизировать приобретенные знания, художественная пылкость натуры увлекала за пределы необходимого и даже возможного.

«Со свойственной мне юношеской торопливостью,—вспоминал потом Николай Андреевич, как всегда беспощадный в оценке своих недостатков и как всегда склонный подтрунивать над своими промахами,—я тотчас же задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного объяснения техники инструментов. Мне хотелось поведать миру по этой части не менее, как всё... Но вскоре я увидел, что зашел слишком далеко... Да и какая была бы в этом польза для читающего мой учебник? Все эти подробные описания всевозможных систем, их выгод и невыгод спутали бы окончательно желающего чему-нибудь научиться... и со злобой он швырнул бы мой толстейший учебник. Такие размышления малопомалу охладили меня к моему труду и, побившись над ним с год, я бросил его. Но зато я, вечно проверяя себя на практике в музыкантских хорах морского ведомства, а в теории трудясь над учебником, лично приобрел значительные сведения по этой части... Я с этих пор стал применять вновь полученные сведения к своим сочинениям, а также старался поделиться ими со своими учениками в консерватории и дать им если не полное знание, то ясное понятие об оркестровых инструментах».

Не полное знание, но ясное понятие—такова, пожалуй, ближайшая цель преподавания теоретиче-

ских предметов вообще. Ясное понятие в сочетании с необходимыми практическими навыками — вот вывод, к которому пришел Римский-Корсаков в ходе многолетнего педагогического опыта.

На этом пути были и увлечения, и ошибки, стоившие немало страданий ученикам, а еще больше самому учителю. Артистическая пылкость вела, особенно в ранние годы его преподавания, то к преувеличению таланта и степени зрелости ученика, то, наоборот, к слишком поспешному разочарованию. В первом случае на ученика возлагались чрезмерные надежды и к нему соответственно предъявлялись чрезмерные требования. Но то, что было просто и легко великому композитору и труженнику, часто оказывалось непосильным для ученика. Об этом вспоминал, много лет спустя и уже без чувства горечи, один из питомцев Николая Андреевича, музыкально-чуткий, но не яркий композитор Н. А. Соколов. В другом случае — но эту ошибку не мог себе никогда простить сам учитель — жертвой поспешного разочарования оказался один из самых его одаренных учеников, Анатолий Лядов. Беда была в том, что Лядов по условиям ли безалаберного семейного воспитания, или по врожденному болезненному недостатку страдал крайней неорганизованностью и заторможенностью творческого процесса. Писал он мало, с большими перерывами, нередко не осуществлял самые заманчивые свои музыкальные намерения, начиная и бросая сочинения уже наполовину созревшие, нуждавшиеся только в нотной записи и попутной отделке. Корсакову это казалось (а может быть, и не без оснований) непостижимой и непростительной ленью. Дело дошло до того, что за непосещение классов Лядова исключили из Петербургской консерватории. И тут, несмотря на покаянное обещание отныне заниматься исправно, Корсаков наотрез отказался просить о его восстановлении. К счастью, двумя годами позднее все уладилось, и Лядов блистательно кончил курс, по-прежнему не посещая классов, но представив в качестве выпускной работы прекрасную кантату. А еще позже Николай Андреевич понял, что обычные требования к Лядову неприменимы: он мог делать

только то, что ему сильно хотелось, и с этим приходилось примириться раз и навсегда.

Прямой противоположностью Лядову был Глазунов. Этот умел и хотел работать. А при такой же «несказанной» талантливости, как у Лядова,—рос буквально на глазах, схватывая на лету указания учителя (он брал у Николая Андреевича частные уроки). Если же что-либо и оставалось неясным, педагог настойчиво добивался, чтобы ученик уяснил себе, что от него требуется, и не успокаивался, пока тот не достигал успеха. Но зато после окончания всего только полуторалетнего курса обучения Корсаков объявил Глазунову, что остальное он изучит, сочиняя музыку. Этот необыкновенно удачный опыт индивидуального обучения, в котором все сообразовывалось с личностью ученика и со складом его музыкального дарования, произвел громадное впечатление на Римского-Корсакова. Глазунова он признал своего рода образцом нормально развивавшегося композитора, а заботливую и продуманную систему индивидуального обучения—идеалом. Воспитание композитора, по его глубокому убеждению, должно было давать полный простор его природным задаткам. Разумеется, при условии, что серьезные задатки дарования и—важное условие!—высокая степень музыкальности налицо. Без них можно было воспитать не художника, а уродливое порождение школьного формализма—бездарного композитора-ремесленника.

Еще в 1883/84 учебном году Римский-Корсаков задумал подготовить пособие по гармонии для учащихся консерватории и Певческой капеллы. Принятый тогда учебник, написанный Чайковским и ставший первым русским учебником по этому предмету, не удовлетворял Корсакова. Он сам основательно использовал его во время своего самообучения, оценил его ясность и логичность и все же стремился к более обстоятельному и более приспособленному к нуждам ученика изложению необходимых элементов гармонии. Опираясь на свой опыт, на очень ценимый им опыт Лядова, используя некоторые советы и замечания Чайковского (он посылал Петру Ильичу на просмотр первые главы

своего труда), Римский-Корсаков смог уже в 1886 году выпустить первое печатное издание «Практического учебника гармонии». Учащимся основных музыкальных специальностей, в том числе начинающим обучение композиторам, книга Римского-Корсакова принесла величайшую пользу. Она выдержала двадцать изданий на русском языке, была переведена и на многие иностранные языки. Сейчас, почти сто лет спустя, учебник сохранил преимущественно историческое значение.

Заниматься в классе композиции у Римского-Корсакова было и трудно, и крайне интересно. Постепенно ведя учеников от более простого к сложному (чем практически пренебрегал в свое время Балакирев, сразу направлявший молодых музыкантов на сочинение симфоний или опер), Римский-Корсаков не придерживался шаблона и всегда готов был отступить от общего порядка для того, чтобы оживить интерес или увлечь ученика привлекательным для него заданием. Но обаятельно действовала на учеников и живая заинтересованность Николая Андреевича в их работе: он радовался каждой удаче, огорчался неудачам, гневался же, только видя небрежность или проявление лени. Между учениками и учителем завязывались отношения несравненно более сердечные, чем чисто учебные и деловые. Об одних он заботился, если было нужно — хлопотал об их устройстве на работу, об исполнении их произведений в концертах, издавании наиболее удачных и т. п. С другими у него возникала дружба, нередко тесная и глубокая.

Так было прежде всего с Лядовым и Глазуновым, позднее с будущим даровитым музыкальным критиком А. В. Оссовским, с композиторами А. А. Спендиаровым и М. О. Штейнбергом. Бравший у него частные уроки И. Ф. Стравинский говорил, что Николай Андреевич был ему дорог и близок, как родной, более того — заменил рано умершего отца.

За тридцать семь лет преподавания в Петербургской консерватории через класс Римского-Корсакова прошло больше двухсот тридцати музыкантов. В их числе русские композиторы А. С. Аренский, Б. В. Асафьев, А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполи-

тов-Иванов, Н. Н. Черепнин. Частные уроки у него, кроме уже названного Игоря Стравинского, брали видный итальянский композитор Отторино Респиги и другие, менее известные музыкальные деятели. Крупнейшие советские композиторы Н. Я. Мясковский и С. С. Прокофьев начали обучение композиции у Корсакова, А. И. Хачатурян—у М. Ф. Гнесина, ученика и пропагандиста музыки Римского-Корсакова и его эстетических и педагогических взглядов, Д. Д. Шостакович—у М. О. Штейнберга, завершителя некоторых теоретических трудов и музыкальных намерений Николая Андреевича, таких, как «Основы оркестровки» и сюита из музыки к «Китежу».

Еще многоцветнее предстанет круг воздействия «музыкального просветителя Руси», как назвал его когда-то Г. А. Ларош, если обратиться к музыкальной культуре советских национальных республик. Идет ли речь о Прибалтике, Украине, Белоруссии или Закавказье,—всюду мы встретим имена, нередко прославленные, его учеников. Видные деятели музыкальной Эстонии—А. И. Капп, А. Г. Лемба, М. М. Саар, Латвии—Я. Витол, Э. Я. Мелнгайлис, А. А. Юрьян, Литвы—К. М. Галкаускас, ученик М. О. Штейнберга Ю. Карпавичюс, классик украинской музыки Н. В. Лысенко, один из основателей белорусской композиторской школы В. А. Золотарев, автор первой грузинской оперы и энергичный деятель музыкального просвещения в Грузии М. А. Баланчивадзе, первый армянский профессиональный композитор М. Г. Екмалян и классик армянской музыки А. А. Спендиаров—все они унаследовали от Римского-Корсакова глубокий профессионализм и неизменную тягу к демократическому просветительству, подлинное уважение к народным истокам музыкального творчества. А если вспомнить критиков, дирижеров, педагогов, вышедших из его классов и сохранивших о нем яркую память, то картина станет еще обширнее. Авторитет Николая Андреевича среди учащихся Петербургской консерватории был очень высок. События бурного 1905 года показали это с силою необыкновенной.

«Кашей бессмертный»

Три новые оперы Римского-Корсакова появились на русской сцене в ближайшие же четыре года после «Царя Салтана», и все они нисколько на него не похожи и несходны друг с другом. Это были посвященная памяти Л. А. Мея «Сервилия» (по драме Мея из жизни Древнего Рима времен Нерона и появления христианства)*, одноактная «осенняя сказочка» «Кашей бессмертный» (на собственное либретто композитора на основе русской народной сказки, по пьесе Е. М. Петровского) и посвященная памяти Фридерика Шопена опера «Пан воевода» (на либретто И. Ф. Тюменева). Во всех трех были прекрасные эпизоды: в первой — ария Сервилии «Цветы мои» и заключительная сцена ее смерти, производившие сильное впечатление в исполнении В. И. Кузы**; в «Пане воеводе» — трогательная песня об умирающем лебеде, польские хоры и танцы, оркестровый ноктюрн «Лунный свет». Но общий характер опер из римской жизни и из старинного польского быта оказался чужд композитору, что отразилось и на качестве либретто, и на самой музыке. Иное дело «Кашей бессмертный».

«Кашей» был написан в 1901—1902 годах в основном в нанятом на лето имении Крапачуха близ станции Окуловка Николаевской (ныне — Октябрьской) железной дороги. Композитор перед этим пересматривал, даже изучал партитуру Вагнера «Зигфрид»; теперь, в отличие от первого знакомства в 1889 году, его внимание привлекала не густота красок вагнеровского оркестра, а текучая, лишённая внешней расчлененности, но по-иному связанная форма поздних вагнеровских опер. Форма и острая, даже колючая для непривычного слуха гармония. Они влекли и отталкивали одновременно. В них были заманчивые открытия еще небывалой

* Таким образом, все пьесы этого поэта, любимого Корсаковым, легли в основу его опер.

** В постановке Мариинского театра в 1902 году.

до того выразительности и что-то, на слух Николая Андреевича, болезненное, преувеличенное, антихудожественное. Он много размышлял в эти недели над путями развития музыки. Опасаясь разрушительного влияния Вагнера на новейших композиторов, он начал даже писать статью «о слуховых заблуждениях». Статью не дописал. Его охватил сильнейший, почти лихорадочный порыв творчества. Внешним толчком послужил поразивший его вид целого поля расцветших в конце июня огненно-красных маков и поднявшейся в огороде лиловой белены — как раз эти цветы усыпления и безумия должны были расти в таинственном саду дочки Кощея, жестокой красавицы, пленяющей и губящей витязей и тем спасающей своего отца от гибели.

«Материал прилез в голову как-то сразу весь», — с некоторым удивлением и тайной радостью сообщил он в письме Глазунову. А в другом уже с нескрываемым торжеством писал: «Милый Ястребцев, еще есть новые гармонии на свете». Так из внутреннего спора с Вагнером и желания испытать, нельзя ли соединить новизну и свежесть с логикой и ясностью, родилась одна из самых необычных опер в русской музыке. Для ближайших друзей — Глазунова и Лядова — смелость и острота гармонии «Кощея» были тем более неожиданны, что они, не особенно любя оперу как род творчества (оба не написали ни одной оперы), проглядели элементы новизны, проступившие уже в «Салтане». Сам Корсаков с удовольствием отмечал в письме к С. Н. Кругликову, что «Кощей» решительно не похож на «Сервилию» и другие последние его оперы, что гармония в нем изысканная и пряная до предела, но пения много. «Видимо, Николай Андреевич очень доволен своими, как он сам назвал их, сверхгармониями (все эти святящиеся черепа, вьюга, волшебный сад Кощеевны, сцена смерти Кощея и т. д.)», — записал в дневнике В. В. Ястребцев. Когда при домашнем прослушивании оперы возник спор о возможности и оправданности крайне необычной гармонии в сцене смерти Кощея, Корсаков ответил с гордостью, что, может быть, в учебнике этого и нет, и тем не менее это превосходно, и он счастлив, что ему удалось это

сочинить! Лядова и Глазунова он не переубедил, но в Москве музыканты и просто слушатели приняли оперу с восторгом.

Постановка состоялась 12 декабря 1902 года в Товариществе русской частной оперы, и это была последняя корсаковская премьера у артистов мамонтовской труппы*. Превосходно пела трудную партию пленницы Кащей, Царевны Ненаглядной Красы Н. И. Забела. Созданный артисткой поэтический образ остался в памяти слушателей на долгие годы. Яркий успех имела и В. Н. Петрова-Званцева в роли Кашеевны. Ее ария «Меч мой заветный», которую она поет, оттачивая лезвие своего смертоносного оружия, неизменно вызывала бурные овации. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов — добросовестно и старательно. Правда, присутствовавший в театре знаменитый венгерский дирижер Артур Никиш, как писала Надежда Николаевна Римская-Корсакова сыну Андрею Николаевичу, сказал ей, что «Кашей» превосходная вещь, но «дирижер слишком флегматичен, это надо исполнять с огнем, причем глаза его блеснули». Еще дороже запись в дневнике С. И. Танеева: «„Кашей“ мне чрезвычайно понравился. Мне представляется он новым словом в искусстве, кажется задача писания оперы разрешенною. „Кашей“ будет иметь большое значение в нашем искусстве. Принципы, в нем проведенные, пригодны не только для сочинений гармонически вычурных, но пригодны для какого угодно стиля... Я слушал „Кашея“ с большим волнением, нередко слезы появлялись у меня на глазах». Прослушав оперу в театре, Надежда Николаевна, прохладно относившаяся к «Царской невесте», «Салтану» и «Сервилии», окончательно утвердилась в мысли, что «Кашей» — одна из лучших опер Римского-Корсакова: «Музыка оригинальна, нова, выразительна, красива... замечательна цельность произведения, в целом получается очень сильное впечатление... Здесь многие музыканты в восторге».

С отрадой просматривал Николай Андреевич

* Точнее сказать, одной из двух трупп, на которые разделилась в это время мамонтовская опера.

отзывы московских критиков, появившиеся в ежедневных газетах. Стоит отметить, что большая часть рецензий появилась не после первого представления, как это делалось обычно, а с некоторой задержкой; нет сомнения, что даже опытным музыкантам пришлось повторно вслушиваться в необычную во всех отношениях оперу, прежде чем вынести свои впечатления и мысли на суд публики. В «Кащее» «более, чем где-либо прежде, Римский-Корсаков обнаруживает стремление соединить в одном русле два течения — Глинку и Вагнера „Ниbelунгова перстня“. И задача, казалось бы, невыполнимая ... разрешается смело, остроумно, талантливо...» — писал С. Н. Кругликов. Наиболее яркий отзыв написал, пожалуй, Ю. Д. Энгель, неутомимый, как и С. Н. Кругликов, пропагандист музыки Корсакова. С особенной радостью он подчеркивал железную логику и архитектурническую стройность, которым подчинены в «Кащее» самые необычные гармонии и самые нетрадиционные формы.

На ряд лет «Кащей» стал если не репертуарной, то и не забытой оперой. Это тем важнее, что внешние, да и внутренние обстоятельства этому не благоприятствовали. В условиях обычной большой сцены одноактная опера «непрактична» и нуждается в непременно дополнении другой небольшой оперой («Кащей» чаще всего ставили в один вечер с «Иолантой» Чайковского). Для восприятия, особенно восприятия, воспитанного итальянской и французской оперой (а оперы Верди, Пуччини, Бизе, Массне занимали видное место на афише русских музыкальных театров начала XX века), «Кащей» был трудноват, поэтому наибольший успех имели наименее неожиданные для обычного слушателя эпизоды. И все же «Кащей» вновь и вновь возвращался на сцену.

В роли самого Кащея выделился В. Р. Пикок в постановке Большого театра 1917 года. Образ, созданный даровитым артистом, как и музыка, характеризовавшая дряхлого деспота, соединял страшное и жалкое, злобу с бессилием. Трогательна была А. В. Нежданова в роли Царевны. Необыкновенно хороша оказалась молодая, недавно вступившая в

круг артистов Большого театра Н. А. Обухова. В образе дочери Кашея сливались у Обуховой страсть и страдание, властность гордой красавицы таяла перед лицом любви и жалости; артистическое обаяние, неразрывно связанное с обаянием гибкого, выразительного в каждой интонации меццо-сопрано, сообщалось самому образу. Жестокость и коварство Кашеевны как-то скрадывались в исполнении Обуховой, инстинктивно усиливавшей теплые, человечески-привлекательные стороны своих героинь, будь то Любаша в «Царской невесте» или дочь Кашея.

Поставленная в самый канун Февральской революции, 25 января 1917 года, опера Римского-Корсакова стала как бы прямым откликом на близившиеся, а потом и совершившиеся исторические события. Рухнуло бесповоротно и невозвратно темное ветхое царство Кашея, и после революции все участники по окончании спектакля выходили на авансцену с красными маками в руках, под бурные приветствия публики. Это было торжество. За двенадцать лет до того петербургский спектакль «Кашея бессмертного», поставленного бастующими студентами консерватории, был окрашен иным чувством — он был призывом к революции.

Глава 6

Художник и революция

В 1905 году в разгар драматических событий первой русской революции в ряд с К. А. Тимирязевым и В. И. Вернадским, В. А. Серовым, В. Г. Короленко и Максимом Горьким, открыто выступившими против самодержавия, встал Н. А. Римский-Корсаков. Людям, мало знавшим или вовсе не знавшим его, казалось удивительным, что далекий от политики, с головою ушедший в творчество и преподавание композитор неожиданно проявил яркий гражданский темперамент. Позднее многим, отчасти даже ему самому, представлялось, что он

был просто подхвачен волной общественного подъема и на какое-то время почти случайно стал его знаменем. Спал подъем, и, как многие либеральные попутчики революции, композитор снова ушел в свою тихую музыкальную раковинку. Теперь, на расстоянии почти трех четвертей века, можно сказать с уверенностью, что это было совсем не так. Можно даже не согласиться (и документами доказать его неправоту) с самим героем событий, Римским-Корсаковым.

Николай Андреевич не был революционером, об этом и спора нет. Но революцию делают не одни революционеры. Пока они одни, они ее готовят и к ней готовятся. Революция начинается, когда в движение приходят массы. В начале XX века обветшалый, переживший себя царский строй зашатался до основания в ходе никому не нужной, кровопролитной и крайне неудачной для России русско-японской войны. Словно разом был сдернут покров официальной лжи и обнажились страшные язвы режима: заржавелость всех почти звеньев государственной машины; полная неготовность армии и флота к современным по той мерке боевым действиям; изо всех границ выходящая бездарность и безответственность большинства высших военачальников; катастрофический разрыв между народом, обществом и — властью. Короче — всестороннее банкротство помещичье-чиновничьего строя, державшегося по закону инерции и еще на разлетевшейся теперь, как дым, иллюзии грубой мощи. И последний толчок: расстрел столь же бессмысленный, как и безобразно жестокий, мирного шествия петербургских рабочих к Зимнему дворцу, памятное 9-е января 1905 года. Так началась революция.

Как и многие, Николай Андреевич был потрясен «кровавым воскресеньем». Настолько потрясен, что просил не говорить с ним о происшедшем. Зная сдержанность и самодисциплину Корсакова, можно только подозревать, какая буря гнева и негодования кипела в нем. Это переживание вылилось в действия только в начале февраля, когда Римский-Корсаков открыто (через петербургскую газету «Наши дни») присоединил свою подпись к опубликован-

ному 3 февраля постановлению московских композиторов и музыкантов. Под ним уже стояли имена С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, Ф. И. Шаляпина, критиков Н. Д. Кашкина, С. Н. Кругликова, Ю. С. Сахновского, Ю. Д. Энгеля (основного автора текста постановления) и других. Особенно выделились энергией и силой выражения слова: «...когда по рукам и ногам связана жизнь — не может быть свободно и искусство... Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды, — чахнет художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника*. Мы — не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане, и выход из этих условий, по нашему убеждению, только один: Россия должна, наконец, вступить на путь коренных реформ».

Сочувственно упоминали музыканты постановление членов Союза русских художников, принятое 30 декабря 1904 года и отличавшееся от резолюции музыкантов только большей сдержанностью и мягкостью тона. Но ведь московские художники и принимали свое постановление до переломного дня 9-го января.

Между тем ответом на расстрел рабочих был небывалый подъем забастовочного движения. Заболкли станки и машины на многих предприятиях Петербурга, стачка охватила высшие учебные заведения. Остановились занятия в Петербургском университете, Технологическом институте, Медицинской академии. Тронулся лед и в консерваториях, до того стоявших в стороне от студенческих волнений, то там, то здесь взрывавших повседневное течение академической жизни русских университетов и других учебных заведений и приводивших нередко к массовым репрессиям: арестам студентов, их исклю-

* Официальное звание, присваивавшееся лицам, успешно кончившим консерваторию.

чению с так называемым «волчьим билетом»*, сдаче студентов в солдаты, ссылкам на Север и в Сибирь.

10 февраля 1905 года сходка учащихся Петербургской консерватории «постановила: присоединиться к постановленной московскими художниками и музыкантами резолюции, подкрепив свой протест забастовкой». Революция вошла в стены консерватории. «Обидно было бы, если бы совершенно сгладись и теперь уже полузабытые воспоминания об этой поре, со всеми ее тяжелыми и необыкновенно прекрасными проявлениями,— писал в 1944 году М. Ф. Гнесин в статье „Римский-Корсаков в общении с учениками“.— На фоне этих событий вылита фигура Римского-Корсакова; живое чувство реальности, зоркий ум и искреннее сочувствие освободительному движению вывели великого композитора из лагеря чиновной профессуры, сплотили около него передовую молодежь и, можно сказать, против всякого его желания сделали его центром консерваторских событий. Консерваторская молодежь не рассчитывала на его сочувствие движению в среде учащихся. Казалось, что суровый на вид и суховатый в обращении старик, пламенный проповедник *дисциплинированного труда*, загорится гневом при одном упоминании о забастовке. И в действительности, приостановка в занятиях была бы очень тяжела Римскому-Корсакову, и он нам это говорил. „Но если это есть проявление того движения, которому я крайне сочувствую“,— сказал он в одной из бесед с представителями студенческой сходки и вместо окончания фразы перешел прямо к действиям; он присоединил свою подпись к письменному постановлению сходки, заключавшему требование временно-го закрытия консерватории в знак протеста против действий правительства 9 января 1905 года. Поддержка освободительного движения со стороны такого авторитетного лица, как Римский-Корсаков, конечно, окрыляла молодежь. С точки зрения власти его роль становилась действительно опасной!»

* Свидетельство, исключавшее возможность поступления в другое русское высшее учебное заведение.

В полной мере это сказалось через месяц с небольшим, когда дирекция вопреки решению Художественного совета консерватории сделала попытку возобновить прерванные занятия. Бастующие студенты пустили в ход необыкновенно зловонную жидкость меркаптан (полученную, вероятно, от студентов-технологов) и буквально «выкурили» из классов преподавателей и учащихся, пытавшихся сорвать стачку. Дело приняло новый оборот: начались аресты учащихся, собравшуюся перед зданием консерватории толпу бастующих разгоняла конная полиция.

Вот тогда, стремясь предотвратить худшее, Корсаков написал Открытое письмо директору консерватории. Ясно и доказательно он указывал на невозможность нормального течения занятий при создавшихся условиях, на необходимость закрытия консерватории до сентября и на негодность порядка, при котором директор консерватории не связан решениями Художественного совета, а консерватория зависит от дирекции Музыкального общества, то есть, как писал он, «кружка любителей дилетантов».

Римскому-Корсакову и раньше случалось прямо и определенно выражать публично, через печать, свое суждение и осуждение. Но тогда речь шла о делах музыкальных. Теперь все было много серьезнее. Настолько серьезнее, что петербургские газеты не смогли напечатать его Открытое письмо, и оно по телефону было передано в Москву, в редакцию «Русских ведомостей». В этой-то газете, где музыкальным отделом ведал Ю. Д. Энгель, и появилось на следующий день, 17 марта, письмо, кончавшееся словами: «Положения консерваторского устава и действия консерваторской администрации я нахожу несовременными, антихудожественными и черствыми с нравственной стороны и считаю долгом своим выразить свой нравственный протест»*.

Каким мог быть ответ чиновников на нравствен-

* 19 марта петербургская газета «Русь» перепечатала текст письма; то, что оно уже было опубликовано, облегчило его прохождение через цензуру.

ный протест, на обращение к гласности, на открытую защиту учащихся? Увольнение! 21 марта покровитель русской музыки, великий князь Константин Константинович скрепил своей подписью отрешение от профессорской должности «главного коновода забастовки», как он назвал Корсакова в своем дневнике, «за дерзкое печатное выражение порицания действиям дирекции». Но время было не за душителей свободы. Увольнение Римского-Корсакова вызвало неслыханный, даже по масштабам того бурного года, взрыв негодования. Ушли из консерватории, протестуя против варварского акта дирекции, Глазунов и Лядов, выдающаяся пианистка и видный педагог А. Н. Есипова, известный пианист и дирижер Ф. М. Blumenfeld. Ушли сотни учащихся. Шлют (и печатают в газетах) приветствия, гневные резолюции, теплые обращения к Николаю Андреевичу московские музыканты, артисты, С. И. Мамонтов, Н. В. Лысенко, В. Я. Брюсов, петербургские профессора. «Музыка не там, где заседают они, способные уволить Римского-Корсакова, а там, где Вы, наш общепризнанный глава, старый учитель и славный знаменосец», — читаем в Открытом письме, подписанном Станиславским, Немировичем-Данченко, Качаловым, Кругликовым, художником В. А. Серовым.

Концерты Музыкального общества в Петербурге, где запрещено играть сочинения опального композитора, оказываются под бойкотом и перестают собирать слушателей, а в Москве каждое исполнение его произведений вызывает нескончаемые овации. Но высшей точкой торжества опального художника становится исполнение его еще не шедшей в Петербурге оперы «Кашей бессмертной» силами бастующих учащихся консерватории под управлением Глазунова. Помещение безвозмездно предоставила в своем театре великая артистка Вера Федоровна Комиссаржевская, дочь известного в свое время оперного певца.

Мне уже случилось однажды* довольно подробно описывать этот спектакль. Вот это описание:

* В книге 1964 года.

«Настало 27 марта. Спектакль состоялся в воскресенье, днем. Театр был переполнен. Потух свет. В глубоком низком регистре фаготов и контрабасов прозвучала томительно извивающаяся тема Кашея. Началось постоянно изумляющее слушателя чудо живой музыки. И нежное причитанье Царевны Ненаглядной Красы, этого полевого цветка, вянущего в Кашеевом царстве, и причудливые созвучия волшебного зеркальца, внезапно показавшего царевне ее жениха Ивана Королевича в опасной близости к злой красавице, и ледяной пляс метели — одно из самых поразительных созданий композиторской фантазии Римского-Корсакова, и стремительный, вихреобразный полет выпущенного Кашеем из подвала Бури-Богатыря, вместе с которым слушатели на крыльях музыки уносятся в тридесятое царство, в заколдованные сады Кашеевны, — все сливалось в безостановочный поток звуковых образов.

Грозное очарование оттачивающей свой меч Кашеевны, ее истомно-вкрадчивая и одновременно воинственная тема, убаюкивающий лепет волн прибое, душное благоухание белены и мака, струящееся в музыке, мгновенно обольщающее нехитрый разум и верное сердце Ивана Королевича, наконец, минутное роковое колебание Кашеевны, впервые пожалевшей того, кого убивает, и спасительное вторжение в застойно-пряную атмосферу тридесятого царства отрезвляющей струи свежего воздуха, принесенного полетом Бури-Богатыря, — словом, то, что составило вторую картину оперы, еще полнее, хотя бы в силу большей привычности и энергичного контраста к первой, зачаровало слушателей. И третья картина. Злую колыбельную-проклятие поет царевна дремлющему „бессмертному лежебоке“ Кашею. Вот и пришел конец его бессмертию. Бурный ветер принес Ивана Королевича к его заждавшейся невесте. Следом — Кашеевна. Ее поражает светлая любовь воссоединившихся, еще более поражает внезапная жалость к ней царевны, целующей свою несчастливую соперницу. Пала на землю заговоренная слеза, хранящая Кашееву смерть, и пришел конец его злому царству. Зазеленела, расцвятилась цветами узнавшая, наконец, весну природа.



Вера Федоровна Комиссаржевская





В. И. Куза в роли Сервилии. Мариинский театр, 1902

Эскиз костюма Сервилии. С акварели К. А. Корвина. Мариинский театр, 1902



И. В. Ершов в роли Валерия Рустика. «Сервилия». Мариинский театр, 1902

Здание Петербургской консерватории

Группа участников постановки оперы «Кашей бессмертный», 27 марта 1905 года





И. В. Ершов в роли Кощея. Театр оперы и балета
(б. Мариинский). Петроград, 1918

А. В. Нежданова в роли Царевны Ненаглядная Краса. «Кощей бессмертный». Большой театр, 1917





Н. А. Обухова в роли Кашеевны. Большой театр, 1917

Липовая аллея в Вечаше под Лугой. Вечаша — любимое место работы и отдыха Н. А. Римского-Корсакова





Н. А. Римский-Корсаков в рабочем кабинете в доме на Загородном проспекте в Петербурге

Н. А. Римский-Корсаков под любимым деревом в Вечаше, 1904. Разгар работы над оперой «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»





К. Г. Держинская в роли Февронии. Большой театр, 1926

Н. А. Римский-Корсаков в березовой роще в Крапачухе, 1903. Начало работы над «Китежем»





Озеро Череменецкое близ Нежговиц

Н. А. Римский-Корсаков и С. Н. Кругликов в год первой постановки «Китежа» в Петербурге, 1907





Вячеслав Иванович Сук. Главный дирижер Большого театра в 1906—1933 годах. «Я ни одной минуты не сомневался в том, что исполнение „Китежа“ [в Москве] с музыкальной стороны, бывшее в ваших руках, было прекрасное» (Н. А. Римский-Корсаков)



И. В. Ершов в роли Гришки Кутерьмы. Сцена безумия.
Мариинский театр, 1907





И. В. Ершов в роли Гришки Кутерьмы. Сцена отчаяния. Мариинский театр, 1916

И. В. Ершов в роли Гришки Кутерьмы. «Китеж». Сцена его глумления над Февронией. Мариинский театр, 1907





Сергей Васильевич Рахманинов, 1905

В. Р. Петров в роли князя Юрия. «Китеж». Большой театр, 1926

Съедини эти два имени и получишь в знак
любви благодарности и посвящения его вещи
фантазию Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову.

Фантазія

ДЛЯ ОРКЕСТРА

симфоническая

С. РАХМАНИНОВА.

Партитура 3 руб.

ОР. 7.

Голоса —

Переводчик для Фортепиано въ 4 руки АБОРА С. Руб.

Собственность издателя.

Москва у П. Юргенсона.

Петербург у П. Юргенсона. Париза у П. Лавиньера.

Всѣ права защищены авторомъ Н. Рахманиновъ въ Москвѣ.

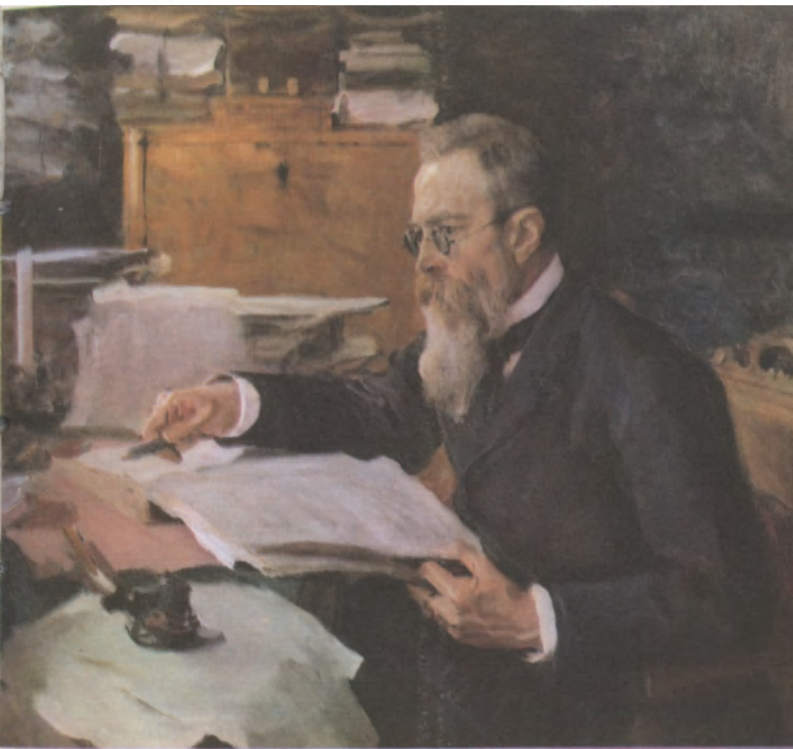
Титульный лист партитуры симфонической фантазии «Утес», опус 7. Дарственная надпись: «Седьмой опус посвящается Автором в знак глубокой благодарности за исполнение его вещи уважаемому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову. С. Рахманинов. 4-е января 1896 г.»



Александр Николаевич Скрябин



Сад и дом в Любенске под Лугой. Здесь композитор провел лето 1907 года и начало лета 1908 года. В этом доме он скончался в ночь на 8 июня



Н. А. Римский-Корсаков. С картины В. А. Серова,
1898



В гостиной Римских-Корсаковых. Слева направо:
И. Ф. Стравинский, Н. А. Римский-Корсаков, Н. Н. Рим-
ская-Корсакова младшая, ее жених М. О. Штейнберг,
Е. Г. Стравинская, урожденная Носенко, первая жена
И. Ф. Стравинского



Гостиная и рояль в квартире Римских-Корсаковых
на Загородном проспекте в Петербурге

~~М. П. Юргенсон~~ (автограф)

3

Н. Рубин-Корсаков

ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК
опера в 2-х частях
с оркестром и 5-ю певчими
Соло. А. П. Корсаков
(в 1-й части)

Литературная

1877

12442

Заглавный лист рукописной партитуры оперы «Золотой петушок» (автограф). Эпиграф, вычеркнутый перед сдачей в нотографию Юргенсона: «Славная песня, сват. Жаль, что голову в ней поминают не совсем благоприличными словами» (из оперы «Майская ночь»)



В. Р. Пикок в роли Звездочета. «Золотой петушок». Оперный театр С. И. Зимина, 1909



С. Я. Лемешев в роли Звездочета. Большой театр, 1933



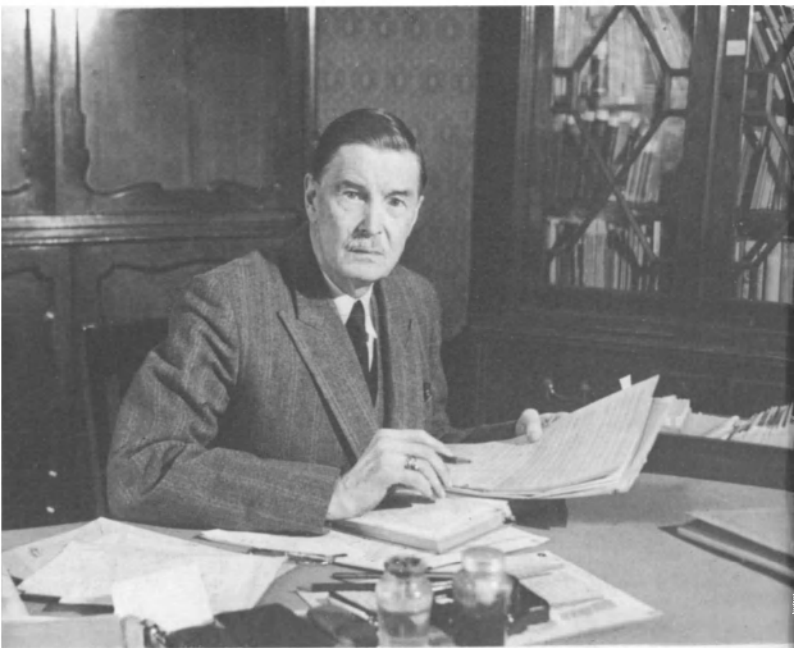
Е. А. Степанова в роли Шемаханской царицы.
«Золотой петушок». Большой театр, 1932



Сцена сна царя Додона. Додон — Г. С. Пирогов.
Антреприза А. Р. Аксарина. Петроград, 1916



Андрей Николаевич Римский-Корсаков, средний сын композитора. Музыковед, автор первой документальной биографии отца и первого дополненного и комментированного издания «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова



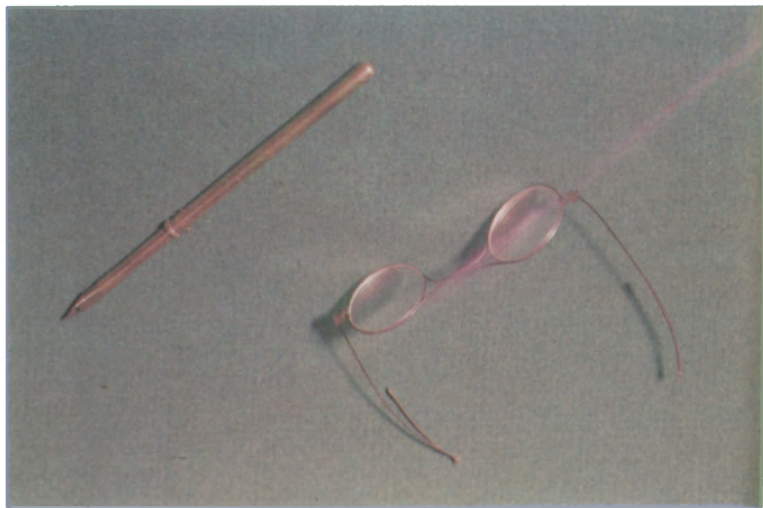
Владимир Николаевич Римский-Корсаков, младший
сын композитора, много сделавший для увекове-
чивания его памяти



Угол гостиной в Музее-квартире

Рабочий кабинет в Музее-квартире Н. А. Римско-
го-Корсакова в Ленинграде, 1978





Очки и золотое перо Н. А. Римского-Корсакова

Кемил Кафирович Туховов.
6 февраля 1920



На память о дне Вашего рождения
в исторический год победы
Народов, вступивших в прекрасное бу-
дущее.
От душевно преданного

К Станиславскому

Константин Сергеевич Станиславский, 1920



Сцена благословения молодых. Опера «Царская невеста». Театр-студия К. С. Станиславского, 1926



Г. М. Нэлепп в роли Садко. Большой театр, 1949



Пристань. Эскиз декораций Ф. Ф. Федоровского к опере «Садко». Большой театр, 1935



Сад. Эскиз декорации В. Ф. Рындина к опере
«Псковитянка». Большой театр, 1962



Сцена на пристани в опере «Садко». Новосибирский театр оперы и балета



М. С. Гришко в роли Григория Грязного. «Царская невеста». Театр оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко. Киев. Сезон 1947/48 года



Л. И. Руденко в роли Любаши. «Царская невеста».
Театр оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко.
Киев. Сезон 1947/48 года



И. И. Масленникова в роли Снегурочки. Большой театр, 1954



О. А. Петрусенко в роли Купавы. «Снегурочка».
Театр оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевчен-
ко. Киев



Л. И. Авдеева в роли Леля. «Снегурочка». Большой театр, 1954



С. Я. Лемешев в роли царя Берендея. «Снегурочка». Большой театр

Сцена во дворце царя Берендея. Снегурочка при-
села на царское место. Снегурочка—И. И. Маслен-
никова. Большой театр, 1954

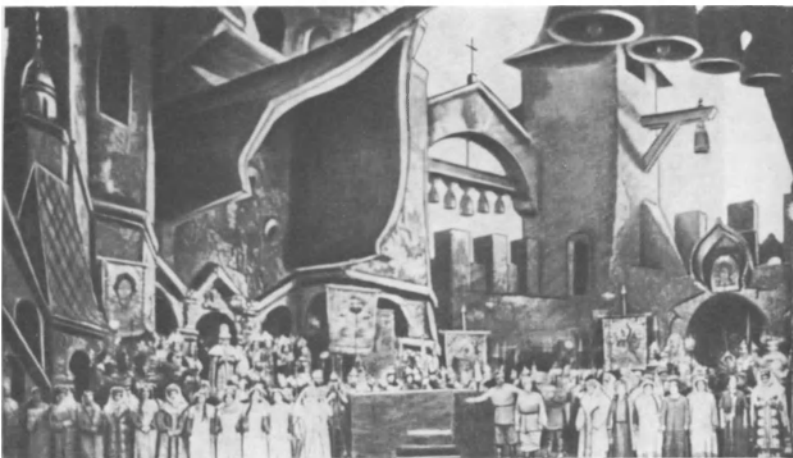




Ж. Л. Гейне-Вагнер в роли Февронии. Театр оперы и балета Латвийской ССР. Рига, 1955



Э. Э. Андреева в роли Февронии. Большой театр, 1966



Сцена в Великом Китеже. Оперный театр Ла Скала.
Милан, 1951

Святослав Теофилович Рихтер. Пианист, возродив-
ший к жизни фортепианный концерт Римского-
Корсакова





Евгений Федорович Светланов. Дирижер, содействующий широкому распространению музыки Римского-Корсакова

Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине.
Вход с улицы имени Н. А. Римского-Корсакова







Гостиная в Доме-музее в Тихвине

Анфилада комнат в Доме-музее в Тихвине



Рояль в Доме-музее в Тихвине



Н. А. Римский-Корсаков с рис. углем В. А. Серова.
Март, 1908. Очевидно, сделан для программы париж-
ских спектаклей, задуманных С. П. Дягилевым. На
замечание кого-то из близких, что портрет имеет ха-
рактер иконописного лика, В. А. Серов выразился:
«Так и надо, пускай французы на него молятся»
(А. Н. Римский-Корсаков)



Памятник Н. А. Римскому-Корсакову в саду за Домом-музеем Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине

„На волю! На волю! Вам буря ворота раскрыла“, — радостно провозглашает Буря-Богатырь. Гремит за кулисами хор недавних пленников Кашея (а дирижирует закулисным хором сам автор оперы). Скрылась Кашеевна, на ее месте поднялась раскидистая плакучая ива. „О красное солнце, свобода, весна и любовь!“ — поют царевна и ее жених. Конец.

Гром аплодисментов. Море аплодисментов. Океан аплодисментов. Поднимается занавес. На сцену выходит окруженный артистами, устроителями, студентами Римский-Корсаков. Зал неистовствует. На сцену поднимаются делегации со знаменами — от союза металлистов, от текстильщиков, от союза мастеров и техников, от конторских служащих. Дождь цветов. Венки — „Борцу“, „Великому художнику и гражданину“, „От учеников“, телеграммы — от Лядова, Репина и еще, еще... Взволнованная речь В. В. Стасова, пламенная речь А. Н. Дроздова от учащихся, адреса делегаций... Но тут чествование прерывается: рукопашная схватка студентов с городовыми, невидимо происходившая за кулисами, окончилась победой городских. Опущенный полицией железный занавес, падая, чуть не придавил Николая Андреевича, успевшего, однако, спрыгнуть в оркестр. Там его подхватили на руки оркестранты. Концертное отделение, где должны были петь бунтарские хоры „Расходилась, разгулялась сила, удал молодецкая“ из „Бориса Годунова“ и „Осудари псковичи“ из „Псковитянки“, уже не состоялось. После нескольких страстных речей в зале, после криков „Долой самодержавие!“ с галерки Николай Андреевич попросил присутствующих разойтись, чтобы не омрачать этого дня неизбежными тяжелыми столкновениями с наполнившей проходы полицией.

„Римский-Корсаков, — писал Ястребцев, — удостоился таких небывалых оваций, каких, по всей вероятности, не удостоивался никто, нигде и никогда“.

„Для нас, ближайших участников событий, — писал Дроздов двадцать лет спустя, — этот день на всю жизнь останется одним из самых ярких и трогательных воспоминаний как о нашем юном движении, так и об осенявшем его великом художнике“.

В декабре 1905 года Николай Андреевич, Глазунов и Лядов были приглашены вернуться в консерваторию, получившую наконец относительную независимость от дирекции Музыкального общества. Приняты обратно были исключенные ранее студенты. А. К. Глазунов был избран (а не назначен, как раньше полагалось) директором консерватории. Но до успокоения и академической тишины было далеко. Те из профессуры, кто действительно случайно подхвачены были волною революционного прилива, повернули вспять после лицемерного манифеста 17-го октября, обещавшего гражданские свободы и созыв народных представителей; с облегчением они решили, что революция закончилась и можно жить по-старому. Еще выше подняла голову реакция после зверского подавления московского декабрьского восстания. Но у Римского-Корсакова нельзя найти ни тени вялости, ни шага не делает он к примирению с тем, что ненавидит и презирает с юношеских лет — с жестоким и трусливым российским самодержавием! В письмах и разговорах, в выступлениях на Художественном совете Петербургской консерватории, в неизменной готовности вмешаться в защиту жертв произвола или хотя бы публично заявить свой протест он остается верен себе до конца жизни. И в то же время Римский-Корсаков ясно видит недостаток сплоченности и стратегического замысла в ходе постепенно спадающего в 1906 году, хотя все еще дающего яркие вспышки, революционного движения. Его угнетает растущее равнодушие и аморфность общества.

«Я большой скептик, а потому дела в России мне представляются весьма дрянными. У нас нет согласия, единства, все вразброд идет, поэтому нет успеха. Все эти Свеаборгские, Кронштадтские и другие дела * мне представляются преждевременными, не объединенными общим планом, без расчета на свои силы. Сколько пролито крови!» — пишет он одному из самых близких ему людей, любимому

* Восстания матросов, революционные вспышки в Латвии, на Кавказе и т. д. В письмах, подвергавшихся просмотру, он избегает прямых обозначений.

ученику Максимилиану Штейнбергу. Это чувство гуманиста, но и мысли человека, жаждущего победы революции. Еще отчетливее выражена эта мысль, хотя и прикрытая музыкальными терминами (для непрошенных «читателей» письма), в другом отрывке из переписки с тем же учеником: «Не верится мне в сколько-нибудь скорый исход и думается, что канитель еще долго протянется. Пусть лучше длинное *crescendo** приведет к хорошему *ff***», а не так, как часто бывает у Вагнера: нарастает, нарастает, да и скиснет, и опять начинается снова *crescendo* от *pp****».

Глава 7

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»

Написанный в 1903—1905 годах «Китеж» теснейшим образом связан с ранее созданными операми Римского-Корсакова. С одними сближают его глубина и необычная для оперы значительность темы. Ведь речь в нем идет об одном из самых трагических моментов в истории русского народа — татарском нашествии XIII века и об одном из самых фундаментальных вопросов жизни — истинности или мнимости добра. С другими операми «Китеж» связывает эпическая широта и монументальность. С третьими — прямое музыкальное родство. Так, в потрясающей сцене татарского набега на мирный, врасплох захваченный город мы узнаем отзвуки полного отчаяния хора псковичей, ожидающих въезда царя Ивана («Грозен царь идет на великий Псков, с злой причиной, со क्रомешною»). Так в мелодии полубезумного, истерзанного нечистой совестью Гришки Кутерьмы доведена до предельной тревоги, до крайней остроты когда-то плавная, раздольная тема ариозо Садко, оставшего-

* Крещендо — постепенное усиление силы звука.

** Фортиссимо — очень громко.

*** Пианиссимо — очень тихо.

ся один-одинешенек на океанском просторе. Так тема китежского звона, проходящая через многие вершинные эпизоды оперы, свободно меняя свою окраску от мрачной «набатной» до светлой и величавой, обнаруживает органическую близость к изящной, почти игрушечной теме города Леденца в «Сказке о царе Салтане». И вместе с тем «Сказание о невидимом граде» занимает совершенно исключительное, единственное в своем роде место не только среди других опер своего автора, но и среди сценических созданий Глинки, Бородина, Мусоргского, Танеева, да и всей оперной музыки вообще.

Эта необычность (а может быть, и многосторонность) так велика, что за все годы и десятилетия, прошедшие с первой постановки оперы в 1907 году, критики в своем подавляющем большинстве так и не нашли единого ключа к глубокому и убедительному истолкованию «Китежа»*. А ведь среди них, не принимая в расчет случайных и поверхностных рецензентов, можно назвать и таких видных, как А. В. Оссовский, В. Г. Каратыгин, Ю. Д. Энгель, Б. В. Асафьев, А. А. Соловцов, А. А. Гозенпуд. Что до постановок оперы, то при отдельных, довольно редких и частных удачах, при порою великолепном исполнении образцового сценического воплощения «Китежа» еще не было. Это дело будущего.

Опера открывается оркестровым вступлением «Похвала пустыне». Тот из слушателей, кто слово «пустыня» принял за географическое обозначение безводной и безжизненной местности, понял бы, что ошибся, услышав первые же такты. В арфах пробегает и стихает легкий ветерок; струнные мерным, однообразным ритмом создают шелестящий фон, веющий, словно свежим дыханием немолчно шепчущей листвы, на очарованного путника; наперегонки щебечут лесные птицы; гобой, кларнет, флейта, сменяя друг друга, выговаривают что-то бесконечно приветливое и сердечное. «Пустыня», которую они не устают славить, это полная жизни нетронутая

* Счастлирое исключение составил, может быть, один Н. Д. Капкин, отчасти потому, что прежде чем судить, хотел понять.

природа. Природа лесного заволжского края в самую благодатную пору: межень лета, как сказано в ремарке либреттиста, то есть — июнь, середина лета.

Занавес идет вверх, открывая лесную прогалину с малой избушкой и девушку около избы. Но музыка все та же, так же шелестит листва, только мелодии гобоя и кларнета перешли теперь к девушке, стали ее негромкой песней:

Ах ты, лес, мой лес, пустыня прекрасная,
Ты, дубравушка — царство зеленое!
Что родимая мати, любезная,
Меня с детства растила и пестовала...
Птиц, зверей мне дала во товарищи,
А как вдоволь я с ними натешуся,
Нагоняя видения сонные,
Шумом листьев меня утоманивала.
Ах, спасибо, пустыня, за все, про все:
За красу твою вековечную,
За прохладу порой полуденною...
За безмолвье, за думушки долгие,
Думы долгие, тихие, радостные.

Эта песня — не только характеристика девушки, выросшей в лесном уединении, такой же не тронутой мелкими помыслами, как нетронута в своем тихом величии природа, такой же естественной в каждом душевном движении, как естественны в своем бессознательном бытии «ярая пчелка» или «вольная птица». И еще того менее это только поэтическое настроение Февронии. Нет — это своего рода «исповедание веры» в гармонию и красоту мира, в нерушимую гармонию между человеком и, как мы бы сказали теперь, окружающей его природной средой. Эту гармонию души Феврония пронесет сквозь испытания, выпавшие на ее долю и способные сломить многих стойких. Марфа из «Царской невесты» сохранила гармонический, светлый свой мир, но потеряла разум, не вместивший чудовищность ее судьбы. Феврония не теряет разума, а потеряв его, перестала бы быть собою, потому что она не только чистая, добрая, светлая (как это ни много), она — мудрая.

То, что героиня «Сказания» — мыслящее и одухотворенное существо, сказывается тотчас. На лужайку выходит молодой охотник, отставший от товарищей и сбившийся с дороги. Его привлекает и

пугает образ лесной девушки, тем более что рядом с ней он видит зверей и птиц, ее не боящихся, но прячущихся в чаще при его появлении. Первая мысль охотника (это княжич Всеволод, сын князя Юрия Китежского) — не лесное ли наваждение перед ним? Нет, живой человек. Феврония умело перевязывает его рану, полученную в схватке с медведем. Боль стихает, завязывается беседа. К его удивлению Феврония легко и победительно отводит усвоенные княжичем с чужих слов скорбные, враждебные жизни понятия («на земли-то нам скорбеть, да плакать»); ее вера светла и радостна, она светится деятельной любовью — ко всем ближним и дальним, ко всему величавому и прекрасному мирозданию.

Речи Февронии лишены рассудочной назидательности и душевной сухости. Они поэтичны и горячи. Вот почему они так естественно ложатся на музыку. Из попевок, коротких музыкальных фраз, неразрывно связанных с музыкальным образом Февронии, складываются плавные мелодии. В них слышится глубокая убежденность, необорная сила. Возникают новые торжественные звуки. Они проходят здесь как залог будущего, как первый музыкальный намек на конечную победу правды и красоты. Весь оркестр вовлечен в это мимолетное, но уже незабываемое ликование. Потрясенный княжич захвачен душевной прелестью и мудростью девушки, да и ей он стал единственным на всю жизнь. Они обручаются; княжич, все еще не сказав Февронии, кто он, надевает ей на палец перстень. Обещав заслать вскорости сватов, он уходит, оставив невесту счастливой, но и встревоженной неясной ей самой тревогой.

Эта первая их встреча окажется и последней их встречей на реальной земле...

Лирическая и философская идиллия первого акта более не повторится. После первого действия (композитор тогда считал его прологом, завязкой, предваряющей действие) Николай Андреевич стал писать не второе, как у него бывало обычно, а четвертое, с последней сцены его первой картины (встреча призрака княжича, уже сложившего голову в сече с татарами, с его невестой и «хождение» их в

невидимый град), перейдя вслед за тем к заключительной картине оперы.

Еще не написаны были, хотя, несомненно, уже задуманы в своих главных чертах свирепые кочевники, ворвавшиеся в русскую жизнь, и Гришка Кутерьма — антагонист Февронии, самый дисгармоничный персонаж, когда-либо появлявшийся на оперной сцене. Спор между ними будет не только словесный. Каждый их поступок станет доказательством в споре, и решится спор только в последней картине оперы, но зато окончательно и бесповоротно. А начинается он с момента их встречи в Малом Китеже (во втором действии оперы).

Оно сразу переводит слушателя и зрителя из лесной звучащей тишины и сосредоточенности в живой, однообразно подвижной мирок древнерусского городка. Показывает ученого медведя разбитной медведчик, хоры слепцов, женщин сменяют друг друга. Все повторяется, и, кажется, вечно будет идти это мирное кружение, пока не запевает свою вещую песню старик-гуслир. Страшную участь предвещает она стольному Китежу и всей округе. Но тень, набежавшая на праздничное веселье, так же быстро исчезает, как и явилась; люди нетерпеливо ждут свадебного поезда Февронии. Пришла пора бойкому и речистому пьянице Гришке Кутерьме показать себя. Подкупленный «лучшими людьми», спесивой городской знатью, он глумится над невестой, попрекая девушку ее простотой. Сам нищий, он издевается над бедностью, бездомный и несчастный, он люто ненавидит счастливую. Его ответы на кроткие, вразумляющие слова Февронии дышат бешеной злобой. Сейчас он уже не спяна охальничает и не за деньги старается. Гришке невоготу человеческая жалость, какую он вызывает в Февронии. Ласковое прикосновение к его изъязвленному самолюбию причиняет ему острую боль. В музыкальном воплощении Кутерьмы слышатся искаженные, болезненные отзвуки сиротских, молодецких, шутейных песен старой Руси, ритмы угарной кабацкой пляски. В музыке он так же противоположен во всем Февронии, как в своей нравственной (или безнравственной) философии. Потому что Гришка —

философ, апостол вседозволенности. Все социальные связи у него обрублены, он предельно одинок и, однако, не смеет остаться наедине с собой, со своей втайне грызущей его совестью. Сильный, изобретательный ум без усилий подбрасывает ему софизмы, позволяющие хоть на время заглушить тихий голос совести, оправдать и возвысить себя в своих же глазах. «Все, мол, таковы, только люди прикидываются честными, а я валяю напрямик». «Я тут причем? Это жизнь, это горе и недоля сделали меня таким!» Как Сальери, он прикрывает ловкими хитросплетениями мысли низкое чувство зависти. Как былинный разудалый Васька Буслаев, он гордится тем, что не верит «ни в чох, ни в сон», ни в божеские, ни в человеческие законы. Кутерьма — фигура трагическая, и не будь этого, он и не годился бы в духовные супротивники Февронии. С первого же столкновения их судьбы переплетаются, их спор о добре и зле ведется не одними словами, хотя и полными значения. И спор этот идет не в мирной обстановке быта — в обстановке страшной всенародной беды татарского нашествия.

Не успели допеть свадебную песню «Как по мостикам, по калиновым...», не успел далеко отъехать возок Февронии, как в оркестре прозвучали тревожные боевые трубы, возникла грозная тема из песни про татарский полон, развернулась, достигла силы урагана, заревом осветилась сцена, и три один за другим вбегающих из-за кулис хора жителей возвестили, что по пятам за ними идет гибель. Жизнь переломилась надвое. Татары требуют, чтобы им показали дорогу на скрытый лесами Великий Китеж. Все молчат. Один только убоявшийся пытки Кутерьма, мучась, колеблясь, решается на черное дело, одна только захваченная в плен, связанная веревками Феврония, забывая о себе, молится:

Боже, сотвори невидим Китеж-град,
А и праведных, живущих в граде том.

В ее пении, странно отрешенном и торжественном, инородном по отношению ко всей «музыке Февронии», впервые появляется тема спасения Китежа.

Третье действие оперы переносит зрителя на площадь перед Успенским собором. Ночь. Весь Великий Китеж собрался здесь, чтобы услышать вести. В оркестре — беспокойно-тревожная, на интервалах набатного звона построенная, ниспадающая мелодия. Вопросы народа и ответы ослепленного татарами вестника образуют необычную для оперной музыки геометрически стройную, но потрясающую драматизмом сцену рассказа о постигшей Русь беде. Кажется, что сильнее по выразительности музыки уже ничего быть не может. Но душевная и творческая сила композитора так велика, что подъем не спадает, только переключается перед новым, еще более высоким напряжением. Скорбное слово старого князя китежского, оплакивающего свой город, и следующая за тем сцена трех видений Отрока, перемежаемых тремя молениями китежан и дающих ни с чем не сравнимое впечатление горя и дивной красоты музыки, кажется вершиной. Это настоящая вокально-симфоническая поэма, в которой то горестно, то светло звучит тема Китежа, слышится неумолимый ритм приближения татарской конницы, проходит, и возвращается, и снова проходит тема моления, идущая в последний раз уже без сопровождения оркестра и при каждом повторении расцветивающаяся все новыми и новыми красками.

Уходит на смертный бой китежская дружина, с удалой и все же подернутой грустью песней. Ведет дружину княжич Всеволод, жених Февронии. Начинается рассвет, но это не свет утра. Тема спасения Китежа возникает в басах, легко поднимается в высокий регистр и словно пробуждает звон китежских колоколов — светлый, легкий, праздничный. Золотистый туман заволакивает город, все тише звучит хор китежанок. Перестает быть слышным. И сразу, при спущенном занавесе, начинается знаменитый симфонический антракт «Сеча при Керженце».

«Весь акт составляет едва ли не лучший перл нового произведения, — писал в своем отзыве Н. Д. Кашкин. — Впрочем, следующая затем интермедия, составляющая переход ко второй картине

того же акта, тоже удивительно хороша и представляет едва ли не лучшее музыкальное изображение битвы из всех, какие мы знаем».

Действие второй картины разворачивается в стане татар на берегу озера Светлый Яр. Противоположный берег, где стоит Китеж, окутан густым туманом. Ночь. Из разговора татарских воевод Феврония узнает о смерти в бою княжича и, когда утомленные блужданием по лесу воины засыпают, причитает, оплакивая жениха. Знакомые слушателю светлые и счастливые в первом действии мотивы Февронии звучат горестно, но со все той же лаской и теплотой. Привязан к дереву Кутерьма; татарские воеводы посулили ему смерть, если он привел их к стольному Китежу,— «не изменяй родному князю!»— и муки «горше смерти», если он обманул их. Но страшнее муки и смерти—немолчный, как совесть, звон, словно молот бьющий в виски предателю и никому кроме него не слышный. Спор между Февронией и Кутерьмой продолжается и здесь... Кутерьма, страшный и жалкий, преступный выше всякой меры преступления и несчастный каждой клеточкой своего сердца, молит Февронию освободить его от уз. И Феврония, сильная своим великим состраданием, отпускает его.

Первые лучи солнца освещают озеро и противоположный берег. Но города нет, лишь в прозрачной воде Светлого Яра, как прежде, отражаются купола церквей и башенки ставшего невидимым Китежа, да праздничный звон доносится с того берега. Ум мешается у Кутерьмы, с криком, схватив за руку Февронию, он убегает в лес. И пробужденные его воплем бесстрашные воины, увидев в озере то же чудо, охваченные тем же ужасом, разбегаются. На диссонирующем резком созвучии обрывается музыка третьего действия.

Четвертое действие начинается в лесной глуши, угрюмой и страшной, не похожей на «пустыню прекрасную» начала оперы. Душевный разлад доходит у Кутерьмы до крайней степени. Он то ищет защиты у Февронии, молит ее научить «земле молиться», то есть отрекается от хвастливо провозглашенной им ранее вседозволенности, то впадает в

беснование, не узнает Февронии и наконец убегает от нее в чащу. И с бегством Кутерьмы утихает безумная тревога. Окликнув беглеца и не получив ответа, истомленная Феврония ложится на землю, сама себе поет колыбельную и засыпает. Или умирает? По крайней мере, в сюжете из музыки к «Китежу», составленной уже после ухода из жизни самого Николая Андреевича близким ему М. О. Штейнбергом, соответственный музыкальный эпизод назван «Смерть Февронии». Совершается чудо (ведь опера и называется «сказанием»): Феврония поднимается со своего последнего ложа, угрюмый лес преобразается, украсившись небывалыми гигантскими цветами, и над зеленой болотной топью движется к своей невесте, почти не касаясь земли, призрак княжича.

Начинается их «хождение в невидимый град» — симфонический антракт при спущенном занавесе. Он поднимается, открыв залитую сияющим светом ту же площадь в Великом Китеже, какую мы видели темной ночью. Последняя картина оперы — самая краткая (вдвое короче предыдущей). Постановщики и широкая публика принимали ее за традиционный оперный апофеоз, иначе говоря, за великолепное зрелище, венчающее действие, но уже не содержащее действия, за нечто подобное, пожалуй, заключительной сцене «Ивана Сусанина», со всенародным торжеством на Красной площади и величавой «Славой». «Действия» в обычном смысле слова, то есть внешних событий, тут действительно нет. Но зато есть та органическая связность настроений и логичность их смены, которые В. И. Бельский в «Замечаниях к тексту», предпосланных отдельному изданию либретто, отметил как основной принцип построения своего либретто; только здесь эта смена душевных состояний является не основным, а решающим, даже единственным элементом построения.

Последняя картина «Китежа» — завершение и развязка. Здесь осуществлено то преобразование мира, которое видела «умными очами» Феврония в первом действии (и музыка, возникавшая там в намеке, в эскизе, здесь раскрывается во всей полноте). Здесь допевают свадебную песню, прерванную

гибелью Малого Китежа во втором действии (но допевают уже в ином, не бытовом, а сказочно-легендарном плане, славя новую, «опоясанную светлой радугой» Февронию). Ей рассказывает о чудесах Китеж-града дивный ансамбль, в котором сливаются голоса князя Юрия, княжича и райских птиц Сирина и Алконоста*. И вот, почти на пороге церкви, куда направляются для венчания княжич и Феврония, наступает кульминация всего образа Февронии (так этот эпизод определил сам композитор в письме к дирижеру Большого театра В. И. Суку). Феврония останавливается:

Милый мой, жених желанный!
Там в лесу остался Гришенька:
Он душой и телом немощен,
Что ребенок стал он разумом...
Как бы Гришеньку в сей град ввести?

Нельзя, отвечает князь Юрий. Не приспело время Гришино: сердце к свету в нем не просится. Но послать ему хоть малое утешение можно. И Феврония говорит писцу, что написать в грамотке:

Гришенька, хоть слаб ты разумом,
А пишу тебе, сердечному.

Рассказывая о чуде светлой, преображенной жизни, давая приметы, по которым можно распознать, что Китеж-град «не пал, но токмо скрылся», Феврония перебивает себя вопросом, обращенным к мудрейшему, чем она, к князю Юрию: кому же откроется доступ в град? Ответ краток и внушителен:

Всяк, кто ум не раздвоен имея,
Паче жизни в граде быть восощет...

Так письмом к Грише, последним и высшим подвигом сострадания и деятельной любви, завершается долгий спор о неложности добра. Вместе с тем среди фанфар, возвещающих тему Великого Китежа, и праздничного перезвона китежских колоколов приходит к светлому концу и все «Сказание».

* Партию Сирина в первой постановке пела Н. И. Забела: чтобы спеть партию Февронии, для которой, возможно, она была бы идеальной исполнительницей, у нее уже не хватало бы сил после тяжких бедствий, ею пережитых (смерть единственного ребенка, неизлечимая душевная болезнь мужа).

Может и даже должен возникнуть вопрос: а как же ужас вражеского нашествия? Разве спасение одного города, хотя бы и сверхчудесное, может завершить трагедию всей Русской земли? И какое завершение получила в опере настойчиво проводившаяся либреттистом и композитором тема мужества и самоотверженной любви русского люда к Родине (ведь только «единый человек нашелся», решившийся показать врагам дорогу на Китеж, ведь, как рассказывает вестник, враги «муками всех жителей терзали... и сносили молча, даже и до смерти»)?

Но эта тема, тема народного героизма, как бы контрапунктирующая с темой Февронии и великого ее спора, завершилась еще раньше — в героической «Сече при Керженце» и в сцене бегства татар при виде отражения в озере исчезнувшего с лица земли града Китежа. Знаток и чуткий исследователь средневековой русской культуры Д. С. Лихачев писал недавно: «В Древней Руси нравственный облик исторического лица определялся в литературе той исторической ролью, которую он брал на себя.

Предводитель вторгающегося в страну неприятельского войска нравственно неправ, поэтому он самоуверен, бахвалится силой... он эгоистичен, жесток. Напротив, на стороне обороняющихся — правда, и поэтому их предводитель скромнен, надеется не на свою силу, а на свою правду. Так построены все русские воинские повести о вторжении... войск Батыя... Тамерлана, Мамай... и многих других». Решение, данное авторами «Сказания», вполне отвечает духу и характеру нравственного сознания, господствовавшего на Руси. Всякое иное решение было бы натянутым.

Опера была поставлена в Мариинском театре 7 февраля 1907 года. Дирижировал Ф. М. Blumenфельд, декорации писались по эскизам К. А. Корвина и А. М. Васнецова, ключа к музыке «Китежа» не нашедших. С громадной силой проникновения в образ Кутерьмы воплотил его И. В. Ершов. Прочие исполнители не поднялись до этого уровня. Горячо принятая узким кругом ценителей, опера не имела успеха ни у массы посетителей театра, ни у большинства тогдашних критиков. Уже в следующем

сезоне она выпала из репертуара; декорации и реквизит были пересланы в Москву.

15 февраля 1908 года «Сказание» показал Большой театр. Несмотря на превосходное музыкальное руководство В. И. Сука и уже давно укоренившуюся у москвичей любовь к музыке Римского-Корсакова, успеха не было и здесь. Опера казалась скучной, длинной, лишенной действия. Неудовлетворительна была и постановка. В сущности, никто не знал, как ставить «неоперную оперу», с длительными разговорами и длительным пребыванием музыки в одном и том же, как думалось многим, устойчивом настроении. Попытки придать сценическому воплощению черты иконописной статичности оказались несостоятельными; обеднялся эмоциональный образ Февронии, совсем не ко двору оказывался резко драматический, с сильными реально-бытовыми и реально-психологическими штрихами образ Кутерьмы. Иной замысел — превратить «Сказание» в обычную героико-патриотическую оперу — был еще менее удачным: слишком многое (и прежде всего нравственное противостояние Февронии и Гришки Кутерьмы, ее спор «с Гришкой за Гришку же») приходилось отбросить, а для новой трактовки оставалось постыдно мало сценического материала: ведь кульминация героической темы падала на середину оперы, завершение — на конец третьего действия, четвертое выходило ненужным привеском. Не говоря уже о том, что оба варианта постановки резко расходились с ясно выраженной авторской волей и грешили крайним неуважением к великому художнику.

Сам Римский-Корсаков видел в своей опере сочинение, завершающее его творческий путь, своего рода итог его музыкальной жизни. Одно время он даже думал не давать «Сказания» театрам и оставить его произведением, имеющим быть исполненным уже после смерти автора. Мы не знаем, как он перенес театральную неудачу своего самого зрелого и самого глубокого создания, ставшего рядом со «Снегурочкой» и выше «Снегурочки». Мыслями и горькими чувствами по этому поводу он, как кажется, не поделился ни с кем.

**«Золотой петушок» — последняя опера
Римского-Корсакова**

«Сказание» не стало завершающим произведением композитора. Правда, еще летом 1906 года он писал С. Н. Кругликову: «Что же касается сочинения... то тут, кажется, пора поставить точку... Лучше вовремя остановиться, чем переживать падение... Мне кажется, я, да и все мы, суть деятели конца XIX века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия. Теперь же, с переломом политической жизни на Руси или наступит новый период расцвета, или, что вероятнее, период упадка искусства... Как известно, в периоды упадка действуют и великие таланты, как будто по инерции набравшиеся сил в период расцвета, но это уже не наш брат — деятель 60-х, 70-х, 80-х и 90-х годов, это даже не Глазунов, а некие другие, более молодые». Шестидесятидвухлетний композитор готов зажженный когда-то у балакиревского огня факел передать музыкантам иного поколения — тем же Стравинскому, Прокофьеву, Штейнбергу.

Но жизнь несет все новые и новые впечатления. В России после достигнутой вершины начинает заметно понижаться уровень общественной активности; как всегда, в полосы спада выдвигаются вперед обыватели, равнодушные ко всему мещане, певцы своей узды, по слову поэта. В сердце Корсакова теснятся гнев и горечь, требующие выхода в его прямое художественное дело — музыку. В 1905 году его захватила идея революционной оперы-песни о восстании Степана Разина. Она осталась невоплощенной, сохранились только наброски тем в записных книжках (среди других — тема персидской княжны), да торжествующая, бодрая «Дубинушка» для оркестра, возможно, приготавливавшаяся к финалу оперы — походу Разина «на Москву». Но теперь, в конце 1906 года, иной замысел привлекает Римского-Корсакова. Замысел оперы-сатиры, оперы-гротеска, причудливой и беспощадной. Снова, как

во времена «Кащея», художник бросает неслыханный по смелости вызов царской власти и на этот раз в союзники берет Пушкина. И снова крайнюю остроту темы соединяет с крайней по тем временам остротой музыкальных средств. «Китеж» был великим синтезом, мудрым итогом, в который вошли и глубокая народность Глинки, и эпическая ширь Бородина, и взыскательный вкус Балакирева, и могучий драматизм Мусоргского, и, конечно, прежде всего гигантский художественный опыт самого Николая Андреевича. «Китеж» был концом целой эпохи и продолжателей не имел. «Золотой петушок» был началом и весь обращен в будущее, к опере XX века. Без него иначе писали бы Стравинский, Прокофьев, Шостакович, а может быть, и другие музыканты нашего времени.

В октябре 1906 года умер Стасов. С ним обрушился целый пласт русской культуры, целый пласт жизни Николая Андреевича. На венке, возложенном Римским-Корсаковым, значилось: «Лучшему другу», и это была правда истинная, сиявшая выше всех размолвок и несхождений... А через несколько дней в записной книжке композитора появилась новая нотная строка: резкий, механический и притом не трогательно поэтичный, как в «Снегурочке», а вызывающий и колдовской петушиный крик: «Кири-ку-ку! Царствуй, лежа на боку!»

С первого мгновения в оркестровом вступлении к опере звучит этот насмешливо успокоительный приказ (а кончается опера грозно: его зеркальным отражением, тревожным и угрожающим «Кири-ки! Кири-ку-ку! Берегись, будь начеку!»). И сразу после отчетливого крика возникает в басах негромкая скользкая таинственная тема, перелетает, все такая же тихая, в высокий регистр, определяется все очевиднее как узорчатая, женственно-прихотливая мелодия восточного склада, заставляющая вспомнить наиболее нежные и изысканные страницы «Шехеразады», и, наконец, сменяется совсем уже необычайной темой Звездочета. А вот и он сам, «в сарачинской шапке белой, весь, как лебедь, поседелый», появляется перед спущенным занавесом. Появляется, чтобы под хрустальные звоночки коло-

кольчиков и арф, под отрывистые, не смычком, а щипком извлекаемые звуки струнных объявить (такими же отрывистыми, напоминающими высокий голосок заводной куклы словами), что он колдун, что сейчас он покажет публике смешные маски, а впрочем — «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Три музыкально связанных образа, как выясняется из дальнейшего хода оперы, составили содержание Вступления: образ Золотого петушка, его хозяина Звездочета и загадочной восточной красавицы Шемаханской царицы. Лишь в самом конце оркестрового вступления слышится странное громкое повторение одной и той же ноты, словно с силой утаптывают землю или заколачивают большой гвоздь. Те же тяжеловесные тупые удары послышатся в опере не раз, совпадая либо с гневом Царя Додона, либо с выражением его безграничной власти, что довольно близко по содержанию.

Эти удары в басах сопровождают и подъем занавеса, открывающего нарядно и пестро разубранную палату во дворце. Царь собрал свою боярскую думу для совета, как управиться с врагами, внезапно вторгающимися с разных концов в его державу. Но и бояре, и два ненавидящих друг друга царевича ничего, кроме явного вздора, присоветовать не могут. Бояре только бесконечно провозглашают славу своему повелителю и его отпрыскам, ликуют по всякому поводу под бравурный, но тупоумный марш, характеризующий Додона с той же едкой выразительностью, что и забивание гвоздя. Но когда им приходит в голову, не помогут ли тут ворожеи, в музыке, сопровождающей их спор, на чем надо гадать — на бобах или на кофейной гуще, — происходит нечто важное, отделяющее аляповатый быт Додоновой державы от мира волшебства. В царскую палату входит Звездочет и дарит царю вещего Золотого петушка. На той же волшебной музыке, чем-то родственной песне Индийского гостя о птице Финикс в «Садко», он ручается, что крик петушка — «Царствуй, лежа на боку!» — означает мир и безопасность, крик «Берегись, будь начеку!» — опасность с той стороны, куда повернется петушок, посаженный на высокий шпиль терема. «Волю

первую твою я исполню, как мою», — неосторожно обещает Додон после того, как иные посулы Звездочет отверг, сказав, совсем как волхв в «Песне о вешем Олеге», — «мудрецам дары не лестны».

Все расходятся довольные. Жарко... Царю дремлет. Душой и телом преданная царю Ключница Амелфа устраивает ему мягкое ложе тут же. Но сон царя, хоть и сладок, но неспокоен: Додону грезится неведомая красавица и музыка его сна — сперва мягко убаюкивающая колыбельная на теме «Царствуй, лежа на боку!», затем томная и прятная — не оставляет у слушателя сомнений, что грезится царю не кто иной, как сама, им никогда не виденная, Шемаханская царица. Сон прерывается тревожным криком петушка. Рать во главе с царевичами уходит на восток. Царь снова впадает в сонное забытие и снова, еще гораздо пленительнее и ярче, возникает музыкальный образ далекой красавицы. И снова крик петушка перебивает томительную грезу Додона. Теперь уже он сам, с трудом надевая латы, из которых «вытолстел», поднимая изъеденный ржавчиной щит и непосильно тяжелый для него меч, с остальным войском уходит в поход под крики «ура», бравадно-тяжеловесный марш и заканчивающее первое действие все то же воинственное «забивание гвоздя» или «утаптывание земли».

Текст либретто по временам намекает на всем тогда памятные обстоятельства неудачной и непопулярной войны с Японией. Теперь эти намеки потеряли свою колючесть, но не потеряла убийственной сатирической силы музыка. Грубость, бахвальство, тупость, решительное отсутствие чувства человеческого достоинства и притом какое-то безграничное безобразие всего уклада жизни выражены в музыке простыми и сильными средствами: внешне торжественный, внутренне пустой марш Царя Додона, ликующие без всякого на то основания и неумеренно обильные фанфары, попевки из солдатских, народных песен, даже из былинного сказа*, сведенные, чаще всего, к самым упрощенным и бедным

* С былинным сказом-речитативом неожиданно сближается даже мотив «утаптывания земли», приведенный в движение.

формулам,—таков беспощадный образ державы Додона. Вспоминаются слова Звездочета, сказанные еще перед занавесом: «Смешные маски». Перед нами как будто и в самом деле хари и маски масленичного балагана.

Но начало второго действия вводит нас в совсем иную область чувств. В ущелье, куда боязливо входит рать Додона, устало землю побитое, polegшее головами войско, а посередине «без шоломов и без лат» мертвые лежат оба царевича, «меч вонзивши друг во друга»... Туман застилает окрестность. Плач-вой над трупами идет под минорный вариант торжественного марша Додона. Пожалуй, это уже было в «Сказке о царе Салтане» — плач на теме марша. Но там оплакивание царем своей Милитрисы, которая вот-вот выйдет из княжеского терема и обрадует неутешного мужа, казалось только трогательным и забавным, а музыкальная шутка — уморительной. В «Золотом петушке» от этой сцены веет жутью. Художественные рамки раздвинулись и вместили рядом со смешным и отвратительным — страшное. И опять крутой поворот: рассвет, туман расплывается, открыв узорчатый шатер, из шатра выходит, «вся сияя, как заря», дивной красоты гордая девица — Шемаханская царица. Ее «Привет солнцу» — один из перлов оперы, высшая, как кажется, и особенно по контрасту, точка корсаковского, а может быть, и всего русского музыкального «ориентализма»

На контрасте, доведенном до предельной черты, однако эту черту не переходящем, строится от начала до конца второе действие. На контрасте красоты и безобразия, сказки и тупой прозы, змеящегося, манящего и ускользающего пения и пляски Шемаханской царицы и Додона, поющего на мотив «Чижика»: «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть». Двадцать стихотворных строк сказки Пушкина развернуты в целый акт. «Додона надеюсь осрамить окончательно», — писал композитор летом 1907 года, возвращаясь после перерыва к работе над вторым действием. Удалось ему это вполне — чаще в лад с текстом В. И. Бельского, а иногда и средствами музыки, от текста не зависящими.

Тревога, сильнейшим образом окрасившая начальные эпизоды второго действия, вновь ступает в действие последнем. Начиная с фразы томящихся перед дворцом в ожидании известий с войны горожан («Страшно, братики!») слушатель погружается в наэлектризованную атмосферу беспокойства. Робкие вопросы хора, сердитые, презрительные ответы выходящей на крыльцо Ключницы Амелфы, уже знающей от скороходов, что царь возвращается, да не один, а с новой хозяйкой,— все идет под медленное неуклонное движение иссиня-черной тучи с востока.

Но вот и конец ожиданию. В оркестре, на смену неопределенному, беспокойному блужданию и обрывкам темы петушка («Царствуй, леж на боку!»), утратившей успокоительный характер, появляется настойчивая, хотя и приглушенная, тема власти Додона, и открывается великолепное шествие (или свадебный поезд) Додона и Шемаханской царицы. Тяжелый марш переплетается с темой Золотого петушка, к ним присоединяются, одна другой причудливее и изощреннее, темы, связанные с самой царицей и ее странной свитой. По сцене идут ратники Додона, рабыни и прислужницы восточной повелительницы, карлики, великаны, люди с песьими головами, одноглазые чудища и снова ратники в шеломах и броне. Трудно передать словами роскошь и блеск оркестровых звучностей, бесконечную изобретательность в искусном сплетении мелодий, казалось бы, не сочетаемых, а главное — просто неиссякаемую свежесть и красоту этого последнего в жизни Корсакова симфонического отрывка. Найти, придумать движения, краски, рисунок одежд для проходящих по сцене сказочных персонажей, дать нечто действительно отвечающее духу и колориту музыки — задача почти невыполнимая. Облегчает ее только контраст, дающий опору воображению: контраст между красотой и унылым однообразием, между полетом фантазии художника и вялым безразличием обывателя.

Наконец въезжает на сцену и золотая колесница с женихом и невестой. Их встречают несмолкающее «ура!» и бодрый хор:

Верные твои холопы,
Лобызая царски стопы,
Рады мы тебе служить,
Нашей дуростью смешить...

Эту отрадную для царева сердца идиллию единения царя с народом прерывает появление Звездочета. Под сопровождающий его волшебный перезвон колокольчиков и пиццикато струнных он подходит к колеснице, чтобы напомнить Додону его давнее обещание: «Волю первую мою мне исполнить, как свою. Подари же мне девицу, Шемаханскую царицу».

Не сумев уговорить Звездочета, настойчиво требующего своего, разгневанный царь ударом жезла по лбу убивает его. «Вся столица содрогнулась», — повторяет вслед за Пушкиным либреттист. Солнце скрывается за тучей, удар грома. И некому призвать убийцу к ответу.

Есть кому! «Кири-ки-ку-ку! — поет Золотой петушок. — В темя клюну старику!». Вспорхнув со спицы, он кружит над ужаснувшейся толпой и, опустившись над Додоном, клюет его в голову. Страшный раскат грома, мгновенный мрак. Слышен тихий насмешливый смех Шемаханской царицы. Когда светлеет, на сцене нет ни царицы, ни петушка. Над трупом Додона причитает народ:

Он премудрый: руки сложа,
Он народом правил лежа.
Правда, как бывал в сердцах,
Словно громы в небесах,
Ударял в кого попало,
Всем объявлена опала.
Но лишь туча пробежит,
Томный воздух освежит,
Царь — денница золотая,
Светит всем, не разбирая.

Сходно с этим оправдывал Грозного Малюта Скуратов на пирушке опричников у Григория Грязного:

Гроза-то — милость божья;
Гроза гнилую сосну иломает,
Да целый бор дремучий оживит.

И полный страха народ плачет:

Что даст новая заря?
Как же будем без царя?

Занавес падает. Но опера еще не пришла к концу. Звонят в оркестре хрустальные колокольчики. Звездочет, живой, возникает перед зрителями:

Вот чем кончилась сказка.
Но кровавая развязка
Сколь ни тягостна она,
Волновать вас не должна:
Разве я лишь, да царица
Были здесь живые лица,
Остальные — бред, мечта,
Призрак бледный, пустота...

Он скрывается, оставив слушателей в некотором недоумении. И задорный крик петуха в оркестре, призывающий «быть начеку!», венчает удивительную, не во всем раскрывшуюся до конца, но полную мысли, гнева, презрения «небылицу в лицах» «Золотой петушок».

Нет уверенности, что на все загадки, заложенные в тексте оперы, можно найти ответы. Нет даже уверенности, что нужно их искать. Музыка Звездочета и Шемаханской царицы кое-где сближается. Значит ли это, что их соединяет какая-то сюжетная связь, или только то, что и он, и она — фантастические персонажи восточного склада? Второе вероятнее. Что хочет сказать Звездочет на прощание: что рядом с высокими созданиями художественного воображения, живущими века и века, карикатурный, постыдный быт Додонова царства тленен и ничтожен — подлинно «бред» и «пустота»? Или по-иному: нам следует понять, что вся его диковинная речь — лишь насмешливая дань цензуре, сказанная для отвода глаз? И кто же все-таки Шемаханская царица — символ и орудие разоблачения уродливого быта и бытия, возносящая над великим уродством знамя красоты и свободы, или злая и холодная волшебница, или, наконец, коварная и надменная, избалованная и испорченная «своевольная девица», как ее называет Додон? Не все ли, в сущности, равно; может статься, в ней смешались все эти и многие другие черты. Ведь даже Баба-Яга в сказках не всегда враг человеку.

Несомненно зато одно: в «Золотом петушке» Римский-Корсаков сказал свое последнее и самое веское слово о русском самодержавии, о холопском

недуге и о вспоенных им людишках, годных лишь на то, чтобы с них вылепили смешные и страшные маски для ярмарочного балагана.

Работу над партитурой «Золотого петушка» Корсаков закончил в августе 1907 года. Весною этого года он прервал сочинение для поездки в Париж вместе с Надеждой Николаевной. С. П. Дягилев начинал там грандиозное предприятие: широкое ознакомление французской публики с русской музыкой, русскими исполнителями, в дальнейшем и с русскими декораторами. Сделать почин должны были Пять русских исторических концертов с участием Ф. И. Шаляпина, знаменитого дирижера А. Никиша и Н. А. Римского-Корсакова. К этому времени Николай Андреевич уже отказался от дирижирования, но сделал на этот раз исключение и самолично продирижировал скитой из «Ночи перед Рождеством», «Ночью на горе Триглав» (из «Млады») и Вступлением к «Снегурочке»; некоторые другие его оркестровые пьесы с обычным блеском провел Артур Никиш. Успех был велик и, как выяснилось позднее, прочен; уже в следующем году на парижской сцене появились «Снегурочка» и «Борис Годунов». Ужасно было, что ни Мусоргский, ни Стасов до этого не дожили.

В Париже Корсаковы встретились дружески с С. В. Рахманиновым и А. Н. Скрябиным. Надежда Николаевна, прекрасная пианистка, с восторгом относилась к фортепианным пьесам Скрябина; Николай Андреевич был сдержаннее и настороженнее; огромный талант московского композитора был для него очевиден, направление и особенно господствовавшее в творчестве Скрябина утонченное хрупкое музыкально-эстетическое настроение оставалось чуждым.

Парижские впечатления были, пожалуй, самым светлым, что принес Римскому-Корсакову последний год его жизни. Вскоре после завершения «Золотого петушка», в разгар уже утомительных для него забот с корректурами и с переводом либретто оперы на французский язык (предвиделась постановка в Париже) потянулась горькая цепь тревог, связанных со все более осложнявшейся возможностью, или,

вернее, с постепенно выяснявшейся невозможностью постановки его на русской сцене. Читать письма Николая Андреевича этих месяцев больно и страшно: кажется, что присутствуешь при жестоком надругательстве над великим художником, уже тяжело больным, уже стоящим на пороге гибели. Проблески надежды сменяются новыми ударами. Цензурные вымарки текста, не павшие даже всем известных строк Пушкина, оказываются недостаточными. Опера не пойдет в Большом театре. Новое решение: не пойдет и в Мариинском. Последний удар: запрещено вообще к постановке. Это чудовищно. Этого не было даже в 1905 году, когда его уволили из консерватории.

После грозного приступа стенокардии в апреле, отлежавшись, он переезжает в Любенск под Лугой, впервые не в наемный дом, а к себе: Любенск куплен еще в прошлом году. Здесь настигает его последняя весть о запрещении оперы и последний сердечный приступ. В ночь на 8 июня 1908 года, во время сильной грозы навсегда остановилось сердце Николая Андреевича.

Глава 9

Наследники и душеприказчики

Первый после смерти Римского-Корсакова 1909 год принес два важных события: весной Надежда Николаевна выпустила (с некоторыми необходимыми урезками) его необыкновенно интересные воспоминания — «Летопись моей музыкальной жизни», осенью в Москве пошел «Золотой петушок». Сперва в Частной опере С. И. Зимина, а немного позднее и на сцене Большого театра в довольно мрачной обстановке стусившейся политической и общественной реакции, среди таких проявлений упадка, как волна нечистой эротики в литературе, театре, быту, как разгул шовинизма, как широкая тяга молодежи к самоодурманиванию или самоуничтожению. В

этой душевной атмосфере крик Золотого петушка «Берегись, будь начеку!» в конце оперы зазвучал свежим, бодрым призывом не пасовать перед злом и не мириться с ним, а всего раньше — покончить с внушающим отвращение Додоновым царством и его дикими нравами.

Обе московские постановки имели крупный успех. Мало повредили ему даже неуклюжие ухищрения цензуры, разжаловавшей царя Додона в воеводу Додона и вымаравшей отдельные слишком жесткие для начальствующего уха строки, в их числе пушкинские «Сказка — ложь, да в ней намек...» Впрочем, под рукой у слушателя были отдельно изданные полный текст оперы и клавирауспуг*, в которых все должно было остаться и осталось на месте «на вечные времена», как писал Николай Андреевич своему издателю.

Постановки существенно отличались одна от другой. У Зимина А. И. Добровольская дала в роли Шемаханской царицы яркие черты демонизма, что отвечало и замыслу либреттиста. А. В. Нежданова, следуя за музыкой более, чем за текстом либретто (не совпадающими в данном случае), вылепила образ эстетически прекрасный. Почти не уступая Неждановой в мастерстве вокального исполнения, Е. А. Степанова на той же сцене Большого театра выделила колдовскую прелесть восточной красавицы. Превосходен был у Зимина Звездочет — В. Р. Пикок, проще и обыденнее — А. П. Боначич в Большом. Прекрасный рисовальщик И. Я. Билибин дал эскизы декораций и костюмов в складе лубка — условные и острые, К. А. Коровин в работе для Большого театра хотел, наоборот, смягчить «грубость и карикатурность», как ему казалось, «Петушка» декоративной роскошью и поэтической сказочностью. Казалось, театры спорят между собой, сойдясь только в действительно совершенном исполнении оркестровой и хоровой части (дирижировали Э. А. Купер у Зимина, В. И. Сук в Большом). Незадолго до Февральской революции сатирическая природа «Петушка» вновь сильно почувствовалась в

* Переложение для пения с фортепиано.

петроградской постановке А. А. Санина в октябре 1916 года (антреприза А. Р. Аксарина). Додона пел Г. С. Пирогов. Насмешка переходила здесь в глумление, но впечатление было захватывающим и по силе своей действительности напоминало о спектакле «Кащей бессмертного» в 1905 году.

В первые послереволюционные годы обе оперы, уже в своем подлинном, не искаженном, как «Петушок», виде появились на сцене бывших императорских театров и были горячо приняты новой свежей публикой, живо воспринимавшей их сюжет, хотя в массе и не готовой насладиться их сложной музыкальной красотой. Впрочем, «Привет солнцу», на театральной ли сцене или на концертной эстраде, неизменно встречал восторженный отклик, как и песня Кащеевны, оттачивающей меч. Позднее обе оперы стали реже исполняться, так что существующие записи «Золотого петушка», «Кащей» и даже «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» воспроизводят концертное, а не театральное их исполнение.

Событием в истории советской сцены стала постановка «Царской невесты» в 1926 году в Оперном театре-студии К. С. Станиславского. Полна жизни была постановка «Майской ночи», показанной им в 1928 году и чем-то перекликавшейся со знаменитой постановкой «Горячего сердца» А. Н. Островского на сцене МХАТ. Борьба Станиславского за подлинный реализм на оперной сцене, против внешней красоты, несогретости пения глубоким чувством — все это не утратило своего значения и сейчас, столетия спустя. К опыту его еще не раз будут возвращаться оперные певцы и режиссеры.

В те же годы, не слишком отклоняясь от уже устоявшихся традиций, многие оперы Римского-Корсакова с успехом ставятся вновь или идут в прежних возобновленных постановках на сценах московских и ленинградских театров. Еще в 1916 году в Москве вновь поставили «Китеж» в Большом театре с И. В. Ершовым в партии Кутерьмы. Артист обогатил образ новыми оттенками, показав не только забубенного озлобленного насмешника или обезумевшего от мук совести преступника, но и

Кутерьму растерянного, ужаснувшегося своего черного дела и тем более способного вызвать у Февронии сострадание. В 1926 году «Китеж» был вновь показан в Большом театре. К. Г. Держинская, певшая Февронию еще в 1917 году, раскрыла теперь ее образ еще глубже и полнее, о чем, к сожалению, трудно судить по сохранившимся фотоснимкам. Слышавшие и видевшие певицу в этой роли отзывались о ней как об одном из высших достижений К. Г. Держинской и лучшей из Февроний, выступивших на оперной сцене. Величайшие похвалы заслужил и руководивший музыкальной частью, давний друг музыки Корсакова В. И. Сук. После возобновления в 1933 году «Китежа», считанные месяцы продержавшегося в репертуаре, он становится на долгие годы, по замечанию В. М. Городинского, «не только невидимым, но и неслышимым градом». Ближайшая постановка была осуществлена в феврале 1949 года в Риге, с обладательницей обаятельного и сильного сопрано Ж. Л. Гейне-Вагнер в партии Февронии. За Ригой в 1958 году следует Ленинград, в 1966 году — Большой театр. Обе постановки — с достойными сожаления крупными урезками музыкального и словесного текста. Среди исполнительниц партии Февронии необходимо назвать Н. А. Серваль в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова и Э. Е. Андрееву в Большом театре. Как уже отмечалось, образцовая постановка «Китежа» — дело будущего.

В 1930-х годах на первое место в оперном наследии Римского-Корсакова выдвигаются такие произведения, как «Садко», «Псковитянка», «Салтан», допускающие сценическую трактовку в плане красочного зрелища. В то время как «Царская невеста» (рядом с «Евгением Онегиным») занимала прочное место в репертуаре консерваторских театров-студий с их задачами воспитания вокалистов, «поющих актеров», на больших сценах утверждается иной стиль. «В области театра мы хотим колоссальных размахов, монументальных масштабов, громадных сценических композиций. Стране гигантов нужен и театр-гигант», — говорил главный режиссер Большого театра В. А. Лосский в связи с постанов-

кой «Садко» в 1935 году. Такому требованию в наибольшей мере отвечают декорации Ф. Ф. Федоровского, как и музыкальные вкусы главного дирижера театра Н. С. Голованова, усиливавшего недостаточную с этой точки зрения оркестровку Корсакова, добавляя мощь и густоту звучности. Важную роль приобрела костюмерия, вносящая в театральное зрелище элемент нарядной выставки древнерусских боярских костюмов. Необыкновенно красочной была постановка «Салтана» в Ленинграде, в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова, в 1937 году. Эскизы декораций и костюмов были сделаны И. Я. Билибиным и А. Б. Щекотихиной-Потоцкой в стиле облагороженного лубка.

В мире внушительных архитектурных сооружений на сцене, ярких красок и с любовью разработанной бутафории роль артиста уменьшалась, хотя состав вокалистов московской, ленинградской, киевской, да и многих других оперных сцен нашей страны пополнился новыми прекрасными силами. Но уже в эскизах В. Ф. Рындина к постановкам «Псковитянки» и отчасти «Китежа» смягчается грандиозный стиль, усиливается лирический колорит. Дирижер Большого театра Е. Ф. Светланов выдвигается как один из самых талантливых и деятельных пропагандистов оркестровой музыки Римского-Корсакова. Другому замечательному советскому музыканту С. Т. Рихтеру принадлежит честь воскрешения полузабытого фортепианного концерта Корсакова. Что до его романсов, то при отдельных, нечастых удачах они все еще ждут своих открывателей.

С 1908 года и особенно с 1944 года, когда в трудных условиях Великой Отечественной войны страна отметила 100-летие со дня рождения Римского-Корсакова, большие успехи сделаны в познании его творчества. В том же 1944 году его имя было присвоено Ленинградской консерватории и предпринято фундаментальное издание Полного собрания сочинений композитора.

Два выдающихся музыковеда — А. А. Соловцов и В. А. Цуккерман — отдали многие годы своей

жизни изучению музыки Корсакова. Еще раньше его средний сын Андрей Николаевич Римский-Корсаков в своих работах широко использовал драгоценные материалы семейного архива и первый подготовил комментированное издание «Летописи моей музыкальной жизни». После смерти Андрея Николаевича его дело продолжил младший сын композитора, Владимир Николаевич. Всегда содержательные, сдержанно-деловитые по тону, но проникнутые теплом и сердечностью работы Владимира Николаевича дополнили образ композитора чертами человека. При его деятельном участии был открыт (23 июля 1944 года) Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине, в сохранившемся скромном здании, где за сто лет до того композитор родился. Владимир Николаевич не дожил до открытия в Ленинграде (27 декабря 1971 года) Музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова на Загородном проспекте. Для правдивого воссоздания всей обстановки, окружавшей отца при жизни, он сделал много, чтобы не сказать — все.

Кроме нот, книг и архивов, кроме мемориальных музеев в Ленинграде и Тихвине, вещественные следы жизни и работы великого художника сохранились в виде фотографий, эскизов к постановкам его опер и художественных отражений его личности и творчества в живописи, графике и скульптуре. Они сосредоточены в основном в Государственном центральном Театральном музее имени А. А. Бахрушина, Ленинградском театральном музее, в музее Большого театра, в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Из них почерпнуты материалы для иллюстраций к этой книге, и работникам этих музеев, как и художественной редакции издательства «Музыка», автор приносит искреннюю и глубокую признательность.

Что читать о Римском-Корсакове

Летопись моей музыкальной жизни.— Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955.

Переписка.— Полн. собр. соч., т. 5, 6, 7, 8. М., 1963, 1965, 1970, 1981.

Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956.

Оссовский А. В. Воспоминания, исследования. Л., 1968.

Римский-Корсаков В. Н. Из воспоминаний и материалов семейного архива.— В кн.: Римский-Корсаков. Музыкальное наследство, т. 2. М., АН СССР, 1954.

Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1, 2. Л., 1959, 1962.

Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове. М., 1953.

Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. 2-е изд. М., 1969.

Кунин И. Ф. Римский-Корсаков. М., 1964 (Жизнь замечательных людей).

Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель. М., 1976.

Яковлев В. Пушкин и Римский-Корсаков.— В кн.: Яковлев В. Пушкин и музыка. 2-е изд. М., 1957.

Содержание

<i>К читателю</i>	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
Глава 1. <i>Детство</i>	7
Глава 2. <i>Родители. Брат</i>	10
Глава 3. <i>Отроческие годы</i>	12
Глава 4. <i>Плавание за океан</i>	16
Глава 5. <i>Музыка</i>	20
Глава 6. <i>Первая опера. Первая любовь</i>	25
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
Глава 1. <i>Профессор Петербургской консерва- тории</i>	33
Глава 2. <i>«Майская ночь»</i>	36
Глава 3. <i>«Снегурочка»</i>	40
Глава 4. <i>Безвременье</i>	47
Глава 5. <i>«Мне кажется, что меня зовут Модестом Петровичем»</i>	51
Глава 6. <i>Два шедевра</i>	54
Глава 7. <i>Новые времена и новые заботы</i>	60
Глава 8. <i>Театр</i>	66
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	
Глава 1. <i>Мамонтовская опера</i>	69
Глава 2. <i>«Царская невеста»</i>	73
Глава 3. <i>«Сказка о царе Салтане»</i>	79
Глава 4. <i>Ученики и учитель</i>	84
Глава 5. <i>«Кащей бессмертный»</i>	90
Глава 6. <i>Художник и революция</i>	94

Глава 7. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»	103
Глава 8. «Золотой петушок» — последняя опера Римского-Корсакова	115
Глава 9. Наследники и душеприказчики	124

ИБ №3184

Иосиф Филиппович Кукин
НИКОЛАИ АНДРЕЕВИЧ
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Редактор *Т. Коровина*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *Г. Федяева*

Подп. в наб. 20.05.82. Подп. в печ. 25.07.83
 Формат бум. 70×90^{1/32}. Вумага офсетная № 1
 Гарнитура школьная. Печать офсет.
 Объем печ. л. (вкл. илл.) 9,0 Усл. п. л. 10,53.
 Уч.-изд. л. (вкл. илл.) 12,11
 Тираж 100000 экз. (1-й завод 1—50000 экз.)
 Изд. № 10564. Зак. № 221 Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного
 комитета СССР по делам издательств,
 полиграфии и книжной торговли.
 127576, Москва, Илимская, 7.