

**ОПЕРЫ  
Н.А.РИМСКОГО-  
КОРСАКОВА  
ПУТЕВОДИТЕЛЬ**



# ОПЕРЫ Н.А.РИМСКОГО- КОРСАКОВА



ПУТЕВОДИТЕЛЬ

МОСКВА «МУЗЫКА» 1976

78СІ  
0-60

О  $\frac{90102-179}{026(01)-76}$  643—76

© Издательство «Музыка», 1976 г.



*В. Цендровский*

## **ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

Жанр оперы занимает основное место в творчестве Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844—1908), интерес к ней сопутствовал композитору постоянно. Пятнадцать оперных произведений, созданных в разное время, начиная с раннего творческого периода и кончая последними годами жизни, — таково богатейшее наследие, оставленное великим мастером музыкального театра.

В неустанном влечении к опере проявились творческие принципы Римского-Корсакова, тяготевшего к наглядности музыкальных образов, к отображению в музыке конкретных жизненных событий. Это сказывается и в том, что его симфонические сочинения имеют, как правило, программное содержание, и в постоянном обращении к музыке с текстом: романсам, хорам, обработкам народных песен. Но именно опера, с ее сценичностью, дает наибольшие возможности для воплощения зримых, «осязаемых» образов.

Внимание Римского-Корсакова к опере определялось и большим общественным интересом, который вызывал в ту эпоху широко доступный, демократичный по своей природе оперный жанр, позволявший композитору общаться с массовой аудиторией, доносить до нее свои замыслы в ясной и действенной зрелищной форме. XIX век — период расцвета оперного искусства в России, отмеченного именами Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского. Прогрессивные идеи их творчества, значитель-

ность содержания, реалистические тенденции, народность, смелые новаторские устремления — все эти черты, созвучные демократическим воззрениям передовой части русского общества, находили яркое выражение в опере. Утверждение новых, национально самобытных путей, проявившееся в различных сферах русского искусства, характеризует и русскую классическую оперу.

Римский-Корсаков — подлинно русский композитор. Представитель Могучей кучки — самого передового направления в русской музыке XIX столетия\*, — он в течение долгой творческой жизни неуклонно следовал ее художественным идеалам. Весь склад его музыки, сама тематика, образный строй глубоко национальны. Народное искусство, отечественная литература — главные источники, питающие творческую фантазию композитора, служащие сюжетной основой большинства его оперных сочинений.

Первая опера — «Псковитянка» по одноименной драме Л. А. Мея — написана Римским-Корсаковым в 1868—1872 годах. Молодой композитор имел к тому времени уже значительный творческий опыт: он был автором нескольких крупных симфонических произведений, большого количества романсов. В опере нашли отражение исторические события из эпохи царствования Ивана Грозного: борьба древнего Пскова с всемогущим и властным царем, покоряющим вольный город. В тесном соприкосновении с этим историческим фоном разворачивается психологическая драма героев.

В «Псковитянке» отчетливо проявились многие типичные черты оперного стиля Римского-Корсакова. Глубоко гуманистические идеи, интерес к русской жизни, национальная почвенность музыкального языка, опора его на русскую народную песню — все это получило убедительное выражение уже в первой опере композитора, явившейся громадным художественным достижением на его творческом пути.

Поставленная в 1873 году в Петербурге на сцене Мариинского театра, «Псковитянка» имела большой успех, ее вольнолюбивый, «бунтарский» дух содержал от-

---

\* Кроме Римского-Корсакова в эту группу композиторов входили М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи. Идеологом и вдохновителем кружка был В. В. Стасов.

звук освободительных идей 60-х годов. Неудивительно, что «элемент псковской вольницы пришелся по сердцу» демократически настроенным студентам, которые «орали в коридорах академии песню вольницы всласть», как отмечал сам Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни» по поводу первых спектаклей «Псковитянки».

Однако необычайно требовательный к себе автор, не до конца удовлетворенный своим первым оперным опытом, впоследствии дважды перерабатывал «Псковитянку», внося в нее дополнения, добиваясь наибольшего композиционного совершенства. Последняя из этих редакций относится к 1891—1892 годам. В этом окончательном варианте опера и получила широкую и прочную, вот уже много десятилетий успешно длящуюся сценическую жизнь.

Следующая опера композитора — «Майская ночь» по повести Н. В. Гоголя (1877—1878). Римский-Корсаков давно вынашивал мысль о создании оперы на этот сюжет; среди гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки» «Майская ночь» была едва ли не самой его любимой повестью. По сравнению с «Псковитянкой» «Майская ночь» — совсем иного, светлого, лирико-комедийного плана и, что самое характерное, содержащая сильную и глубокую фантастическую струю (русалки, Панночка). Здесь зарождается одно из основополагающих направлений оперного творчества Римского-Корсакова — сказочно-эпическое. Тяготение к фантастическим, сказочным образам, порожденным народно-поэтическим вымыслом, обнаруживается у композитора еще в первые годы творчества: одно из его самых ранних произведений, симфоническая картина «Садко», написана по мотивам известной русской былины о сказочных приключениях новгородского гуслира. И в «Псковитянке» есть фантастический эпизод — «Сказка про царевну Ладугу», которую рассказывает старая нянька Власьевна. «Майская ночь» — одно из звеньев на пути композитора к опере-сказке, опере, в которой волшебный элемент тесно переплетается с действительностью, с картинами народной жизни и быта.

Полностью эта линия сформировалась в «Снегурочке» (1880—1881) — третьей опере Римского-Корсакова, открывающей зрелый период его творчества. Созданная

по одноименной пьесе-сказке А. Н. Островского, она явилась подлинным шедевром русской сказочной оперы, став, как и «Майская ночь», одним из любимейших у слушателей корсаковских сочинений. Все прекрасно и неповторимо в этой «весенней сказке»: и причудливо-пугающая сказочная «нэжить»; и пробуждающаяся природа, и берендеи с их старинными обрядами и песнями — такими русскими, и сама Снегурочка, нежно-поэтический образ которой вносит в произведение задушевно лирические тона.

На протяжении 80-х годов Римский-Корсаков сочиняет преимущественно инструментальную музыку: «Сказку» для симфонического оркестра, фортепианный концерт, симфониетту на русские темы, фантазию для скрипки с оркестром, «Испанское капричио», симфоническую сюиту «Шехеразада», увертюру «Светлый праздник». Не оставляет он вниманием и оперу, работая, правда, не над своими сочинениями. В этот период композитор завершает «Хованщину» Мусоргского и, совместно с Глазуновым, бородинского «Князя Игоря», оставшихся неоконченными после смерти их авторов, друзей и соратников Римского-Корсакова по Могучей кучке. Благодаря самоотверженному труду Римского-Корсакова, в расцвете собственных сил посвятившего несколько лет чужому творчеству, произведения эти смогли увидеть свет\*.

В конце 80-х годов Римский-Корсаков пишет оперу-балет «Млада», развивающую сказочные принципы «Снегурочки». Либретто на сюжет из жизни западных славян с привлечением древнеславянских мифов принадлежит искусствоведа, знатоку старины С. А. Геденову и драматургу В. А. Крылову. Интересна история создания этого произведения. Еще в начале 70-х годов Геденов, будучи тогда директором императорских театров, предложил композиторам Могучей кучки, в том числе Римскому-Корсакову, написать оперу-балет на упомянутое либретто. Предложение было принято,

---

\* Труд Римского-Корсакова по завершению и редактированию произведений других русских композиторов не ограничивается названными сочинениями. Из прочих работ в области оперы следует вспомнить инструментовку «Каменного гостя», выполненную после смерти Даргомыжского, и редактирование «Бориса Годунова» Мусоргского.

часть музыки написана, но замысел до конца не осуществился. Теперь, спустя много лет, Римский-Корсаков решил вернуться к этому либретто и написать «Младу» самостоятельно.

Своеобразие произведения в том, что главная роль в нем — мимическая, исполняемая танцовщицей (тень умершей Млады). Невеста князя Яромира, юная Млада погибает, отравленная Войславой, также любящей князя и устраняющей со своего пути соперницу (эти события совершаются еще до начала действия оперы). Преступление становится известным Яромиру, который стремится отомстить убийце. В борьбу вступают потусторонние силы в виде добрых и злых богов, почитаемых древними славянами. Такова вкратце сюжетная основа с конечной победой светлого начала, привлекающая композитора прежде всего картинами старославянского быта, фантастическими образами.

К сожалению, сценический путь «Млады» сложился неудачно, несмотря на известный успех первой постановки (Петербург, Мариинский театр, 1892). Виной тому либретто — драматургически инертное, с довольно искусственной интригой, слабо разработанной психологией основных героев и чрезмерным увлечением зрелищными эффектами. Об этом можно только пожалеть, ибо музыка оперы обладает исключительными художественными красотами, не уступая во многих местах другим лучшим сочинениям Римского-Корсакова. Великолепны народно-бытовые и обрядовые сцены с их колоритными танцами, величавыми в своей архаической первозданности ритуальными хорами. Оживленная и пестрая сцена торгового действия — прямая предшественница аналогичной сцены в опере «Садко», созданной спустя шесть лет. Изумительно выписаны фантастические эпизоды, особенно третье действие, «Ночь на горе Триглаве», рисующее сборище злых духов, — еще одна картина бесовского шабаша в музыке вслед за Берлиозом («Фантастическая симфония») и Мусоргским («Ночь на Лысой горе»). И здесь же богатая и тонкая пейзажная звукопись. Поэтически одухотворен центральный образ — Млады, — хрупкий, мечтательно-грустный, заставляющий вспомнить Панночку из «Майской ночи», предвосхищающий чарующе-волшебный облик царевны Волховы в «Садко». Некоторые

из фрагментов оперы, в частности оркестровые, можно услышать в концертном исполнении и в записи, но произведение в целом еще ждет достойной его оценки со стороны широкой аудитории.

Примерно со второй половины 90-х годов начинается наиболее интенсивный период оперного творчества Римского-Корсакова. Композитор сочиняет оперу за оперой, находясь во власти все новых, захватывающих его идей, переходя тотчас от выполнения одного замысла к другому, иногда одновременно работая над двумя сочинениями сразу.

Открывается данный период оперой «Ночь перед рождеством» (сюжет, также давно привлекавший композитора). Это второе обращение Римского-Корсакова к Гоголю, что, конечно, обусловило немалое сходство с ранее написанной «Майской ночью». Но есть и значительная разница: в «Ночи перед рождеством» фантастическая часть гораздо более развита, охватывает всю оперу (в «Майской ночи» это главным образом третье действие). Римский-Корсаков связал гоголевскую повесть с излюбленной им древнеславянской мифологией, с языческими представлениями о борьбе добрых и злых сил, совершающейся в природе во время зимнего солнцеворота.

Победа тепла над холодом знаменует собой и счастливую развязку событий, происходящих среди людей: Вакула благополучно возвращается на Черте с черевичками от царицы, примиряется с Чубом и встречает полюбившую его Оксану.

Римский-Корсаков назвал оперу «былью-колядкой». Как отмечает один из известных исследователей творчества Римского-Корсакова А. А. Соловцов, это указывает на то, «что все волшебные события, происходящие в опере, — своего рода «святочный рассказ», в основе которого лежат старинные легенды-колядки». Соответственно и общее настроение оперы, окрашенной в мягко поэтические тона, свойственные повести Гоголя. В отличие от «Млады», фантастические образы лишены здесь мрачного, зловещего оттенка, на характере их лежит отпечаток добродушного юмора.

Превосходны пейзажные и сказочные картины: вступление, рисующее морозный зимний вечер, так прекрасно описанный Гоголем, полет Вакулы в Петер-

бург и обратный его путь, игры и танцы звезд, бесовская колядка, утренняя заря над Диканькой. В ярко-помпезном освещении запечатлен бал в екатерининском дворце. Сцены колядования, остроумные характеристики персонажей — все это жизнерадостно, сочно, основано, как и в «Майской ночи», на богатейшей мелодике украинской народной песни.

Как и в предыдущих случаях, премьера «Ночи перед рождеством» состоялась в Марининском театре (1895). Однако она была омрачена для композитора неприятным вмешательством официальных властей. Римскому-Корсакову и раньше приходилось иметь дело с царской цензурой; например, он пишет в «Летописи», что при первой постановке «Псковитянки» из либретто, по настоянию цензуры, были изъяты могущие вызвать нежелательное сравнение с современностью всякие намеки «на республиканскую форму правления во Пскове» (что не помешало, впрочем, прогрессивно настроенному слушателю по достоинству оценить свободолюбивые идеи оперы). На этот же раз вмешательство сверху носило прямо-таки комический характер: присутствовавшие на генеральной репетиции «Ночи перед рождеством» великие князья Владимир и Михаил вознегодовали, увидев среди действующих лиц императрицу Екатерину II, да к тому же в одной сцене с Чертом. Композитору было предложено заменить царицу князем Потемкиным. Римский-Корсаков против воли согласился, чтобы не отменять спектаклей, но в знак протеста на первом представлении не был. «Конечно, выходило не то, что я задумал, — писал он, — выходило глупо, но выставляло в дурацком виде самих же высочайших и низших цензоров, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался светлейший».

Инцидент этот надолго испортил отношения Римского-Корсакова с дирекцией императорских театров, и без того не слишком охотно принимавшей к постановке оперы композиторов-кучкистов, чье демократическое, национально-русское направление было не по душе бюрократически и косно настроенному театральному руководству, отражавшему вкусы господствовавших кругов. Так, была отвергнута следующая после «Ночи перед рождеством» опера Римского-Корсакова «Садко»: Николай II, выслушав доклад директора император-

ских театров, приказал подыскать «что-нибудь повеселее». Не были приняты также «Хованщина» Мусоргского и его «Борис Годунов» в новой редакции, сделанной Римским-Корсаковым. В течение ряда лет инициатива постановок опер Римского-Корсакова переходит к частным театрам (значительную роль здесь сыграла Московская частная опера, основанная С. И. Мамонтовым). И лишь непрерывно возрастающий успех музыки Римского-Корсакова в России и за рубежом заставил казенные театры вновь и достаточно широко обратиться к его оперному творчеству.

Написанный годом позже вслед за «Ночью перед рождеством» «Садко» — новая после «Снегурочки» вершина на оперном пути композитора. Вторично Римский-Корсаков обратился к полюбившемуся ему повествованию о гусяре-новгородце (первый раз — в симфонической картине), создав монументальное эпическое полотно. «Садко» продолжает сказочно-эпическую линию, но, в отличие от предыдущих произведений, это опера-былина, сюжетно и стилистически опирающаяся на русские былинныя сказы. Мысль о воплощении в опере былинной тематики интересовала композитора давно (например, он собирался написать оперу «Добрыня Никитич»), и в «Садко» его творческие помыслы получили наиболее полное выражение. Но симптоматично, что и после «Садко» Римского-Корсакова продолжает привлекать идея былинной оперы («Илья Муромец», «Соловей Будимирович» — неосуществленные намерения композитора).

Однако в последующие затем годы Римский-Корсаков отходит от сказочных сюжетов, полностью уйдя в сферу психологической драмы. Сначала это «Моцарт и Сальери» (1897) — опыт речитативной камерной оперы, развивающей декламационно-мелодические принципы «Каменного гостя» Даргомыжского и так же, как у Даргомыжского, использующей подлинный текст одной из пушкинских «Маленьких трагедий». Далее следует одноактная «Боярыня Вера Шелога», написанная на пролог меевской «Псковитянки», не вошедшей в одноименную оперу Римского-Корсакова. «Веру Шелогу» можно рассматривать и как самостоятельную оперу, и как пролог к «Псковитянке», исполняемый вместе с ней в одном спектакле.



Одно из высших достижений русского и мирового оперного драматизма — «Царская невеста» по одноименной пьесе Мея — была создана в 1898 году в необычайно короткий срок. Вновь Римский-Корсаков углубился во времена Ивана Грозного, запечатлев с потрясающей силой драму героев, их внутренний мир, быт и нравы суровой, властно приковывающей внимание эпохи. Произведение, написанное в расцвете творческих сил и зрелого мастерства, впитавшее драматический опыт «Псковитянки», «Моцарта и Сальери», «Боярыни Веры Шелогини», заслуженно завоевало широчайшую известность, став в нашей стране одним из самых репертуарных.

Возвращение к сказочности происходит в «Сказке о царе Салтане», созданной в столетнюю годовщину со дня рождения А. С. Пушкина (1899). Задуманная в духе народно-театрального представления, пронизанная мягким юмором, а порой и едкой иронией над обитателями Тмутараканского царства и самим Салтаном, опера удивительно живо рисует образы пушкинской сказки. Затейливо построенной фабуле, причудливо сплетающей быт и фантастику, отвечает неповторимая по оригинальности музыка Римского-Корсакова — одно из его совершеннейших созданий, в котором неистощимая изобретательность соединяется с отточенным до блеска мастерством.

Но затем мысли композитора снова направляются к драме. В начале 900-х годов появляются две новые оперы драматического содержания: «Сервилия» и «Пан воевода». Первая из них в качестве либреттной основы использует пьесу Мея «Сервилия» на сюжет из жизни древнего Рима. Аналогично «Псковитянке», взаимоотношения героев развиваются здесь на широком историческом фоне: политическая борьба партий, преследование христиан. Личная драма сосредоточена около центрального образа — прекрасной Сервилии, любви которой добивается бывший раб, вольноотпущенник Эгнаций. Отвергнутый, он пытается вынудить Сервилию к согласию, подстраивая донос против ее отца, сенатора Сорана, и заговор против ее возлюбленного — трибуна Валерия. Сервилия умирает, сломленная горем.

Либретто «Пана воеводы» принадлежит ученику Римского-Корсакова, беллетристу и художнику И. Ф.

Тюменеву. Действие происходит в средневековой Польше. Могущественный польский магнат Воевода, деспотически властвующий в своей округе, насильственно похищает юную красавицу Марию и пытается устранить ее жениха, шляхтича Чаплинского. С этим не может примириться мечтающая стать женой Воеводы богатая аристократка Ядвига: она решает отравить невольную разлучницу. Но в результате интриги, которую Ядвига ведет с влюбленным в нее юношей Олесницким, от яда погибает сам Воевода; Мария и Чаплинский свободны.

Не трудно заметить, что в обоих либретто в довольно трафаретной форме повторяются некоторые сюжетные мотивы «Царской невесты». Либретто «Пана воеводы» вообще лишено оригинальности, к тому же оно не свободно от мелодраматических моментов. В изобилующем подробностями, но драматургически рыхлом либретто «Сервили» многие образы выписаны маловыразительно, связь психологической драмы с историческим фоном несколько искусственна. Неясно раскрыты и сами общественно-социальные события: слушателю, не знакомому хорошо с историей древней Римской империи, трудно понять сущность политических столкновений, показываемых в произведении.

Тем не менее музыка и той, и другой оперы содержит много художественно ценного, хотя в целом и не может быть отнесена к лучшим достижениям композитора. Тонко и вдохновенно воплощен обаятельный образ Сервили — еще один в прекрасной плеяде женских портретов, созданных Римским-Корсаковым. В живописных картинах древнего Рима, массовых сценах отразился глубокий интерес композитора к античному миру\*. В «Пане воеводе» превосходно передан национальный колорит польской музыки, более всего выраженный в танцах: краковяке, мазурке, полонезе. Опера эта посвящена памяти Шопена, польские национальные черты в музыке которого всегда восхищали Римского-

---

\* Образы античности не раз волновали творческое воображение Римского-Корсакова: кроме романсов и «Сервили» существует прелюдия-кантата «Из Гомера», задуманная первоначально в качестве вступления к опере «Навзикая» на сюжет из гомеровской «Одиссеи», — замысел, который не был выполнен. Композитор мечтал также написать оперу об Орфее и Эвридике («Смерть Эвридики»).

Корсакова\*. Удачны и многие другие моменты, например жуткая в своей выразительности сцена гадания (Ядвига приходит к колдуну Дорошу узнать о будущем).

Еще не закончив «Пана воеводу», Римский-Корсаков приступает к капитальнейшему своему созданию — опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1903—1904), подготовительная работа к сочинению которой велась им длительное время. В этом величайшем творении соединились воедино многочисленные образные линии оперного творчества композитора: историческое прошлое русского народа в его наиболее значительные эпохи; порожденная событиями истории глубокая психологическая драма в слиянии ее с тонкой лирикой, так чудесно выражаемой Римским-Корсаковым через женские портреты-образы; воплощение русского быта, народной жизни; народно-поэтическое искусство, где действительность переплетена с волшебным вымыслом. Это произведение, раскрывающее, по словам А. А. Гозенпуда, «духовный мир русского народа в один из решающих моментов его истории», произведение, в котором глубоко патриотическая тема защиты родины от вражеского, татарского нашествия, идея духовной стойкости выражена как в общенародном, эпическом плане, так и в нравственно-этической плоскости — противопоставлении двух образов: предателя Гришки Кутерьмы и подвижницы Февронии.

Высокий образный строй «Сказания», непревзойденное художественное совершенство сразу же привлекли к себе всеобщее широкое и серьезное внимание. Академик Б. В. Асафьев отмечает, что «музыка оперы вызвала своей мудрой человечностью глубочайший отклик во внутренней, духовной и душевной сфере людей, как это бывает с высокоэтическими явлениями в литературе и искусстве, с произведениями непреходящей ценности. Сравнивали впечатления от «Китежа» с впечатлениями от выхода в свет крупнейших явлений русской литературы, например романов Льва Толстого».

---

\* Композитор писал в «Летописи»: «Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное».

В канун революции 1905 года в творчестве Римского-Корсакова усиливаются социальные мотивы. Осуждение деспотизма как губительной, разрушающей человеческое счастье силы нашло яркое выражение еще в «Псковитянке» — первой опере композитора. В поздних операх эта тема постоянно привлекает внимание художника, общественные взгляды которого всегда носили прогрессивный характер. Тираническая власть Грозного в «Царской невесте», римского префекта Тигеллина в «Сервилии», Воеводы в «Пане воеводе» вызывает у него внутренний обличительный протест. И в «Сказании о невидимом граде Китеже» получает рельефное воплощение тема социального неравенства: «худородство» Февронии — избранницы княжича Всеволода — возбуждает спесивое негодование китежской знати, именитых «лучших людей».

С особой силой общественно-социальные идеи претворились в опере «Кашей бессмертный». Возникшая еще за два года до «Китежа», эта «осенняя сказочка» в аллегорической форме выносит приговор ненавистному композитору самодержавию. Мертвящая атмосфера зачарованного Кашеева царства, беспощадный гнев его владыки, символический образ Бури-богатыря, несущего желанное освобождение, — все это в обстановке последующих революционных лет воспринималось особенно остро и политически целенаправленно.

Гражданское лицо Римского-Корсакова открыто проявляется в период революции. Политические симпатии композитора явно на стороне народных масс. Сочувствуя освободительному движению, он устраивает концерт в пользу бастующих рабочих, самоотверженно защищает права учащихся Петербургской консерватории, присоединившихся к студенческим волнениям. Последовавшее в ответ незаконное его изгнание реакционно настроенным руководством из состава профессоров консерватории вызвало взрыв общественного возмущения. Состоявшаяся в те дни постановка «Кашея бессмертного» силами консерваторской молодежи вылилась в целую политическую демонстрацию, после чего полиция запретила публично исполнять произведения Римского-Корсакова.

Творчество композитора этих лет так же имеет ясно выраженную гражданскую направленность. Римский-

Корсаков пишет «Дубинушку» для симфонического оркестра (с хором) на тему известнейшей народной песни, «бунтарский» характер которой особенно ощущался в годы революции и которая звучала тогда в устах рабочих наряду с другими революционными мелодиями\*. В это же время он думает создать оперу о Степане Разине (к сожалению, его намерение осталось неосуществленным — частично из-за разногласий с либреттистом В. И. Бельским).

Под влиянием революционных событий возникла и последняя опера Римского-Корсакова — «Золотой петушок», оконченная в 1907 году, за год до смерти композитора. Едкая сатира пушкинской сказки, острие которой направлено против русского царизма, выражена у Римского-Корсакова еще более откровенно. «Додона надеюсь осрамить окончательно», — высказывался автор в одном из писем. Острообличительный смысл оперы сразу почувствовала цензура: при жизни композитора «Золотой петушок» так и не попал на сцену, а поставленный лишь в 1909 году, подвергся значительным искажениям, ослаблявшим его сатирическое звучание. С неуывающей силой проявились в этом заключительном аккорде оперного творчества Римского-Корсакова неисчерпаемая композиторская фантазия, виртуознейшее мастерство. Достойное завершение длительного пути не стареющим душой художником!

Две ведущие образно-драматургические линии определяют оперное творчество Римского-Корсакова. Одна из них — драматическая, основанная на событиях, обращенных к историческому прошлому, и более всего к русской истории. Разные исторические периоды избирает композитор для художественного воплощения, но чаще его влечет эпоха Ивана Грозного: три оперы — «Псковитянка», «Боярыня Вера Шелоба», «Царская невеста» (характерно, что все они по драмам Мей — одного из любимых Римским-Корсаковым поэтов) — посвящены этому знаменательному времени. Значительность данного периода в истории России, суровый и

---

\* Римский-Корсаков сам был свидетелем демонстрации рабочих, певших «Дубинушку».

величественный образ царя Ивана с неотразимой силой привлекали композитора. Римский-Корсаков — не единственный в стремлении творчески отобразить историческое прошлое нашей страны: к этому обращаются в XIX веке многие писатели, художники, музыканты. Достаточно назвать «Бориса Годунова» Пушкина, «Смерть Иоанна Грозного» и «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого, «Василису Мелентьеву» и «Козьму Минина» Островского, исторические полотна Сурикова и Репина, «Ивана Сусанина» Глинки, «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Князя Игоря» Бородина, «Опричника» Чайковского, «Нижегородцев» Направника, увертюру Балакирева «Русь» и многое другое, чтобы оценить широту этого общего течения.

Раскрываемые в операх Римского-Корсакова события истории рождают глубокие идейные концепции: борьба с самодержавной тиранией — в «Псковитянке», защита родины от врагов — в «Сказании о невидимом граде Китеже». На этой же почве возникает содержательная психологическая драма. В основе ее лежит высокогуманистическая мысль о несправедливости такого общественного уклада, при котором гибнет все человечески прекрасное, несбыточными становятся светлые мечты о счастье. Погибает Ольга в «Псковитянке», отстаивая свое право на любовь, умирает невинная Марфа — царская невеста, страдает в семейной неволе Вера Шелога. Страстный протест художника-гуманиста слышится сквозь эти потрясающие в своей правдивости повести о человеческих судьбах, смятых безжалостным укладом жизни.

Другая линия в операх Римского-Корсакова — сказочно-эпическая, питающаяся образами народного искусства или же вдохновленная этим источником литературными произведениями. Чудесный мир волшебнопозитического вымысла расцветает под сказочным пером композитора. Фантастика эта лишена мистического оттенка, в своей сути она реалистична и, по мнению самого композитора, корнями имеет нормальные земные ощущения. Как и в народных сказках, это не уход от действительности: большинство сказочных опер Римского-Корсакова выражает веру художника в справедливость, в конечную победу добра над злом. «Русская сказка — своеобразное отражение действительности и

очень реалистическое, но с перспективой желанного преобразования, метаморфозы мира», — приведенные слова Б. В. Асафьева полностью приложимы к сказочному искусству Римского-Корсакова.

Так же как и обращение к истории, тяга Римского-Корсакова к сказке объясняется не только его индивидуальными творческими наклонностями. Растущее общественное самосознание, демократические устремления 60-х годов пробуждают в русском обществе широкий интерес ко всему национальному: к русской истории, к народному искусству, к народной жизни, обычаям, обрядам. Борьба за национальное русское искусство совершается под знаком русской тематики, с привлечением сюжетов и образов народной поэзии. После пушкинских сказок, после «Снегурочки» Островского русское профессиональное искусство ждало своего сказочника и в музыке — подобно тому как оно ждало в музыке историка-драматурга, историка-психолога вслед за богатым опытом освещения истории в литературе, драматическом театре. Оно ждало композиторов, которые подхватили бы и развили историческую линию, начатую глинкинским «Иваном Сусаниным», и сказочную — его же гениальным «Русланом и Людмилой» — произведениями, открывшими эпоху русской классической оперы. И если Мусоргский в «Борисе Годунове» и «Хованщине» ярче всех других воплотил народно-историческую драму, то задача развития сказочно-эпического направления пала на Римского-Корсакова.

Обогащение глинкинских традиций выразилось прежде всего в необычайном жанровом разнообразии сказочно-эпических опер Римского-Корсакова. «Весенняя сказка», волшебная опера-балет, «быль-колядка», «опера-былина», сказка-аллегория, сказка-сатира... — композитор нигде не повторяется, всегда ищет новые формы, наиболее соответствующие воплощаемому сюжету.

Поразительна творческая фантазия, с какой Римский-Корсаков создает богатейшую галерею разнохарактерных сказочных образов. Тоскующие по земной жизни русалки в «Майской ночи» — и страшноватый, пугающий Леший в «Снегурочке», таинственные и злобные чудища в «Младе» — и проказливый Черт в «Ночи перед рождеством», подводное царство в «Садко» — и волшебные затеи города Леденца в «Сказке о царе

Салтане», обольстительные чары Кощеевны и Шемаханской царицы («Кощей бессмертный» и «Золотой петушок») — и леденящее, губительное для всего живого дыхание Кощея, — какое многообразие и сколько художественной выдумки в обрисовке всех этих сказочных существ. Фантастика Римского-Корсакова — целый мир, загадочный и необычный, покоряющий своей яркой, неповторимой образностью.

В контрастном переплетении с фантастикой входит в оперы быт, реальная жизнь. Бытовая сторона, в особенности старинный русский быт, — также одна из любимых образных сфер композитора; никто так широко не показал на оперной сцене эту область народной жизни. И не только в сказочных операх — в «Псковитянке», «Царской невесте», «Боярыне Вере Шелого» любовно и искусно выписаны жанрово-бытовые эпизоды: песни и игры девушек, смотрины невест, величания, неторопливые, чинные беседы. В операх сказочного содержания запечатлены во всей своей неповторимой прелести старинные праздники и обряды народного календаря, уходящие корнями в седую древность, по происхождению связанные с древнеславянскими солнечными мифами. Красочной чередой проходят перед нами проводы масленицы («Снегурочка»), весенние песни, хороводы, игры («Снегурочка» и «Майская ночь»), летнее празднество Купалы («Млада»), рождественские колядки («Ночь перед рождеством»). «...Я увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен. Картины древнего языческого времени и дух его представлялись мне, как тогда казалось, с большой ясностью и манили прелестью старины», — рассказывает композитор в «Летописи».

И еще одна область приложения музыкальной фантазии постоянно притягивает Римского-Корсакова — природа. Чуткое поэтическое вслушивание в образы природы соединяется с удивительным мастерством звукового их воплощения. Искусство живописать в музыке — одна из сильнейших сторон художественного дарования Римского-Корсакова; его звукописные полотна поразительны тем, насколько рельефно композитор передает не только слуховые, но и зрительные ощущения.



Невозможно перечислить все многообразие пейзажных зарисовок, порожденных творческим воображением художника. Это величественные картины моря в «Садко», «Сказке о царе Салтане» — и одухотворенные лесные пейзажи в «Псковитянке», «Вере Шелогее», «Пане воеводе», «Сказании о невидимом граде Китеже». Расцветающая весенняя природа в «Снегурочке» — и осенняя, угасающая в «Кашее бессмертном». Две ночи, вызванные к жизни вдохновенными гоголевскими описаниями: благоухающая теплыми ароматами «майская» и зимняя, морозная «рождественская». А рядом «Ночь на горе Триглаве» — сумрачная, наполненная таинственной жизнью слетающихся духов. Вспоминаются также ночные пейзажи «Снегурочки», «Садко», «Сказки о царе Салтане», «Кашея бессмертного», «Пана воеводы», «Китежа», «Золотого петушка». А солнечные восходы, идущие вслед за ночами... И снова в памяти всплывают музыкальные картины, созданные рукой большого мастера. Если же присоединить звукописные зарисовки «Антара», симфонической «Сказки», «Шехеразады», многих романсов, то станет ясным, какое место занимают образы природы не только в оперном, но и во всем творчестве композитора.

Природа в операх Римского-Корсакова не существует изолированно, она органично входит в действие. Часто ею определяется общий поэтический тон произведения, проникнутого то весенними настроениями в «Снегурочке», то осенне гнетущими в «Кашее», напоенного суровым дыханием заволжских лесов в «Сказании о невидимом граде Китеже» или ощущением необъятных морских просторов в «Садко». Среди природы и в зависимости от нее протекает жизнь людей (в сказочных операх). Сама природа сплошь и рядом сливается с фантастикой, принимает сказочное обличье (заколдованный лес в «Снегурочке», метель в «Кашее бессмертном», ночной пейзаж в «Золотом петушке»).

Но Римский-Корсаков не только сказочник и пейзажист, не только драматический композитор и историк-бытописец — он глубокий и тонкий лирик. Лирика, мягкая и светлая, нисходит со страниц его оперных сочинений, контрастируя с мрачным окружением в драме, поэтизируя сказку. Нежно-поэтические, кроткие и целомудренные женские образы особенно впечатляют у

Римского-Корсакова. Ольга, Панночка, Снегурочка, Млада, Волхова, Марфа, царица Лебедь в «Сказке о царе Салтане», Сервилия, Царица Ненаглядная Краса в «Кашее бессмертном», Феврония — почти в каждой опере встречается этот идеальный для композитора образ женской красоты.

Наряду с лирикой, замечательна способность выпукло очерчивать острохарактеристичные, порой гротескные образы. Это и комедийные персонажи: веселые скоморохи в «Снегурочке», «Садко», «Салтане»; спесивые сельские власти в «Майской ночи» и там же сварливая Свояченица, пьяный Каленик; целый сонм бытовых юмористических образов в «Ночи перед рождеством». Но это же и трусливый, злобный боярин Матута в «Псковитянке», омерзительно вкрадчивый лекарь Бомелий в «Царской невесте». Упомянутая линия, преломляемая в разных ракурсах, развивается на всем протяжении оперного творчества Римского-Корсакова, находя завершение в опустошенно циническом, доходящем до трагического гротеска образе Гришки Кутерьмы и в сатирически обрисованном Додоне с его окружением.

Музыке Римского-Корсакова свойственно повышенное чувство красоты. Недаром он преклонялся перед гением Глинки и Шопена. «Глинкой эстетики» назвал как-то Римского-Корсакова Мусоргский, и в его определении кроется глубокий смысл. Красота эта не имеет ничего общего с красотой: гармоничность, стройность, соразмерность всех элементов, образующих музыкальное целое, удивительно развитое чувство пропорций определяют красоту в ее высшем понимании. Красота может быть и злой (Войслава в «Младе», Кашеевна), но все равно притягивающей. И даже низменные, этически отталкивающие образы Матуты или Бомелия выполнены так, что вызывают восхищение своим художественным совершенством.

Римский-Корсаков — истинно русский художник. Выражается это и в круге образов, и в музыкальном языке, а также в самом эмоциональном строе оперных сочинений, по духу близком русскому народному искусству, народной песне, которая течет ровно и неторопливо, чужда внешней патетики и нервической взвинченности, но насыщена глубоким внутренним чувством. Эпи-

ческое начало присутствует не только в операх сказочного содержания — неторопливость разворачивания, повествовательность, многочисленные жанрово-бытовые эпизоды, замедляющие действие, свойственны и драматическим операм, особенно «Псковитянке», которую Асафьев проницательно назвал «оперой-летописью». «...Драматизм ее, — указывал он, — не есть привычный нам драматизм конфликтов, преднамеренно выбираемых поэтом. Это драматизм русских летописей, драматизм, вытекающий из восприятия повествования, тогда как оно само по себе течет спокойно и бесстрастно, описывая ужасы мора, голода, пожаров и вражеских нашествий столь же сурово, сдержанно и величаво, как и редкие радостные события».

Однако русской темой не исчерпывается оперное творчество Римского-Корсакова: внимание к жизни других народов, к их обычаям, к их музыке в большой мере свойственно композитору. В этом он также наследник традиций Глинки, помимо русской народной музыки проявлявшего огромный интерес к музыкальному искусству иных национальностей. У Римского-Корсакова это и родственная русской украинская народная песня («Майская ночь» и «Ночь перед рождеством»), и польский национальный элемент («Пан воевода»), и образы Востока, к которым всегда тяготели русские композиторы, в особенности кучкисты («Индийская пляска» и танец Клеопатры в «Младе», песня Индийского гостя в «Садко», музыкальное воплощение Шемаханской царицы в «Золотом петушке»). А в «Моцарте и Сальери» Римский-Корсаков тонко проникает в стиль европейской музыки моцартовской эпохи\*.

Несколько слов о музыкальном языке в операх Римского-Корсакова. «Оперное произведение есть прежде всего произведение музыкальное» — эти неоднократно высказывавшиеся композитором слова определяют первостепенную роль в его операх мелодии, мелодического начала. Основа мелодики Римского-Корсакова — народная песня. Он широко использует подлинные народные напевы, в частности в жанрово-бытовых и обрядо-

---

\* Этот круг еще более расширится, если присоединить сюда другие сочинения: «Антара», «Шехеразadu», «Испанское каприччио», Фантазию на сербские темы.

вых сценах; многие его собственные мелодии написаны в духе русской народной песни, с чутким проникновением в ее музыкальный стиль. Прочная опора на песенность глубоко сказывается в мелодическом языке композитора. Прекрасны, например, лирические мелодии Римского-Корсакова, интонационный строй которых, мягкая напевность, свобода и гибкость течения тонко претворяют черты русской протяжной песни.

В противоположность этому, сказочная природа фантастических существ своеобразно и причудливо воплощается средствами, контрастными песенному началу. Мелодика, характеризующая волшебные образы, имеет инструментальный вид, выступает в изощренной, хроматизированной форме.

Такое же противопоставление реального и волшебного — в гармоническом языке. С одной стороны, диатонические гармонии, с привлечением народно-натуральных ладов, искусно разрабатываемых композитором. С другой — изысканная хроматика, роскошные, пряные аккордовые комплексы, завораживающие цепи созвучий. Для воплощения образов фантастического мира Римский-Корсаков создал целую гармоническую систему, поражающую своей оригинальностью, обогатившую музыкальный язык новыми средствами выразительности. Гармоническая красочность, сочный колорит характеризует также пейзажные картины.

Непревзойденный мастер оркестрового письма, Римский-Корсаков и в этой области необычайно расширил рамки выразительных средств. Будучи выдающимся симфонистом, он в значительной степени насыщает оркестральностью музыкальную ткань оперных произведений. Не случайно в его операх так много оркестровых эпизодов, часть которых перешла на концертную эстраду, может исполняться самостоятельно. Из таких оркестровых фрагментов (в «Младе», «Ночи перед рождением», «Сказке о царе Салтане», «Пане воеводе») композитор составил несколько симфонических сюит.

Широта драматургического охвата, крупная архитектура, при исключительной стройности и продуманности деталей, отличает композицию корсаковских опер. Интенсивно используется система лейтмотивов — постоянных музыкальных характеристик, придающих образу цельность, подвергающихся тем или иным изме-

нениям в связи с развивающимся действием Стремление к непрерывности развития соединяется с развернутыми музыкальными построениями типа арий, ариозо, ансамблей, хоров — при свободно меняющемся соотношении закругленных эпизодов и непрерывно длящихся сцен, в зависимости от жанровой индивидуальности оперного сочинения. Все это делает оперную форму Римского-Корсакова гибкой и разнообразной, чутко откликающейся на развитие содержания.

\* \* \*

Сто лет минуло со дня постановки первой оперы Римского-Корсакова. И при жизни композитора, и после смерти его оперные сочинения пользуются большой любовью. Особенно возрастает их популярность в наше время. И всегда искусство Римского-Корсакова встречает внимательного и благодарного слушателя, неизменно ценящего в нем высокое этическое начало, неувядаемую красоту, глубоко русский характер.

В настоящий сборник входят путеводители по основным и наиболее репертуарным операм Н. А. Римского-Корсакова: «Вера Шелого» и «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», «Золотой петушок». Многие материалы, входящие в сборник (кроме вступительной статьи, а также путеводителей по операм «Майская ночь» и «Кашей бессмертный») в разные годы были изданы в виде отдельных брошюр. При подготовке сборника к изданию в ряде разделов были произведены незначительные сокращения: сняты некоторые нотные примеры, повторяющиеся цитаты, факты и т. п. (Ред.)

*Л. Полякова*

## **«ПСКОВИТЯНКА» И «ВЕРА ШЕЛОГА»**

«Псковитянка» — первая опера Н. А. Римского-Корсакова — одно из значительных произведений русской оперной классики.

Замысел «Псковитянки» — монументального исторического музыкального полотна — возник в конце 60-х годов XIX века, в эпоху большого общественного подъема, усилившегося интереса к родному народу, его историческому прошлому и его искусству.

Оконченная и поставленная в 1873 году, опера не удовлетворила строгого и взыскательного к себе композитора. Римский-Корсаков еще дважды возвращался к своему оперному первенцу, и лишь третья редакция «Псковитянки» по-настоящему выразила его творческий замысел.

### **ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ**

Зимой 1867/68 года у композитора зарождается первая мысль об опере на сюжет драмы Л. А. Мея «Псковитянка». «На мысль эту навели меня... Балакирев и Мусоргский, лучше меня знавшие русскую литературу», — вспоминал он в «Летописи».

Но дело, конечно, не только в знакомстве членов балакиревского кружка с русской литературой. Драма русского поэта Л. А. Мея (1822—1862) была типичным выражением усилившегося интереса к историческому прошлому русского народа. Борьба царя Ивана Грозного за объединение Руси, изображенная в ней, — один

из самых драматичных периодов русской истории. Само намерение показать в опере противоречия между народом и самодержавием было чрезвычайно прогрессивно и отвечало настроениям демократической общественности 60-х годов. Кроме того, Римского-Корсакова привлекла в этом сюжете возможность создания больших народных сцен и воплощения в музыке такого замечательного, психологически сложного образа, как Иван Грозный.

Работа над «Псковитянкой» (1868—1872) проходила в период наиболее тесного сближения Римского-Корсакова с Мусоргским. На зиму 1871/72 года оба композитора даже сняли общую квартиру и поселились вместе.

«Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов, — писал Римский-Корсаков много лет спустя. — Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению... В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт «Бориса Годунова» и народную картину «Под Кромами». Я оркестровал и заканчивал «Псковитянку».

Вскоре после окончания работы новая опера была принята дирекцией императорских театров к постановке. Не обошлось при этом без борьбы с царской цензурой, которая усмотрела в «Псковитянке» призыв к борьбе за свободу, за республику.

«В цензуре объяснили мне, — писал Римский-Корсаков, — что все изменения должны были клониться к тому, чтобы изъять из либретто всякий намек на республиканскую форму правления во Пскове и переделать второй акт из веча в простой бунт... (разрядка моя. — Л. П.) в цензуре имелся документ, высочайшее повеление императора Николая I (кажется, 40-х гг.), в котором говорилось, что царствовавших особ до дома Романовых дозволяется выводить на сцене только в драмах и трагедиях, но отнюдь не в операх. На вопрос: почему?

мне отвечали: а вдруг царь запоет песенку, ну оно и нехорошо».

После довольно продолжительных хлопот Римский-Корсаков добился разрешения вывести на сцене Ивана Грозного, но текст в сцене веча пришлось подвергнуть некоторым изменениям.

1 января 1873 года опера была поставлена в Петербурге в Мариинском театре. Встреченная в штыки консервативной критикой, «Псковитянка» имела большой успех у передовой части публики, особенно у студентов. «...Элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, — вспоминал композитор, — и студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть».

К переделке оперы Римского-Корсакова побудило убеждение в том, что его композиторская техника была недостойна его «музыкальных идей и прекрасного сюжета».

«Первою моею мыслью было написать пролог, совершенно отброшенный мною, но играющий такую видную роль в драме Мея, — писал Римский-Корсаков. — За этим следовала мысль дать роль Четвертке Терпигореву, приятелю Михайлы Тучи, и вместе с сим расширить партию Стеши (дочери Матуты); таким образом, в опере должна была явиться комическая или по крайней мере веселая пара. Балакирев настаивал на том, чтобы в 4-м действии, в 1-й картине которого дело происходит в виду Печерского монастыря, я вставил хор калик переходящих в виде песни об Алексее, божьем человеке. Напевом должна была служить подлинная мелодия этого стиха из сборника Т. И. Филиппова... После хора калик переходящих, расположившихся возле пещеры юродивого Николы, должна была появиться царская охота с Иваном Грозным во главе, застигнутая налетевшей грозой, во время которой юродивый старец грозит царю за пролитие невинной крови...»

Законченная к концу 1878 года в партитуре вторая редакция «Псковитянки» снова не удовлетворила автора: «...я чувствовал... что в новом виде опера моя длинна, суха и тяжеловата, несмотря на лучшую фактуру и значительную технику». В этом виде опера не была поставлена, лишь пролог исполнялся под фортепиано в



кругу друзей. Веру Шелогу пела А. Н. Молас, Надежду — О. П. Веселовская, боярина Шелогу — М. П. Мусоргский. Друзья отнеслись к новой редакции «Псковитянки» довольно сдержанно.

В третий раз Римский-Корсаков вернулся к своему оперному первенцу в начале 90-х годов, почти через четверть века после первого обращения к «Псковитянке», — вернулся, обогащенный огромным творческим опытом.

Крупнейший русский композитор, получивший всеобщее признание, автор «Майской ночи» и «Снегурочки», «Шехеразады» и «Испанского каприччио», по-новому подошел к своему юношескому произведению. Взяв за основу первую редакцию оперы и лишь частично используя материал второй редакции, Римский-Корсаков подверг пересмотру и тщательной переработке всю оперу. При этом ряд сцен и симфонических картин был написан заново.

Лишь в третьей (окончательной) редакции «Псковитянки» Римский-Корсаков достиг желанного равновесия между глубоким содержанием и цельной, законченной формой, придав опере вместе с тем полное стилистическое единство.

В 1898 году композитор подверг некоторой доработке пролог к опере (по первому действию драмы Мея). Основные части — колыбельная и рассказ Веры Шелогы — были дополнены небольшими новыми сценами (разговор Надежды с Власьевной, речитативы). Так возникла одноактная опера «Вера Шелога», являющаяся одновременно прологом к опере «Псковитянка».

### **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ «ПСКОВИТЯНКИ» И «ВЕРЫ ШЕЛОГИ»**

Первая опера гениального русского композитора «Псковитянка» занимает в творчестве Римского-Корсакова особое место. В большинстве своих лучших опер композитор обращался к народной сказке, легенде, фантастике. «Псковитянка» и «Вера Шелога», так же как «Царская невеста» и «Пан воевода», — историко-бытовые оперы, в которых, по существу, отсутствует элемент фантастики (сказка «Про царевну Ладугу» из

первого действия «Псковитянки» не играет в ней той важной сюжетной роли, которая отводится фантастическому элементу в других операх композитора). Кроме того, «Псковитянка» — единственная из опер Римского-Корсакова, в которой на широком историческом и бытовом фоне показан социальный конфликт. Если в других операх Римского-Корсакова преобладают спокойные, светлые картины народной жизни, связанные со старинными обрядами, играми, отношением людей к природе, — то здесь, в «Псковитянке», взят переломный исторический момент в жизни страны. В связи с этим народные сцены построены очень напряженно, драматично; народ живет и действует не как единый монолитный оперный хор, а как возбужденная, многоликая, многоголосая толпа. Особенно выделяется в этом смысле сцена на вече, напоминающая хоровые народные сцены в «Борисе Годунове» Мусоргского. Подобно Мусоргскому, Римский-Корсаков стремился в сцене вече к реалистической обрисовке народной массы. Хор разделен на группы, спорящие между собой, возбужденно реагирующие на слова Токмакова, Тучи и новгородского гонца.

В сцене встречи царя Ивана большой хор народа выражает присущие всем чувства томительного ожидания и трепета перед грозным царем.

Замечательный по глубине и выразительности заключительный хор, служащий как бы эпилогом оперы, сильно отличается от предыдущих хоровых сцен. Здесь хор является не просто живым действующим лицом — толпой собравшихся на площади жителей Пскова. Оплакивая гибель Ольги и конец независимости Пскова, эпический хоровой эпилог звучит как спокойный и мудро примиряющий голос народа:

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

В смысле общего строения «Псковитянка» также сходна с «Борисом Годуновым» Мусоргского.

Композиторы балакиревского кружка, стремясь к правдивой передаче человеческих переживаний и картин народной жизни, боролись против традиционного разделения оперы на отдельные законченные номера. Принцип сплошного музыкального развития по целым

сценам лежит и в основе драматургии «Псковитянки». Отдельные хоры, ариозные моменты, дуэты и речитативы переходят друг в друга без остановок; многие сцены, построенные по этому принципу, отличаются большим, напряженным драматическим развитием (как, например, «Вече» или сцена Грозного и Ольги из последнего действия оперы). Римский-Корсаков в «Псковитянке» — мудрый летописец, повествующий о прошлом земли Русской.

«...«Псковитянка» — опера-летопись, — говорит академик Б. В. Асафьев. — Язык ее — язык кратких сосредоточенно-сдержанных, но четких и метких характеристик, сочетаемых с повествовательными бытовыми страницами... драматизм ее не есть привычный нам драматизм конфликтов, преднамеренно выбираемых поэтом. Это драматизм русских летописей, драматизм, вытекающий из восприятия повествования, тогда как оно само по себе течет спокойно и бесстрастно...»

Действие оперы изобилует жанрово-бытовыми сценами и описательными картинами (например, картина грозы в третьем действии). Даже в самые драматические моменты Римскому-Корсакову удается придать событиям величавый характер.

Композитор не показывает контрастирующие между собой силы в момент их непосредственного столкновения. Спокойно, сурово и обстоятельно повествует он о последних днях вольного города. В сцене вече народ показан непокоренным, готовым к борьбе за свою независимость. Но в следующей же сцене, после ухода из города вольницы, — перед въездом Грозного в Псков — он выступает смирившимся, покорным и трепещущим. В контрастном сопоставлении этих двух картин оперы заключается огромный драматизм.

В «Псковитянке» проявились многие черты индивидуального творческого стиля Римского-Корсакова, получившие дальнейшее развитие в его произведениях более позднего времени.

Первым музыкальным наброском «Псковитянки» был хор встречи псковичами Ивана Грозного. Вот как описывает композитор историю его создания: «Помню, как картина предстоящей поездки в глушь, вовнутрь Руси (летом 1868 года. — Л. П.), 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 симпровизировал тему хора встречи царя Ивана псковским народом... Воротившись в Петербург... я принялся за некоторые моменты «Псковитянки» и написал сказку «Про царевну Ладу», а также набросал вчерне хор «По малину, по смородину» и игру в горелки».

Таким образом, внимание композитора в избранном для оперы сюжете приковывают к себе, в первую очередь, сцены, связанные со старинным народным бытом. Первым зарождается хор встречи грозного царя, затем игровая сцена девушек из первого действия, то есть народно-эпические и жанровые эпизоды, наиболее близкие творческой натуре Римского-Корсакова. С помощью этих сцен — величаний, обрядов, игр — он поэтично и красиво раскрывает душу родного русского народа, его обычаи, радости и горести. Кроме упомянутых хоров, мы встретим в опере также сцену подношения царю, выдержанную в стиле народного обряда (вторая картина второго действия), и хор девушек, идущих на богомолье. Римский-Корсаков и здесь рисует свои излюбленные картины русского народного быта. Музыка всех этих сцен ярко национальна. В хоре богомолков «Ах, мати дубрава зеленая» композитор воспользовался подлинными народными словами.

Среди первых отрывков, сочиненных композитором, была также сказка «Про царевну Ладу», которую рассказывает девушкам в первом действии старая мамка Власьевна. Этот второстепенный в драматургическом смысле эпизод сразу приковал к себе внимание композитора, уже в то время увлекавшегося народной фантастикой. Музыка, сопровождающая сказку, чутко следуя за текстом, рисует всевозможные чудеса. Мелодия, исполняемая Власьевной, напоминает говор народных сказителей былин — спокойный и в то же время очень выразительный. Тонкими, красочными оркестровыми штрихами Римский-Корсаков изображает мерцание звезд, темную ночь и чудовищный облик Тугарина-змея, стерегущего царевну Ладу. От сказки «Про царевну Ладу» идут нити ко всем сказочным операм, написанным Римским-Корсаковым позднее, вплоть до «Кашея бессмертного».

Римский-Корсаков много работал над вокальной стороной оперы. Он стремился к правдивой, выразительной декламации, к тому, чтобы «речь» каждого персонажа воплощала черты его характера. В опере преобладают речитативные сцены, монологи и диалоги.

В «Псковитянке» встречаются также подлинные народные песни, умело примененные композитором. Таков дуэт Ольги и Тучи «Да, останься, милый мой» в первой картине первого действия, где использована песня «Уж ты, поле мое» из сборника Балакирева. Наряду с этим многие мелодии, сочиненные Римским-Корсаковым, исключительно близки русским народным песням по складу и по общему настроению (например, песня Тучи в первом действии и обращение Ольги к Грозному во второй картине второго действия). В операх Римского-Корсакова, написанных после «Псковитянки», постепенно все сильнее и сильнее утверждается песенное начало, а декламационные, речитативные моменты отходят на второй план.

\* \* \*

Героиня оперы — псковитянка Ольга — чудесная русская девушка, поэтичная и нежная. Дочь грозного царя Ивана, любящим сердцем угадавшая в нем своего отца, она становится жертвой трагического конфликта. Ее любовь к предводителю псковской вольницы Михайле Туче и влечение к царю Ивану вызывают душевную раздвоенность Ольги, приводят ее к гибели.

Ольга — родоначальница целой галереи мечтательных, светлых и чистых женских образов в операх Римского-Корсакова. Здесь чередуются живые люди (Марфа в «Царской невесте», Феврония в «Сказании о невидимом граде Китеже») и существа фантастические (Панночка в «Майской ночи», Снегурочка в одноименной опере, Волхова в «Садко»). Все они — образы необыкновенно поэтичные, стоящие выше всего обыденного, житейского; они кротко переносят страдания и гибнут от столкновения с суровой жизненной действительностью. В музыкальной обрисовке Ольги Римский-Корсаков также подчеркнул ее лирическую сущность — чистоту, нежность и хрупкость. Вокальная партия Ольги проникнута плавной, широкой мелодичностью. Образ

Ольги на протяжении оперы постепенно раскрывается и углубляется.

В первом действии ее вокальная партия построена, главным образом, на речитативах и отдельных выразительных мелодических фразах; широкая, льющаяся мелодия встречается только один раз — в дуэте с Тучей. Музыка рисует ее как натуру сильно и горячо чувствующую, но в остальном ее облик очерчен еще довольно неясно. В следующих же действиях ариозные, напевные мелодии начинают преобладать у Ольги над речитативами, и в них все более полно раскрывается ее душевный мир. Большое значение приобретают при этом лейтмотивы, которыми Римский-Корсаков характеризует Ольгу. Один из них — лейтмотив влечения ее к царю Ивану — рисует красивый, нежный и ясный душевный облик девушки:



Второй лейтмотив сам композитор называл «Ольгими аккордами». Эти аккорды, сопровождающие наиболее важные события в жизни Ольги (встречу с царем Иваном, рассказ Токмакова о ее рождении, оплакивание хором ее безвременной кончины), очень тонко и глубоко раскрывают ее поэтичную и светлую натуру. В них заключается как бы предчувствие Ольгой своей гибели и покорность неминуемой судьбе:



Немалое значение имеет в опере и нежная, напевная тема любви Ольги к Ивану Грозному, близкая русской народной песне:



Опера (так же как и драма Мея) не случайно названа «Псковитянкой». Ольга, будучи дочерью царя Ивана, в то же время дочь своего родного города Пскова. И судьба ее — мечущейся между царем Иваном и Михайлой Тучей — аналогична судьбе ее родного города, растерявшегося и не ведающего, покориться ли царю Ивану или бороться с ним за сохранение старых обычаев и порядков. Гибель Ольги совпадает с концом независимости Пскова, полным подчинением его власти московского царя, словно символизируя потерю былой вольности ее родным городом.

Царь Иван Васильевич Грозный — главный герой оперы. В драме Мея отражены действительные исторические события второй половины XVI века: борьба царя Ивана за объединение Руси вокруг Московского великого княжества, поход его в 1570 году в Новгород и Псков для борьбы с боярской крамолой. Разумеется, вся личная судьба героев оперы — любовь Ивана Грозного к Вере Шелогее, рождение Ольги и ее встреча во Пскове с царем в 1570 году — является авторским вымыслом. В то же время в обрисовке своеобразной личности грозного царя Мея стремился к возможно большей исторической точности. При этом он характеризовал Ивана IV с позиций современной ему передовой исторической науки. В середине XIX века миф о царе-злодее, каким рисовала Ивана Грозного дворянская литература, подвергся основательному пересмотру. Была выявлена прогрессивная роль Грозного как «собираателя Руси». Создание крепкого, централизованного государства русского для отпора многочисленным внеш-

ним врагам, ограничение власти боярской верхушки, поднятие торговли, промышленности, ремесел, наук — таковы были цели политики Ивана Грозного. При этом ему приходилось вести ожесточенную борьбу на западе, одновременно отражать набеги крымских татар и бороться с непокорными боярами, воеводами и высшим духовенством.

В 1567 году был открыт грандиозный боярский заговор, участники которого заключили союз с польским королем и обещали ему часть русской земли за помощь против Ивана IV. Репрессии, последовавшие за этим, воспринимались современниками как бессмысленная, беспричинная жестокость Ивана Грозного. В 1570 году, подозревая измену в Новгороде и Пскове, царь Иван, сопровождаемый опричниками, выехал в «крамольные» города.

Изобразив Псков в своей драме «вольным городом» с республиканским образом правления, Мей сознательно допустил анахронизм. Отмена привилегий Пскова и подчинение его Московскому великому княжеству — все эти события произошли еще в 1510 году при Иване III. А в 1570 году состоялся поход его внука Ивана IV на Псков для борьбы с «крамолой». В этот период уже не существовали ни вечевой колокол, ни псковская вольница. В целях усиления драматического конфликта Мей объединяет оба этих события в одно, и потому приход Грозного с опричниной сопровождается в «Псковитянке» уничтожением старых обычаев в «вольном городе — государе Пскове».

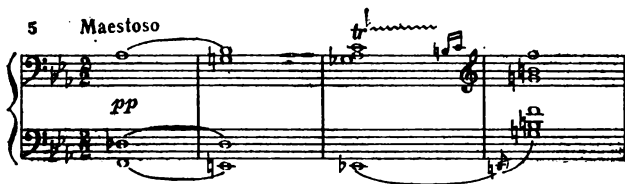
В драме Мей Иван Грозный и лица, его окружающие, освещены широко и многосторонне. Царь получает сначала косвенную характеристику — в той молве, которая идет о его беспощадности и гневе. Затем появляется сам Иван IV, показанный главным образом как державный властелин и прогрессивный государственный деятель. Римский-Корсаков своеобразно подошел к воплощению в музыке образа Ивана Грозного. Он углубил лирическую сторону происходящих событий, отведя важную роль Ольге и ее переживаниям. Но, сочувствуя Михайле Туче и вольнолюбивым псковичам в их борьбе с деспотическим самодержцем, Римский-Корсаков в то же самое время стремился к объективной характеристике образа Грозного, к рас-



крытию его человеческих черт. В этом отношении композитор был снова близок в своей «Псковитянке» к «Борису Годунову» Мусоргского, где также, наряду с изображением неразрешимого трагического конфликта между царем и народом, показано личное, человеческое в душевных переживаниях царя. В то же время музыкальная обрисовка Грозного чрезвычайно многогранна. Общий стиль оперы-«летописи» — эпически величавый, суровый и сосредоточенный — превосходно выражен в главном лейтмотиве царя Ивана, часто повторяющемся в опере. Эта суровая и в то же время торжественная тема подчеркивает царственное величие и, вместе с тем, суровость грозного облика Ивана IV\*. Выпуклый запоминающийся мотив как бы воплощает дух русской старины и придает всему повествованию летописный, мудро сдержанный и строгий характер. Не раскрывая слушателю душу царя Ивана, он как бы описывает его грозный вид, пронизательный взгляд и величавую по-ступь:



«Крутой нрав» царя Ивана, его гневный и неуравновешенный характер выражают напряженно звучащие сумрачные аккорды:



Есть в опере и другие мотивы, связанные с обликом царя Ивана. Один из них — воинственный, фанфарный — говорит о жестокости Грозного. Этот лейтмотив

---

\* Здесь композитор воспользовался православным духовным напевом, создание которого приписывают самому Ивану Грозному.

звучит в оркестре, когда царь в разговоре с Ольгой перечисляет приписываемые ему молвой злодеяния:



Иван IV обрисован в опере и как мудрый правитель русской земли. При словах его:

То только царство крепко и велико,  
Где ведает народ, что у него один владыка,—

звучит спокойный и величественный мотив царя Ивана — государственного деятеля:



Большое место уделено в опере отношению Ивана Грозного к дочери. Здесь раскрываются самые сокровенные, глубоко человеческие стороны его натуры, и грозный царь превращается в любящего, заботливого отца.

При первой встрече с Ольгой, когда царь приглашает ее погостить в Москву, мелодия, проходящая в оркестре, построена из отголосков главного лейтмотива — величавого и сурового «летописного» образа Ивана Грозного; но здесь эта мелодия сильно изменяется, звучит более приветливо и радушно. И в последней сцене при встрече с дочерью царь Иван охарактеризован плавно льющейся мягкой и выразительной мелодией русского народного склада. Эта тема, говорящая о его любви к дочери, повторяется еще раз, когда он в отчаянии склоняется над трупом Ольги:



Посадничий сын Михайло Туча противопоставлен в опере Ивану Грозному. Предводитель псковской воль-

ницы, он олицетворяет собой непокорившийся Псков. Туча наделен положительными качествами: храбростью, прямой и верностью своему слову и своей возлюбленной.

Для музыкальной обрисовки Михайлы Тучи Римский-Корсаков использует подлинные русские народные песни и мелодии, сочиненные самим композитором в стиле народных песен. Такова его песня «Раскукуйся ты, кукушечка» в первом действии, в характере широкой протяжной народной песни. В дуэте его с Ольгой использована подлинная русская песня «Уж ты, поле»; в сцене на вече Туча запекает удалую и бойкую песню псковской вольницы «Государи псковичи» (также подлинная народная песня «Как под лесом, под лесочком»).

Выступление Тучи на вече — «Позвольте, мужики-псковичи и люди вольные, вам правду молвить» — приподнятая и драматичная речь, обращенная к родному городу, — рисует его непокорность, приверженность старинным традициям. Именно эта тема использована Римским-Корсаковым в увертюре к «Псковитянке» как символ борьбы жителей Пскова «за вече наше, за старину».

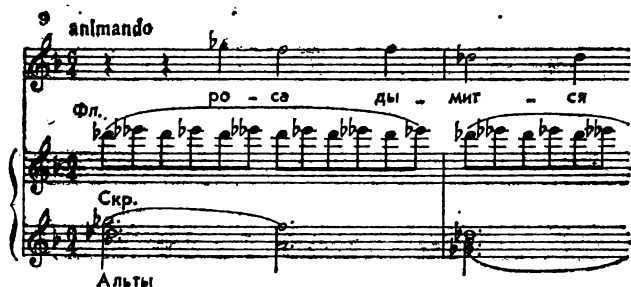
Народно-песенная характеристика Тучи показывает его глубоко русским человеком. Это как бы один из тех вольнолюбивых «добрых молодцев», о которых говорится в широких, удалых русских песнях и в былинах. Но, любя свою родину, он все же не может далеко смотреть в будущее. Всей своей душой стремится Туча к свободе, и никогда не понять ему царя Ивана, вышедших государственных интересов и необходимости объединения Руси. Вот почему он не хочет покориться Грозному и вместе с вольницей гибнет в неравной борьбе.

Из других действующих лиц выделяются князь Юрий Токмаков и боярин Матута — образы, по характеристике Римского-Корсакова, диаметрально противоположные.

Токмаков обрисован как степенный, достойный и благородный человек. Матута — как мелкий, ничтожный себялюбец и трус. Ни тот, ни другой не имеют специальных мелодических или лейтмотивных характеристик, их общий облик показан в складе их речитативов.

Написанная в своем окончательном виде в 1898 году опера-пролог «Вера Шелога» в известной степени близка по музыкальному языку «Псковитянке». Иван Грозный не участвует в «Вере Шелоге», но он — отец маленькой Ольги и главный герой рассказа Веры, а потому его сурово-величественный лейтмотив неоднократно звучит в оркестре.

В «Вере Шелоге» появляются также, — правда, очень тонко, как намек, — будущие темы Ольги: аккорды предчувствия ее участи и мелодия ее неосознанного влечения к отцу. Музыкальные характеристики Веры Шелоги и Ольги местами очень сходны:



Одна из тем Ивана Грозного, показывающая его в «Псковитянке» как любящего отца Ольги, в прологе звучит при его обращении к Вере. Эта красивая, напевная мелодия вообще выражает все теплое и сердечное в душе грозного царя — любовь его к Вере и к дочери:



В целом же музыкальный язык «Веры Шелоги» значительно отличается от музыкального языка «Псковитянки». За период около тридцати лет, в течение которого Римский-Корсаков несколько раз обращался к этому сюжету, его творческий стиль претерпел значительные изменения. Мелодичность и яркость его музыки увеличилась, усилилась общая напряженность, дра-

матизм развития — все это сказалось также в созданной почти одновременно с «Верой Шелогой» опере «Царская невеста». Одноактная опера «Вера Шелого», вся как бы отлитая из одного куска, пронизанная сплошным симфоническим развитием, — произведение исключительно яркое, сильное и захватывающее глубиной выраженных в нем переживаний.

«Псковитянка» была второй русской оперой на национальный исторический сюжет после «Ивана Сусанина» Глинки. Созданная одновременно с «Борисом Годуновым» Мусоргского, она была поставлена раньше и оказалась первым словом Новой русской школы передовых русских музыкантов 60-х годов, обращенным к народу.

Успех «Псковитянки» в 1873 году и особенно восторженный прием ее разночинной студенческой молодежью свидетельствуют о своевременности появления этого глубоко народного произведения.

Свое второе рождение «Псковитянка» пережила на рубеже XIX и XX веков, во время нового общественного подъема перед революцией 1905 года. 12 декабря 1896 года опера была поставлена в Московской частной опере С. И. Мамонтова с декорациями художника К. А. Коровина. Выступивший в роли царя Ивана молодой Ф. И. Шаляпин создал незабываемый образ грозного «собирателя земли Русской».

«Но во вчерашний вечер словно гром ударил и всех присутствующих ошелолил, — писал В. В. Стасов. — И неожиданные красоты оперы, и неожиданный талант одного из исполнителей поразили и унесли всех присутствующих».

Двадцать семь лет тому назад, в 1871 году, мне привелось напечатать в «СПБ Ведомостях», тоже в феврале, как теперь (а именно 13 февраля): «В настоящую минуту — одним капитальным художественным произведением у нас больше. Это — статуя «Иван Грозный», вылепленная молодым скульптором Антокольским».

Прошло четверть века, и вот нынче с таким же доверием к тому, что перед собой вижу, я снова говорю: «В настоящую минуту — одним великим художником у нас больше. Это — оперный певец Шаляпин, создавший нечто необычайное и поразительное на русской сцене. Так же как Антокольский, это еще юноша... но создав-

ший такого «Ивана Грозного», какого мы еще никогда не видели ни на драматической, ни на оперной сцене...»

И если эта роль принесла Шаляпину настоящую славу, то, с другой стороны, исполнение Шаляпина раскрыло огромные драматические возможности, заложенные в музыке «Псковитянки», и способствовало ее триумфу на оперных сценах России и зарубежных театров.

После Великой Октябрьской социалистической революции «Псковитянка» продолжает пользоваться заслуженным успехом у советских слушателей. Если до революционные и зарубежные постановки ее держались в основном на раскрытии образа главного героя и в опере акцентировалась преимущественно личная судьба Ольги и Грозного, то на советской оперной сцене, наконец, получил воплощение подлинный авторский замысел: «Псковитянка» ставится прежде всего как большая народная трагедия. Ее неоднократные постановки в Москве, Ленинграде, Свердловске и других городах по-новому раскрыли для слушателей глубокую идею и высокие музыкальные достоинства сочинения, а образ Ивана Грозного нашел выдающихся исполнителей в лице народных артистов СССР Александра Пирогова, М. Рейзена и И. Петрова.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ «ВЕРА ШЕЛОГА»

### Действующие лица

Боярин Иван Семенович Шелога	бас
Вера Дмитриевна, его жена . . .	сопрано
Надежда Насонова, сестра Веры	меццо-сопрано
Князь Юрий Иванович Токмаков	баритон или бас
Власьева, мамка Надежды . . .	контральто

Псков, 1555 год.

### УВЕРТЮРА

Тихо, как бы издалека, звучат сигналы труб. Они служат фоном, на котором возникает суровый и величественный лейтмотив царя Ивана Грозного, исполняемый тромбонами:



И хотя сам грозный царь не появится в «Вере Шелог» и даже имя его, главного героя разыгравшихся событий, не произносится вслух, этот суровый лейтмотив прозвучит неоднократно. Музыка в таких случаях как бы дополняет, досказывает то, чего не решаются вымолвить люди.

Второй музыкальный образ увертюры — напевная и в то же время напряженная мелодия, полная большого, порывистого чувства, — говорит о самом глубоком, самом сокровенном — о любви боярыни Веры Шелог к грозному царю:



К ней примыкает взволнованная тема, также связанная с образом Веры Шелог. Она звучит впоследствии в ее рассказе-исповеди:



Эта тема придает большую динамичность всей увертюре.

В напряженное музыкальное развитие включаются и трубные сигналы, нарушающие своим резким назойливым вмешательством страстные грезы Веры. Их новым повторением заканчивается увертюра.

\* \* \*

Действие оперы происходит в доме псковского боярина Шелоги. Давно уже воет боярин с немцами под Колыванью в Ливонии. Без него родилась у боярыни Веры Дмитриевны дочь Оленька; без него приехала к Вере погостить сестра ее — боярышня Надежда с мамкой Власьевной.

Спокойный, несколько заунывный оркестровый наигрыш при поднятии занавеса, напоминающий мелодию протяжной русской песни, вводит нас в обстановку старинного боярского дома, в тесную светлицу, где проходят молодые годы Веры Шелоги.

Надежда, сестра боярыни, разговаривает с Власьевной. Живая, веселая девушка шутит и смеется. Вспоминает Надежда и своего жениха — молодого князя Юрия Токмакова, также уехавшего воевать в Ливонию.

За сценой слышен голос Веры, убаюкивающей маленькую дочь. Власьевна тихо уходит, а Надежда прислушивается к мелодии колыбельной песни:



## 14 Adagio



Пение затихает. Оленька заснула, и в оркестре звучат нежно-просветленные «Ольгины аккорды», говорящие о будущей ее судьбе. Вера выходит к сестре. Задумчивая и сосредоточенная, как будто поглощенная неотвязной мыслью, садится она у окна. Не радуется весеннее утро, не радуется оживленный разговор сестры. Гнетет ее тоска о прошлом, ужасает мысль о будущем. А Надежда, ничего не подозревая, мечтает о возвращении Токмакова вместе с боярином Шелогой. В оркестре появляются между репликами сестер коротенькие отрывки взволнованной темы Веры. Все отчаяние ее одинокой души звучит в этой музыке, несмотря на внешнюю сдержанность Веры. Но наконец не выдерживает она тяжелого для нее разговора и порывисто признается: «Сестра, сестра! Я мужа обманула, моя малютка — не его ребенок!»

Пораженная Надежда пытается утешить сестру, советует просить прощения у боярина. Но Вера не хочет ни прощения, ни милостей: ведь сердце ее навеки отдано другому. При этих словах в оркестре звучит плавная, широкая и ясная тема — как бы воспоминание о прошлом счастье. Измученная своими одинокими думами, Вера решает все рассказать сестре.

...Обычная горькая доля русской женщины в старинные времена: подневольное замужество с нелюбимым человеком, скучная, однообразная жизнь. Так было и с Верой Шелогой. В оркестре звучит заунывная тема, похожая на многие протяжные песни о горемычной женской доле. Но вот началась война, и боярин Шелого, простившись с молодой женой, пошел в поход. При этих словах Веры в оркестре слышатся интонации

трубных сигналов. Вскоре пришло известие об одержанной победе, и в Псков прибыл вместе с войском царь, а боярин Шелога «остался на стороже под Колыванью». Вера пошла вместе с девушками на богомолье в Печерский монастырь. Таинственную картину темного, глухого и жуткого леса рисуют красочные аккорды, сопровождающие слова Веры. Отстав от своих спутниц, Вера заблудилась и была спасена охотниками — в лесу охотился сам царь Иван. Но даже во всем признавшись перед сестрой, трепещущая Вера не решается вымолвить его имя. На вопрос Надежды: «Бояре, что ль, охотились?» — отвечает оркестр, в котором звучит величественный грозный лейтмотив царя. Мягкая, ласковая мелодия, полная неподдельного увлечения, выражает чувство Веры при встрече с ним:

15 Andantino

ви - жу я, что из бо - яр бо - я - рин,

Скр.

*pp dolce*

И вслед за этим в оркестре появляется широкая, страстная тема любви, уже звучавшая в увертюре к опере: Вера полюбила.

Прерывая ее рассказ, раздаются далекие сигналы труб, но Вера, погруженная в волнующие воспоминания, не слышит ничего. Снова звучит, томно и призывно, тема ее любви — на этот раз не в оркестре, а в мелодии, которую исполняет сама Вера.

Вскочила я, окошко отворила,  
Грудью всей вздыхая,—

продолжает она, и музыка рисует дивную поэтичную картину ясной летней ночи (см. пример 9).

Как появился перед ней царь Иван, как обратился к ней с ласковой речью и как, растерявшись, позабыла Вера все на свете — об этом ярче слов говорит тема ее любви, горячо и страстно звучащая в оркестре...

Сигналы труб слышатся ближе, но и на этот раз Вера не придает им значения.

Вырвал сердце мне из груди,  
Как из гнезда бескрылую касатку,  
Ударил оземь, да и прочь пошел,—

с горечью продолжает она.

И вдруг совсем близко раздаются звуки труб. Это боярин Шелога вместе с князем Токмаковым вернулся из похода. В оркестре появляется тема боярина Шелоги — добродушно увесистая и, вместе с тем, упорная в своем однообразном движении; с ней чередуются мятущиеся отрывки взволнованной темы Веры.

Увидев ребенка, боярин Шелога приходит в негодование. Обезумевшая от отчаяния Вера хочет бежать, но тут выступает вперед все время молчавшая Надежда. На вопрос боярина: «Жена, а чей ребенок этот?» — Надежда отвечает: «Мой!» Порывисто звучит в оркестре тема Веры Шелоги, которой заканчивается опера.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ «ПСКОВИТЯНКА»

### Действующие лица

Царь Иван Васильевич Грозный	бас
Князь Юрий Иванович Токмаков, царский наместник и степенный посадник во Пскове . . . . .	бас
Боярин Никита Матута . . . . .	тенор
Князь Афанасий Вяземский . . . . .	бас
Бомелий . . . . .	бас
Михаил Андреевич Туча, посадничий сын . . . . .	тенор
Юшко Велебин, гонец . . . . .	бас
Княжна Ольга Юрьевна Токмакова	сопрано
Боярышня Степанида Матута, подру- га Ольги . . . . .	сопрано
Власьева } мамки . . . . .	альт
Перфильевна }	меццо-сопрано
Голос сторожевого . . . . .	тенор

Тысяцкий, судья, псковские бояре, посадничьи сыновья, опричники, рынды, московские стрельцы, санные девушки, мальчишки, народ, ловчие царя.

В первых двух действиях — Псков, в 1-й картине  
III действия — местность близ Печерского монастыря,  
во 2-й картине — берег реки Медведи.

1570 год.

## УВЕРТЮРА

Тревожными, остро звучащими аккордами начинается увертюра. Прогневили царя Ивана люди псковские, ждать им теперь грозы. И тут же возникает другой мотив, характеризующий Ивана IV, — суровый, величавый и строгий. Он повелительно звучит у тромбонов, и словно грозный лик царя вырастает перед испуганными псковичами, и с трепетом опускают они глаза перед его острым, пронизательным взглядом (см. пример 4).

На этих двух мотивах Ивана Грозного построено все вступление к увертюре. Затем появляется драматически приподнятая порывистая тема, рисующая борьбу псковичей против царя Ивана. Впоследствии в опере эта тема прозвучит в пламенной речи Михайлы Тучи, обращенной к народу. В увертюре к ней присоединены звуки возгласов «гой», которые появятся в песне псковской вольницы:



Эта музыка несется как бурный поток, то усиливаясь, то затихая. Ее стремительное движение прерывается появлением новой темы, также связанной с образом царя Ивана. Это тема любви псковитянки Ольги к своему отцу — грозному царю. Широкая, нежная и ясная, она контрастирует стремительному напору темы вольницы. В ней заключена та сила любви и нежности, которая смирит гнев грозного царя и спасет великий Псков от суровой кары (см. пример 3).

Средний раздел увертюры построен на остром столкновении музыкального образа псковской вольницы и

сурового мотива Грозного. Повторяемая еще раз нежная тема Ольги растворяется в общем водовороте движения.

В заключении увертюры широко, уверенно и мощно звучит главный мотив Грозного, как бы знаменуя полную победу его над «крамольным» городом Псковом.

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина первая. Летний вечер. В саду возле дома князя Юрия Токмакова, царского наместника и степенного посадника во Пскове, слышатся веселые девичьи голоса и смех. Это подруги княжеской дочери Ольги собрались под густой черемухой.

Оркестровое вступление, переходящее в музыкальное сопровождение игры в горелки, создает оживленное и радостное настроение. Старухи мамки Власьевна и Перфильевна, устроившись на скамье, с удовольствием смотрят на резвящихся девушек. Только Ольга не принимает участия в общей игре. Сидя в стороне, она мечтает о встрече с любимым — молодым посадничьим сыном Михайлой Тучей. Ее выразительные фразы выделяются на фоне игр девушек и говора старых мамок.

Надоело девушкам играть в горелки. Веселая Стеша, подруга Ольги, зовет всех собирать малину да смородину. Увлекая за собой Ольгу, девушки разбегаются по саду.

Под старой черемухой остаются Власьевна с Перфильевной. Перфильевна пытается выпросить у старой няни, правду ли говорят, будто Ольга — не княжеская дочь. Но Власьевна не любит пустых разговоров. И ничего не узнает от нее любопытная Перфильевна. Разговор двух старушек спокойно течет под звуки песни девушек «По малину, по смородину», доносящейся из сада. Этот хор напоминает подлинную народную хоропроводную песню. Власьевна вспоминает о тревожных слухах из Новгорода:

Ведь царь Иван Васильевич  
На Новгород прогневаться изволил,  
Пришел со всей опричиной. Казнит  
По всем концам и по посадкам...

Перфильевна испугана. Возвращение девушек, собравших полные платки малины и смородины, прерывает разговор. Усаживаясь разбирать ягоды, девушки просят Власьевну рассказать сказку. Тем временем Стеша отводит в сторону Ольгу и сообщает ей, что Михайло Туча сказал: «Приду сегодня в сад попозже и весть подам». Ольга безмерно счастлива. А Власьевна соглашается наконец рассказать девушкам сказку про царевну Ладугу. В саду постепенно темнеет. Собравшись в кружок, с замиранием сердца слушают девушки сказку старой няни. Ровным былинным причетом звучит ее голос, а волшебные оркестровые краски рисуют всевозможные чудеса...

— Страшен Тугарин-змей, — рассказывает Власьевна, —

Убивает людей ровно за версту  
Своим громким разбойничьим посвистом...

И вдруг за забором слышен резкий, продолжительный свист. Перепуганные девушки разбегаются. Власьевна, ворча на «постылого сорванца», вслед за ними уходит в терем. Доносится голос Михайлы Тучи. Это он спугнул девушек своим громким свистом. Туча поет чудесную протяжную песню, в которой слышатся широта и раздолье русских просторов, и тоска сердечная одинокого «доброго молодца»:



Туча пришел, чтобы проститься с Ольгой. Он знает, что она просватана за боярина Матуту и отец никогда не согласится выдать ее за бедного посадничьего сына.

Послушай, Ольга, что я накрепко задумал.  
Пойду к Успенью под Сибирский камень,  
Добуду там мехов и серебра,  
Вернусь богат и князю поклонюся  
Моим добром и головой сиротской,—

говорит Михайло. Ольга не соглашается отпустить Тучу. Ведь много русских людей погибло в далекой Сибири. Уговаривая своего милого остаться во Пскове, Ольга обещает упротить отца отказать Матуте. Михайло поддается на уговоры; нет, он не уедет от Ольги в далекие края!.. Выразительная, мягкая мелодия русской народной песни «Уж ты, поле», использованная Римским-Корсаковым в этой части дуэта, выражает охватившее влюбленных нежное и радостное чувство:



Вдруг из терема доносятся голоса. Князь Юрий Токмаков и боярин Никита Матута выходят в сад. Туча перелезает через забор, Ольга прячется. Князь Токмаков считает себя обязанным поверить своему будущему зятю старую семейную тайну: Ольга — не дочь ему, она дочь свояченицы князя покойной Веры Шелогини, а отца никто не знает... При этих словах в оркестре проходит величественный и грозный лейтмотив царя Ивана. Разговор Токмакова с Матутой прерывают звуки вечеревого колокола. Вдали видно зарево костров, зажженных на Торговой площади. Это народ созывают на вече. Токмаков и Матута поспешно уходят.

Из-за кустов показывается пораженная, взволнованная Ольга. Она слышала рассказ своего названного отца, теперь она одна на всем белом свете... В грозном гуле набата Ольге слышится похоронный звон. «То мое хоронят счастье!» — восклицает бедная девушка, и в оркестре в первый раз звучат у струнных прозрачные, чистые аккорды, сопровождающие думы Ольги о своих родных, о своей тяжелой судьбе.

\* \* \*

Музыкальный антракт ко второй картине первого действия, или Интермеццо I, воспроизводит тревожные звуки набата. Как предвестники будущих событий в оркестровую ткань вплетаются темы, связанные с образом грозного царя: напряженные, острые аккорды «царского гнева» (см. пример 5), величественный лейт-

мотив, рисующий как бы «летописный» портрет Ивана IV, и резко звучащие фанфары, напоминающие, что царь Иван Васильевич не шутит и что на Псков надвигается беда.

Картина вторая. Ночь. Красные отблески костров освещают Торговую площадь, посредине которой возвышается вечевое место. Тревожно гудит вечевой колокол на Троицкой башне:



Со всех сторон сходятся на площадь толпы обеспокоенных псковичей, собираясь вокруг вечевого места, у которого, усталый и понурый, стоит Юшко Велебин — гонец из Новгорода. Это он созвал псковичей на сходку, чтобы предупредить о грозящей беде. Под несмолкающий гул набата люди перебрасываются вопросами, тревожатся о недобрых вестях, спорят и волнуются.

В этой изумительной сцене Римскому-Корсакову удалось в ярких и метких музыкальных характеристиках исключительно правдиво и сильно показать русский народ. Сцена веча может быть поставлена рядом со сценами «У Новодевичьего монастыря» и «Под Кромами» из «Бориса Годунова» Мусоргского.

Поднявшись на вечевое место, Юшко Велебин держит речь ко «Пскову-государю», младшему брату «господина Великого Новгорода»:

Решить нельзя, была ль измена,  
Аль за грехи прогневался господь,  
Но только был разгром и городу, и селам.

Народ в своих репликах реагирует на каждое слово гонца, а Юшко не жалея красок рисует зверства опричников в Новгороде. Теперь «царь Иван Васильевич идет на Псков великий с опричиной», — заключает он свою речь. Единодушный крик вырывается у жителей



Пскова. Все они с оружием в руках будут защищать родной город. Возбужденные речью гонца, они готовы жизнь отдать «за Псков наш родимый, за вече наше, за старину». Но тут поднимается на вечевое место сам князь-наместник Юрий Токмаков. Поклонившись народу, степенно ведет он свою речь, спрашивая, почему псковичи испугались царя.

Ведь мы не то, что наша братья новгородцы:  
С Литвой аль с Мистром перевет не держим.

— А потому, — говорит князь Токмаков, —

Пеките хлеба, брагу, хмельный мед варите,  
Столы накройте все с гостиним хлебом-солью;  
Всем выходить, от мала до велика,  
Во сретенье царю и бить челом о милости ему.

Часть народа поддерживает Токмакова и согласна бить челом грозному царю; но в толпе раздаются протестующие выкрики, отдельные голоса зовут к вечевому месту Михайлу Тучу.

Горячая речь Тучи к согражданам построена на выразительной, напористой мелодии, которая звучала в увертюре к опере как характеристика не покорившейся псковской вольницы:

20 *Allegro risoluto*



Туча не согласен просить милости царевой; он говорит, что уйдет в леса, чтоб не видеть падения родного вольного города. Толпа псковичей окружает Тучу и вместе с ним покидает Псков.

«За Псков, так в поле, люд честной!» — восклицает Туча и на прощание запекает раздольную русскую песню, подхваченную псковской вольницей:

21 *М. Туча*  
*Allegro risoluto*



Гой! Гой! То - то лё - ли, то - то

Т. I

Гой! То - то лё - ли, то - то

Б. I

лё - ли, со - би - рай - тесь на дво - ры.

лё - ли, со - би - рай - тесь на дво - ры.

dim.

Оставшаяся часть народа с тревогой смотрит вслед уходящей вольнице.

«Что вы кличете на Псков правдивый гнев державного владыки!» — с горечью говорит погруженный в тягостное раздумье князь Токмаков. Песня вольницы затихает, вдали по-прежнему тревожно гудит вечевой колокол, а голоса народа, — словно с вольницей ушла из Пскова воля к борьбе за независимость, за старинные права, — звучат покорно, грустно и нерешительно:

Пришел конец тебе, наш Псков великий.  
Тяжка рука у грозного царя.

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина первая. На большой площади во Пскове толпится народ. Сегодня должен приехать царь. Следуя совету своего степенного посадника Юрия Токмакова, псковичи празднично убрали свои дома, выставили на улицы столы с хлебом-солью и все, от мала до велика, вышли встречать царя Ивана Васильевича. Широ-

кая печальная песня звучит при открытии занавеса — с трепетом, с замиранием сердца ждут псковичи прихода грозного царя:



На крыльце княжеского терема показывается Ольга, сопровождаемая Власьевной. При появлении девушки у струнных инструментов слышатся просветленные аккорды, связанные с ее смутным влечением к неведомому отцу. А повторение их в исключительно светлом звучании деревянных духовых еще раз подчеркивает хрупкость образа юной псковитянки.

Тоскливо на сердце у Ольги с тех пор, как подслушала она невольно правду о своем рождении. В небольшой ариетте рассказывает она Власьевне о своем горе. Чистый и поэтичный душевный облик Ольги впервые раскрывается в ее горестных думах, в мыслях о незаслуженной обиде, о своей сиротской доле:

23 [Adagio]  
dolce

Ах, ма - ма, ма - ма, нет мне крас - но-го ве - се - лья!

Мысли Ольги обращены к умершей матери, которой она не помнит. Бедная девушка вспоминает лишь одинокую могилку Веры Шелог, которую она навещала в детстве, не зная, что это могила ее матери. Власьева поражена словами Ольги. Старуха, привыкшая крепко хранить семейную тайну, пробует перевести все в шутку, уверяя Ольгу, будто князь нарочно рассказал Матуте небылицу, чтоб избавиться от него. Но Ольга не слушает Власьевну. Просветленные «Ольгины аккорды» передают ее состояние погружения в себя, как бы предчувствия своей необычной судьбы. В ней вдруг просыпается непонятное для нее самой влечение к грозному царю Ивану. Власьева сокрушенно качает головой: «Тебе, дитя... на горе злое шепнуло сердце про отца», — задумчиво говорит она про себя.

Праздничный колокольный звон нарушает их беседу. Вдали показались всадники. Это опричники, сопровождающие царя Ивана. Издалека начинается, затем приближается и растет песня. Народ становится на колени, умоляя царя пощадить великий Псков:

24 *[Allegro moderato e maestoso]*

Б.

Царь наш го-су-дарь, тво - и ра-бы ло - жат - ся

ко тво - е - му ко цар-ско-му под - ножь - ю.

Охваченная восторженным порывом, Ольга ждет не дождется царя. Наконец, сопровождаемый опричниками и духовенством с хоругвями, показывается верхом сам Иван Васильевич Грозный. Строгим и пронизательным взглядом он обводит присмирившую толпу псковичей.

\* \* \*

Царь Иван во Пскове, скоро решится участь города. Скоро грозный царь встретится и со своей дочерью. Именно здесь, перед поворотным моментом в развитии действия, в музыкальном антракте ко второй картине

второго действия — Интермеццо II, — Римский-Корсаков рисует нежными и светлыми, как бы акварельными красками хрупкий, идеальный образ героини оперы. Здесь слышатся и чистые аккорды ее влечения к отцу, и нежная мелодия, сопровождающая впоследствии ее рассказ о детских грезах, и певучая, красивая тема ее обращения к царю Ивану.

Интермеццо непосредственно переходит в музыку второй картины.

Картина вторая. Комната в доме князя Токмакова. С поклонами приглашает князь царя Ивана войти, отдохнуть с дороги. В оркестре звучит лейтмотив Грозного. Подозрительно смотрит царь Иван на псковских бояр, с трепетом встречающих его взгляд, и, остановившись на пороге комнаты, спрашивает: «Войти аль нет?»

Царю повсюду чудится измена. Недоверчиво смотрит он и на князя Токмакова. Что кроется за хлебосольным приемом, устроенным ему псковичами? Вся эта сцена, полная большого внутреннего напряжения, построена на упорном повторении сурового лейтмотива Ивана Грозного.

«Устал... Пора бы чарку выпить да закусить чем ни на есть во Пскове», — говорит, наконец, царь. Обрадованный Токмаков готовится угостить именитого гостя и зовет девушек с медом и закусками.

Под мелодию, напоминающую русские обрядовые песни, выходят Ольга, Стеша, Власьевна и сенные девушки с подносами:

25 Allegretto



Потупя глаза, приближается Ольга к царю. Сколько мечтала она об этой встрече! Но робость не позволяет ей даже взглянуть на него.

Раздражительный и резкий царь Иван не доверяет Токмакову, подозревая и его в измене. «Во Пскове мы не царствуем, а в гости приезжаем», — говорит он язвительно. Предложив сначала самому хозяину отведать меда, он принимает наконец угощение.

«Ну, поднеси теперь и мне. Да не с поклоном только, с поцелуем», — говорит царь Ольга.

Девушка быстро поднимает голову и прямо, открыто смотрит в лицо царю Ивану: в оркестре звучат нежные «Ольгины аккорды» — и словно внезапный свет озаряет сумрачное лицо Грозного. Встретив открытый взгляд Ольги, царь впивается в нее глазами. Сходство девушки с любимой когда-то Верой Шелогой ошеломило его. Смятение охватило сердце царя Ивана. Тысячи мыслей, воспоминаний, предположений замелькали тотчас в его уме. И хотя внешне он сдерживает свое волнение и даже смеется, музыка говорит о сложных, противоречивых и бурных переживаниях, мгновенно переполнивших сердце грозного царя.

Между тем Ольга не спускает с него взгляда, светящегося нежностью и любовью. Она сама не понимает, почему такое счастье доставляет ей эта долгожданная встреча, почему так люб и дорог ей царь Иван. Свободно, спокойно и просто льются ее слова, обращенные к Грозному:

26 *Adagio*

Царь — го — сударь, с то — бо — ю це — ло — вать — ся

Царь-государь, с тобою целоваться  
Твоей рабе победной недостойно,  
А повелишь — живая лягу в гроб,  
Лишь ты б со мной простился поцелуем.

Широко и привольно разливается эта мелодия, подхваченная скрипками и флейтами; растроганный царь Иван дарит Ольге перстень и, поцеловав ее, выпивает чарку меда.

Темы Ольги и Грозного одновременно звучат в оркестре; в эту минуту царь смягчен и обезору-

жен нежными словами девушки. И, кроме того, его волнует сходство Ольги с Верой Шелогой...

Хор девушек славит царя Ивана в песне, напоминающей по характеру подлинные народные величальные:

27 [Allegro]



На фоне песни звучат отдельные реплики Ивана Грозного, добродушно беседующего с бойкой, веселой Стешей.

Ласково обращаясь снова к Ольге, царь приглашает ее погостить в Москве. Голос его становится при этом приветливым и теплым, а «грозный» лейтмотив, проходящий одновременно в оркестре и в голосе царя, изменяется почти до неузнаваемости: мягкость, плавность и добродушие слышатся в нем. Девушки удаляются.

Отослав всех посторонних, царь Иван остается наедине с Токмаковым. Встреча с юной княжной не на шутку его взволновала, и Грозный решил во что бы то ни стало дознаться, чья дочь Ольга.

«Я все хотел тебя спросить, князь Юрий, — говорит Грозный, — на ком ты был женат?»

Токмаков не считает возможным скрывать от царя свою семейную тайну. Он признается, что Ольга — дочь умершей Веры Шелогин, а жена его — Надежда — из жалости взяла на себя грех сестры. Царь узнает, что Вера давно уже скончалась, лишившись рассудка от пережитых горестей.

Известие о кончине Веры и внезапная встреча с дочерью кажутся царю «знамением божьим». Поднявшись во весь рост, он торжественно заявляет:

Притупим мечи о камени.  
Псков хранит господь!

Мощно и величественно звучит при этом лейтмотив Грозного как изъявление его царской воли.

## ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина первая. Третье действие начинается развернутой симфонической картиной — «Лес, царская охота, гроза». В ней Римский-Корсаков дает красочное изображение русской природы.

Тихие, таинственные аккорды, с первых тактов заволаживающие слушателя, вызывают настороженное чувство. Густой, темный лес окружает дорогу в Печерский монастырь; тихо в нем и немного жутко — неизвестно кого можно встретить среди густых зарослей между вековыми деревьями, какие звери или злые люди прлчутся здесь.

Издалека доносятся звуки охотничьих рогов. Это царь со своей свитой охотится в лесу. Все громче и решительнее рога за сценой и в оркестре, к ним присоединяется воинственный лейтмотив Ивана Грозного, говорящий о царском гневе, о лютом царском нраве... По дороге проезжают царь и сопровождающие его охотники. Грозный лейтмотив царя Ивана звучит здесь как торжественный марш (см. пример 6).

В лесу темнеет. Тревожные шорохи и шелест нарушают тишину. Охотничьи сигналы и отголоски грозной темы царя чередуются с бурными порывами ветра. Начинается гроза. В этой музыкальной картине снова неоднократно повторяются лейтмотивы, характеризующие царя Ивана.

Постепенно замолкает гром. Умытые дождем деревья и кустарники освещаются заходящим солнцем. Вдали слышится песня — это поют сенные девушки князя Токмакова, сопровождающие юную княжну в Печерский монастырь, куда Ольга идет на богомолье.

Ах, мати дубрава зеленая!

Что ты шумишь, надрываешься?—

поют девушки. В этом хоре, написанном композитором на подлинные народные слова, чудесно выдержан стиль задумчивой, немного заунывной народной песни, песни странников, калик перехожих или богомольцев:





Власьева и Перфильева, идущие вместе с девушками, беспокойно озираются, разыскивая Ольгу. «Знать, вперед голубка забежала», — говорит Власьева с тревогой. Все торопятся вслед за ней.

Но Ольга не забежала вперед. Напротив, девушка нарочно задержалась, чтобы остаться одной. Здесь она должна тайно встретиться с Михайлой Тучей.

Песня богомолки затихает вдали. В лесу темнеет. Ольга торопливо выходит на дорогу, озираясь по сторонам. Небольшое ариозо передает ее душевное волнение.

Лес — загадочный и темный — не пугает девушку, сердце ее сладко замирает.

В темном лесу душистой травкой пахнет,  
И подо мной поет кузнечик громко,  
А ясный сокол мой спешит, спешит ко мне!

Прозрачное звучание оркестра при этих словах Ольги рисует поэтическую картину свежей и теплой летней ночи.

Почти такими же словами много лет назад говорила мать Ольги, Вера Шелога, описывая дивную летнюю ночь, когда встретила она с царем Иваном. И таким же поэтичным и светлым чувством было полно ее сердце. Мелодия, которую поет Ольга, почти полностью совпадает с мелодией ее матери Веры (см. пример 9).

Помыслы Ольги обращены к Михайле. Страстным призывом звучат ее слова: «Желанный мой, приди!» И музыка передает ее нетерпение. Но вот слышится голос Тучи, а вслед за тем он сам появляется перед Ольгой. В порывистом, взволнованном дуэте влюбленные стремятся рассказать друг другу о пережитом за дни разлуки.

Мелодия дуэта напоминает выразительный народный речитативный говор, которым сказители говорят сказки и былины:

29 [Allegro]



Туча не знает, что предпринять. Он не хочет возвращаться в Псков, чтоб «царю грозному в ноги кланяться». Ольга возражает Михайле, что грозный царь пощадил Псков, и рассказывает о своей встрече с ним. При этом снова звучит мелодия ее обращения к царю Ивану — тема ее любви к отцу. Туча рассержен, он не желает смириться и признать правоту царя. Лучше им обоим бежать из Пскова. Ольга соглашается: ведь у нее нет родных, одного Михайлу она «без ума» любит.

Радостно, взволнованно звучат голоса Ольги и Михайлы Тучи. Теперь наконец ничто не стоит на пути к их счастью.

Однако радость Ольги была преждевременной. Ведь за девушкой давно уже следил боярин Матута со своими холопами. От самого Пскова следовали они за богомолками.

Матута оскорблен: почему Ольга его возненавидела? Зачем добилась, чтобы князь не выдавал ее за него, Матуту? Спрятавшись в кустах, Матута видит ее встречу с Тучей и понимает причину своих неудач. По его приказу холопы бросаются на влюбленных, ранят Тучу и, связав Ольгу, уносят ее с собой. Злой радостью полны слова Матуты: «...невзлюбила старика, так полюбишь поневоле».

Картина вторая. На гористом берегу реки Медведи вблизи Пскова расположена ставка царя Ивана Грозного. Лунная ночь. Сквозь откинутые полы шатра открывается вид на реку, на далекие леса и холмы. Царь Иван Васильевич один. Сидя за столом, он читает свитки. При поднятии занавеса медленно и внушительно звучит в оркестре его величественный лейтмотив.

Отвлечшись от государственных забот, задумывается Грозный. Вспоминается ему встреча с Ольгой, и снова всплывает в памяти далекое прошлое — Вера Шелого, их встреча в лесу, их недолгая любовь...

Здесь Римский-Корсаков достигает огромной глубины и выразительности в передаче сложного и противоречивого образа Ивана Грозного исключительно средствами музыкальной декламации — речитатива, гибко и тонко воплощающего душевные движения царя.

Больше всего заботят Грозного думы о Руси, о своей непрестанной борьбе за ее будущее. В этой части

монолог звучит спокойная, величавая мелодия, характеризующая Грозного — мудрого государственного деятеля:

Ох, как бы мне управиться хотелось!  
Русь оковать законом крепким, как броней...

Входит опричник князь Вяземский, сообщая царю, что им задержан в лесу боярин Матута, сделавший попытку похитить дочь князя Токмакова. Гнев, охвативший царя, поистине страшен. Но хитрый, трусливый Матута находит выход из положения. С ложным смирением бьет он челом разгневанному царю и рассказывает, что Ольга схвачена им во время свидания с «ослушником воли царской» — Михайлой Тучей. Грозный прогоняет Матуту и велит позвать Ольгу.

Чистые, нежные аккорды звучат при появлении Ольги. Бросившись в ноги царю, она рыдает, не в силах вымолвить ни слова. Сначала царь подозрительно смотрит на дочь и язвительно замечает, что не ждал ее встретить в своей походной ставке...

«Здорово, Ольга Ивановна... бишь Юрьевна!» — оговаривается он. И тут же в нем вспыхивает жалость к несчастной девушке. Мягко, ласково и любовно звучит его голос, утешающий Ольгу (см. мелодию в примерах 8 и 10).

Ольга умоляет защитить ее от Матуты. Зорко глядя на нее, царь спрашивает: «А для чего ходила в монастырь? О суженом молиться?» Ольга просит помиловать Тучу, но Грозный не слушает ее. Шутя обещает он взять Ольгу в Москву, отдать ее за любого молодца, а Михайлу Тучу заковать в железо и посадить в темницу.

Видя, что царь не доверяет ей, Ольга обещает рассказать всю правду. Хрупо и светло звучат в высоком регистре у флейт и кларнетов ее аккорды... Ольга рассказывает Грозному о своем детстве, о том, как еще маленьким ребенком она молилась за него, повторяя вслед за няней: «Господи, помилуй отца и государя моего», — как часто по ночам он снился ей. Здесь снова слышатся хрупкие и нежные, как детские грезы, мелодии Ольги, уже однажды служившие ее характеристикой — в Интермеццо перед второй картиной второго действия:



Царь Иван растроган и взволнован. Он переносится мыслью в прошедшие годы, пытается вникнуть в мир ребяческих грез своей дочери и представить, каковы были ее первые представления о нем:

Кем чаще — букой аль царем Иваном  
Тебя пугали в детстве?—

с горечью спрашивает он Ольгу. В музыке слышится лейтмотив жестокости Грозного. В сильном волнении перечисляет царь все приписываемые ему злодеяства.

Но голос Ольги звучит спокойно и искренне; не о том хочет рассказать она царю Ивану, а о своих мечтах и думах, о чем никому на свете никогда не говорила...

Возле ставки раздаются голоса; в темноте ночной слышна знакомая песня псковской вольницы. Это Туча со своими товарищами решил напасть на царскую ставку, чтобы освободить Ольгу. Начинается перестрелка. Возмущенный неблагодарностью помилованных им псковичей, разгневанный царь велит опричникам перестрелять вольницу, а Михайлу «взять живьем».

Потрясенная Ольга в отчаянии молится о спасении своего любимого. Голос Тучи доносится к ней сквозь шум сражения... Вольница разбита. Все товарищи Тучи пали в бою, сам он бросился в реку Медедню. Ольга слышит прощальные возгласы Тучи и выбегает к нему из шатра. Царь Иван не успевает ее остановить. Слышен залп. Медленно, широко и скорбно звучит у скрипок в сопровождении арф и низких струнных тема любви Ольги к отцу своему царю Ивану. Опричники вносят на руках тело девушки, убитой шальной пулей. Грозный бросается к дочери, зовет лекаря; он полон

безысходного отчаяния. Снова звучит его ласковая нежная тема (см. примеры 8 и 10).

«Безумная, ты слышишь ли? — восклицает он. — Ведь я тебе...» Он не договаривает готовое сорваться с его уст слово «отец». Его грозный лейтмотив, звучащий с необыкновенной силой и настойчивостью, выражает охватившее царя отчаяние. Лекарь Бомелий не может ничем помочь — девушка мертва.

Опера заканчивается большим народным хором. Собравшиеся жители Пскова оплакивают падение великого города и безвременную гибель Ольги. Но в музыке хора нет трагизма, мрака и обреченности. Общее настроение его — просветленная грусть. В конце его слышатся светлые гармонии «Ольгиных аккордов», как бы снова объединяющие судьбу девушки и судьбу ее родного города.

Люди русские, люди псковские,  
Позабудемте распрю старую,—

слышится мудрый, вещий голос народа, призывающего к объединению родной земли:



«Псковитянка» Римского-Корсакова сыграла видную роль в истории русского оперного искусства. Наряду с «Борисом Годуновым» Мусоргского, она стала творческим манифестом Новой русской школы и одним из первых образцов нового оперного жанра — народной музыкальной драмы, знаменовавшей великий реалистический этап русской музыки. С боем, сквозь цензурные рогатки и недоброжелательство итальянomanов, пробивались к своему настоящему слушателю произведения Новой русской школы, и лишь через четверть века «Псковитянка» и «Борис Годунов» дождались подлинного триумфа. Это было в конце 90-х годов XIX века, когда многие непонятные в 70-е годы новшества компо-

зителей-балакиревых оказались прозорливыми открытиями передовых прогрессивных художников, когда ломка устаревших традиций, осуществлявшаяся ими в период их «бури и натиска», была понята и поднята на щит новым артистическим поколением, разнесшим славу русского искусства по всему миру.

Именно о «Псковитянке» сказал молодой Федор Шаляпин: «Я попал на ту вещь, которая открыла предо мною возможности соединения лирики и драмы». А именно «с Шаляпина», как известно, писал свою «систему» К. С. Станиславский... В конце XIX века начинается тот крутой взлет русского театрального искусства, когда выходят друг за другом на мировую арену наша опера, балет и драматический театр.

И в этом ряду сокровищ национального репертуара, наследниками которых стали советские люди, свое прочное место занимает «Псковитянка» Римского-Корсакова.

*З. Финкельштейн*

## **«МАЙСКАЯ НОЧЬ»**

### **ПУТЬ ОТ «ПСКОВИТЯНКИ» К «МАЙСКОЙ НОЧИ»**

Опера «Майская ночь» была закончена Римским-Корсаковым в 1878 году и поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге 9 января 1880 года. Основные партии исполняли: Левко — П. А. Лодий, Ганна — М. А. Славина, Каленик — И. А. Мельников, Голова — Ф. И. Стравинский, Свояченица — А. А. Бичурина, Панночка — Ф. Н. Велинская. Дирижировал Э. Ф. Направник.

Написанная через шесть лет после постановки «Псковитянки» и за год до создания «Снегурочки», «Майская ночь» открыла новую страницу в творческой жизни композитора. Уже в процессе работы над «Псковитянкой» Римский-Корсаков осознал недостаточность своего музыкально-теоретического образования. Впоследствии он вспоминал: «...отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения «Псковитянки» сказалось остановкою моей сочинительской фантазии...». Неудовлетворенный своей первой оперой, композитор дважды ее перерабатывал.

Уже будучи автором ряда замечательных произведений — симфонической картины «Садко», симфонической сюиты «Антар», новаторской и самобытной оперы «Псковитянка» и ряда колоритных и своеобразных лирических романсов, композитор не обладал элементарными знаниями по гармонии, полифонии, инструментовке.

Осознание своей теоретической неподготовленности заставило Римского-Корсакова на несколько лет отказаться от творческой работы и заняться серьезной и

разносторонней технической, чисто ученической работой. Целый ряд обстоятельств способствовал быстрому росту его композиторского мастерства.

В 1871 году он получил от дирекции Петербургской консерватории приглашение на пост профессора практического сочинения и инструментовки и руководителя оркестрового класса и принял это приглашение. Впоследствии он с горечью и осуждением вспоминал о такой самонадеянности: «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, что пойти в профессора было бы с моей стороны и глупо, и недобросовестно».

Но попав в очень трудное положение, Римский-Корсаков с честью вышел из него. Вместе со своими учениками он проходит все стадии композиторского обучения, заново изучает гармонию и инструментовку, пишет камерные инструментальные произведения, хоралы, фуги, овладевает высоким полифоническим мастерством. В «Летописи» он отмечал: «Итак, незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников, — а может быть, и самым лучшим, — по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала».

Наряду с работой в консерватории с 1873 года Римский-Корсаков занимал должность инспектора военных оркестров морского ведомства. Это также явилось стимулом для углубленной самостоятельной работы. «Мое назначение на должность инспектора музыкантских хоров расшевелило уже давно возникавшее во мне желание ознакомиться подробно с устройством и техникою оркестровых инструментов. Я достал себе некоторые из них: тромбон, кларнет, флейту и т. д. ...Живя на даче в Парголово, я разыгрывал на этих инструментах...»

В 1874 году Римский-Корсаков становится во главе Бесплатной музыкальной школы вместо отошедшего от дел из-за болезни Балакирева. Взявшись за руководство школой, он работает с хором и оркестром, аккомпанирует.

Интерес к русскому песенному фольклору, который был присущ композитору на протяжении всей его творческой жизни, усилился в середине 70-х годов, когда



он, по просьбе любителя русской песни Т. И. Филиппова, работал над записью и гармонизацией собранных им песен. Записав и гармонизовав сорок песен, напетых Филипповым, Римский-Корсаков принимается за составление собственного сборника. Особенно тщательно и любовно отбирает он обрядовые и игровые песни, считая, что они наиболее древние, «доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности». Композитор работал над сборником с огромным увлечением, стремясь к доскональной точности в записи. «Я строго избегал всего, что мне казалось пошлым и подозрительной верности... Я много бился с гармонизацией песен, переделывая их на все лады».

По мере углубления в мир русской песенности рос интерес композитора к поэтическому содержанию песен. Римский-Корсаков изучает труды русских этнографов — А. Н. Афанасьева, И. П. Сахарова, А. В. Терещенко, проникается прелестью древнерусских обычаев, обрядов, верований, любителю наивными и поэтичными воззрениями древних славян на природу («...Я увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен. Картины древнего языческого времени и дух его представлялись мне, как тогда казалось, с большой ясностью и манили прелестью старины»).

К середине 70-х годов относится начало работы Римского-Корсакова (совместно с Балакиревым и Лядовым) по редактированию опер Глинки для предпринимавшегося в то время издания. «Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданною школою. И до этих пор я знал и боготворил его оперы; но, редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все тонко и в то же время просто и естественно, и какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение. И это было для меня благотворной школой, выведив-

шей на путь современной музыки, после перипетий контрапунктики и строгого стиля».

Перед Римским-Корсаковым одна за другой вставали трудности, казалось бы непреодолимые при малой подготовленности. Но настойчивая, пытливая мысль композитора, горячий интерес к каждой новой области музыкальных знаний помогли одержать верх над трудностями.

Самый молодой член балакиревского кружка, он, пришедший в кружок с ограниченными опытом и знаниями, о многом судил с чужих слов, иногда слепо подчиняясь вкусам старших товарищей. Накануне тридцатилетия засев за систематическое самообучение, он на многие явления музыкальной жизни стал смотреть по-иному. Он резко осудил пренебрежительное отношение к классическому наследию, которое подчас проявляли его музыкальные соратники. По-иному он стал относиться к отстоявшимся, веками проверенным традициям, к прошедшим испытание временем музыкальным формам. Если в период работы над «Псковитянкой» ему казалось, что единственный реалистический метод оперной драматургии — сквозные сцены и речитативное письмо, если законченные сольные номера и ансамбли казались ему погрешностью против художественной правды, если признаком рутины казалось ему повторение в ансамбле всеми участниками одних и тех же фраз, то теперь он осудил ту юношескую категоричность, с какой отвергал в прошлом завершённые арии и ансамбли. Он понял, что отказываясь от сольных и ансамблевых номеров, композитор обедняет свое искусство, лишает его замечательных, только опере присущих средств художественного воздействия.

Каждая новая обязанность, которую брал на себя на протяжении 70-х годов Римский-Корсаков, становилась поводом для глубоких раздумий, для выработки самостоятельных музыкально-эстетических воззрений.

Выполняя с честью взятые на себя задачи, овладевая каждый раз новой областью музыкальных знаний, композитор вырастает на протяжении 70-х годов в великого мастера. И работа в консерватории, где он, уча других, учился сам, и инспектирование военных оркестров, и дирижирование концертами Бесплатной музы-

кальной школы, и редактирование партитур Глинки, и собирание и обработка русских народных песен — все это университеты Римского-Корсакова. И первым произведением, в котором сказались плоды огромной, разносторонней, поистине подвижнической работы, была его «весенняя песня» — опера «Майская ночь».

## ГОГОЛЬ И РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Мысль о создании оперы на сюжет повести Гоголя «Майская ночь» зародилась у Римского-Корсакова в 1871 году, но к работе над оперой он приступил только летом 1877 года. Одновременно с сочинением «Майской ночи» композитор занимался переработкой «Псковитянки» и готовил к печати сборники русских народных песен.

Гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» вызвали к жизни ряд замечательных русских опер: «Черевички» Чайковского, «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, «Майскую ночь» и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова. Более того: все русские лирико-комические оперы XIX столетия выросли из гоголевских «Вечеров». В повестях Гоголя привлекали присущая им поэтичность, причудливое сочетание бытового и фантастического начала, великолепные картины природы, тонкий юмор в бытовых сценах, неповторимо индивидуальное воплощение самых различных человеческих характеров. Как и во всех повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», в «Майской ночи» уживаются и поэтические настроения, навеянные ночной весенней природой, и острокомические положения, и ирония, и добродушный юмор, и фантастика, и сатира. Содержание повести основано на фольклорном материале, который Гоголь долго и заботливо собирал.

«Майская ночь» Римского-Корсакова — первая опера, в которой композитор возрождает поэзию старинных обычаев, обрядов. В ней впервые проявилась черта, которую академик Б. В. Асафьев назвал стилевым кодексом Римского-Корсакова, — «привычка звукописать русскую природу, быт, мировоззрение сквозь народно-художественные и мифологические стекла». Композитор отмечает в «Летописи», что увлечение поэзией

языческого поклонения солнцу «не остыло и теперь, а напротив, с «Майской ночью» положило начало ряду фантастических опер, в которых поклонение солнцу и солнечным богам проведено или непосредственно, благодаря содержанию, почерпнутому из древнего русского языческого мира, как в «Снегурочке», «Младе», или косвенно и отраженно в операх, содержание которых взято из более нового христианского времени, как в «Майской ночи» или «Ночи перед рождеством».

С «Майской ночью» Гоголя связаны и личные, очень дорогие для композитора воспоминания. «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, когда я сделал ей предложение. С тех пор мысль о «Майской ночи» не покидала меня...» Опера была посвящена Надежде Николаевне Римской-Корсаковой.

«Майская ночь» Гоголя пленила композитора своей «певучестью». Она вся проникнута песней. Даже начинается повесть фразой: «Звонкая песня лилась рекою по улицам села...» И Римский-Корсаков, создавая свои песни, разыскивает в украинском фольклоре мелодии и тексты.

Будучи сам и автором либретто, Римский-Корсаков «досказал» конец повести. У Гоголя Левко приходит ночью под окошко спящей Ганны и, полюбовавшись ею, тихонько удаляется, чтобы утром принести ей радостную весть. Гоголь прощается со своими героями на фоне «торжественной», «величественно догорающей» ночи. Римский-Корсаков рисует картину рассвета, сам создает текст для великолепного праздничного финала, выдержанного в духе украинской бытовой комедии, с появлением на сцене всех персонажей, с отпеванием Панночки, с весенними обрядовыми хоровыми песнями и со славеньем молодых, с глинкинским, «руслановским» заключением.

Очень большую и кропотливую работу проделал композитор, стремясь по мере возможности сохранить гоголевский текст. Он переставлял фразы, сдвигал акценты, подчиняя речь героев музыкальному метру. Мно-

гие фразы от автора переданы отдельным действующим лицам. Вся повесть была переписана его рукой. Он помещал текст Гоголя на левой стороне страницы, а на правой записывал текст либретто.

В бытовых сценах на протяжении больших отрезков действия Римский-Корсаков почти целиком сохраняет прозаическую речь Гоголя. Но иногда, казалось бы совершенно незначительной перестановкой слов во фразе достигается гораздо бо́льшая рельефность и отточенность образа. Так, пьяный Каленик рассуждает: «Я сам себе голова». И оттого что Римский-Корсаков меняет местами слова, в короткой фразе рождается ритм гопака, становящийся лейтмотивом вечно пьяного Каленика: «Сам себе я голова!»

И в повести, и в опере показана прекрасная ночная природа. Но отношение к природе у авторов различное. Восторженный гимн, посвященный Гоголем украинской ночи, завершается возвращением к обыденной действительности. На фоне «божественной», «очаровательной» ночи «благочестивые люди уже спят. Где-где только светятся узенькие окна. Перед порогами иных только хат запоздалая семья совершает свой поздний ужин». По селу плетется подгулявший мужик, оглашая уснувшую улицу пьяными выкриками «Гоп траля!».

Делая глубоко поэтические отступления для описания ночной весенней природы, Гоголь неизменно каждый раз переключается в бытовой юмористический план. В последних строках повести мы читаем: «Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала. Так же прекрасна была земля в дивном серебряном блеске; но уже никто не упивался ими: все погрузилось в сон. Изредка только прерывалось молчание лаем собак, и долго еще пьяный Каленик шатался по уснувшим улицам, отыскивая свою хату».

Картины природы, созданные в опере, становятся фоном для воплощения таинственной, поэтической фантастики, которая впервые у Римского-Корсакова получила широкое развитие в «Майской ночи». Ночью у уснувшего пруда погруженный в мечты Левко видит перед собой ожившую Панночку — утопленницу, его окружают бледные русалки — печальная нежить. Они слушают его пение, водят хоровод, играют в вóрона.

Фантастические образы воспринимаются как ожившая природа. Весенний ночной пейзаж становится фоном и для лирических сцен. Дуэт Левко и Ганны в первом действии оперы также проходит на фоне природы и проникнут чувством благоговения перед ее красотой. Влюбленные восторженно созерцают ночное небо, зажигающиеся звезды, любуются тихим застывшим прудом. Фантастика и лирика органически связаны с живой, ласковой весенней природой.

## ДРАМАТУРГИЯ И МУЗЫКА ОПЕРЫ

Три акта «Майской ночи» являются своеобразной трехчастной формой, в которой крайние части, с преобладанием лирических, фантастических и обрядовых сцен, обрамляют чисто жанровую, комедийную среднюю часть. Крайние части широко «распеты». В них действие развивается неторопливо. Автору как бы хочется продлить мгновения любования старинными народными обычаями и поэтичной лирикой. В двух картинах второго действия события развиваются стремительно, и к концу его нарастает забавно-тревожное комическое напряжение. Здесь господствует гоголевское юмористическое начало.

Высокая полифоническая культура и драматургическое мастерство Римского-Корсакова проявились в ряде ансамблей, которые в «Майской ночи» занимают большое место. В дуэте Левко и Ганны в первом действии уживаются певучее «дуэтное» начало с речитативными эпизодами. Великолепны суматошливое трио Головы, Левко и Ганны в первом действии, важное комическое трио Головы, Свояченицы и Винокура в начале второго действия, два маленьких трио Головы, Писаря и Винокура — «Пусть узнают, что значит власть» и «Сатана, сатана» — в том же действии. Ансамбли «Майской ночи» разнообразны. Умело переплетая голоса, Римский-Корсаков неизменно сохраняет индивидуальный облик персонажей. И законченность отдельных номеров не мешает естественному развитию действия.

Группа лейтмотивов пронизывает оперу от начала до конца. Правда, далеко не все персонажи наделены закрепленной за ними музыкальной темой, однако лейт-

мотивами обрисовываются как природа и фантастика, так и бытовые, комические персонажи. Неизменным лейтмотивом сопровождается появление Панночки. Целая группа тем воплощает ночную весеннюю природу. Ни у Левко, ни у Ганны нет закрепленных тем. Строй чувств лирических героев раскрывается в песнях. Бравый казак, главарь деревенской молодежи, сын спесивого Головы, восставший против деспотизма отца и возглавивший бунт против него, Левко в сценах с Ганной и Панночкой предстает как тихий мечтатель, как вдохновенный музыкант, изливающий в лирических песнях восторг перед чудесно ожившей девушкой-утопленницей, свое благоговейное любование природой и глубокую, чистую любовь к Ганне.

Ганна — пылкая, восторженная, наивная девушка «на поре семнадцатой весны» — наделена то певучими, лирическими, то веселыми, кокетливыми интонациями. Ее образ раскрывается преимущественно в ансамблях.

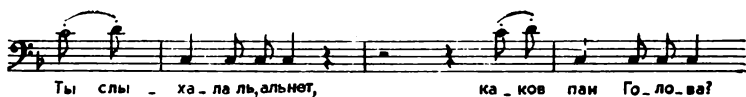
Юные влюбленные противопоставлены представителям старшего поколения — деревенской аристократии. Голова важен, гневлив, необуздан в отношениях с людьми, которые от него зависят, но умеет быть учтивым с равными себе и благоговееет перед высшим начальством. При всей своей важности, он суеверен, боится нечистой силы и, к постоянному беспокойству Свояченицы, непрочь поволочиться за молодыми девушками. Он крив на один глаз, притворяется глухим, когда ему не по вкусу приходится чьи-либо речи. Голова доволен собой. Ему есть чем вспомнить молодость. Когда царица Екатерина ездила в Крым, он сидел рядом с кучером на козлах ее кареты. И по любому поводу Голова начинает свой неизменный рассказ. Музыка этого рассказа становится лейтмотивом Головы, рисуя его тупую важность и самодовольство. Острокомическое впечатление производит размеренная, плавно льющаяся мелодия с неизменным ритмом, с равномерными подъемами и сползаниями мелодии:

1 *Maestoso ma non troppo lento*

Ты за счас - тье сво - е    ведь долж - на    по - чи - тать, что сам



После поступенного, плавного, важного движения очень забавно — как бы «назидательно» — звучит скачок на нону:



Усугубляет комизм образа Головы суетливая, лебезящая, умоляющая скороговорка, резко контрастирующая с его важными, степенными речами и имеющая в своей основе тот же размеренный ритм, данный «в уменьшении»:

3

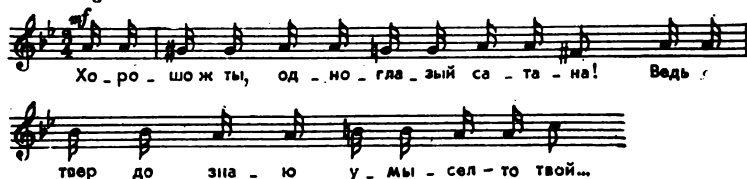
*Allegro molto*



Свояченица также наделена яркой комической партией. Ее речь, возникающая впервые на фоне чинного торжественного полонеза, звучит учтиво, жеманно. Она не прочь пококетничать с приехавшим в село без жены Винокуром. Но по мере того как нарастают тревожные события, интонации Свояченицы становятся все более и более стремительными, возбужденными, сварливыми:

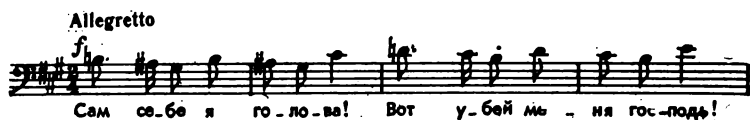
4

*Allegro*





Пьяненький Каленик, затаивший горькую обиду на Голову и упрямо повторяющий на протяжении всей оперы фразу «Сам себе я голова», очерчен с добродушным юмором. Лейтмотивом Каленика становится мотив гопака, который он повторяет, неуклюже приплясывая:



Винокур, маленький, толстенький, с заплывшими глазками, суеверный и корыстный, очерчен, как и все бытовые персонажи, карикатурно. Н. Н. Римская-Корсакова рассказывала, что смех Винокура был взят «с натуры». Именно так, «забавно», с расстановками смеялся один их знакомый, некто Васильев».

Писарь — солдафон, появляющийся под звуки забавно-размеренного, тупо торжественного марша, — так же как и Голова, очерчен острокомедийно. Недаром Балакирев говорил по поводу «Майской ночи», что Римский-Корсаков «всегда найдет предлог поглумиться над властью».

Представители деревенской власти показаны с истинно гоголевской иронией. Они самодовольны, ограничены, спесивы. От Писаря и Головы в «Майской ночи» протянутся нити к образу Бермяты в «Снегурочке» и к царственным персонажам «Салтана» и «Золотого петушка». Не случайно Римский-Корсаков хотел использовать в качестве эпиграфа к «Золотому петушку» фразу Винокура из «Майской ночи»: «Славная песня, сват! Жаль, что Голову в ней поминают не совсем благоприличными словами».

Фантастическое начало нашло воплощение в балладе Левко и в образах Панночки и русалок. Интересно, что первые эскизы оперы — тема песни про Голову, наигрыш к троицкой песне и начало гопака Каленика, которые возникли задолго до того, как был закончен сценарий оперы, были отложены и начал свою работу композитор с третьего действия. Он прежде всего воплотил в звуках картину ночной весенней природы, образ Панночки, русалок и Левко, зачарованно внимаю-

щего их речам и песням. Сцена Левко с русалками и Панночкой предвосхищает вторую и шестую картины оперы «Садко». Там «новгородский Орфей» также полонил своими чуждыми песнями душу царевны Волховы. Лирический же, трогательный и таинственный образ Панночки-утопленницы открывает вереницу девичьих образов в последующих операх Римского-Корсакова. Она сродни и Снегурочке, и Волхове. Композитор с особой нежностью, любовно и тепло воплощает в музыке образы чистых, нежных, хрупких, бесплотных — обреченных героинь, которые чудесно возникают из природы, помогают человеку осуществить его мечты и затем безропотно уходят из жизни, растворившись в природе.

Композитор удивительно проникновенно показывает их тоску по красоте человеческих чувств, человеческой песни. И уже в «Майской ночи» неземной, обреченной героине противопоставлена пылкая, «земная» Ганна (этим же приемом композитор воспользуется и в последующих операх).

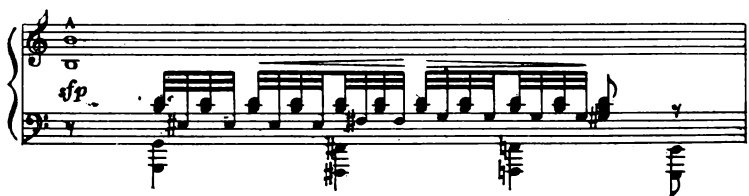
Панночка впервые появляется только в третьем действии. Но музыка Панночки звучит в увертюре, в балладе Левко и в конце оперы, когда Левко и Ганна с благодарностью поминают ее. Лейтмотив Панночки — певучая, печальная коротенькая мелодия, которая, повторяясь, варьируется. Она кажется зыбкой, хрупкой, бесплотной благодаря гармонической неустойчивости, незавершенности. В конце мелодии каждый раз как бы повисают в воздухе неразрешенные диссонирующие аккорды:



Рядом с лейтмотивом Панночки постоянно появляется тема ночной природы. Мягко льется таинственная мелодия у валторны, тембр которой является лейттембром майской ночи, и на фоне ее расцветает мечтательная фраза у струнных:



И еще одна тема природы — бесстрастная, спокойная тема «двух квинт». Она также чаще всего звучит у деревянных духовых. Любопытно, что когда Левко и Ганна погружаются в созерцание чудес природы, эта тема появляется и в их партиях:



9 [Poco larghetto]

Нет, нет, я не спал!

Как и во всех операх русских композиторов, написанных на сюжеты гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в «Майской ночи» широко показана народная жизнь и очень большое место занимают хоры-сцены.

Бесконечно широк диапазон выразительности хоров в опере. Сразу после увертюры разворачивается песня-игра «А мы просо сеяли», в которой использован украинский вариант игровой весенней песни, взятый из сборника А. И. Рубца. Этот начальный хор определяет время действия — время посевов и первых всходов.

Песня-игра «Просо» создает светлое весеннее настроение и вводит в идиллическую атмосферу деревенского быта. Простой пасторальный наигрыш с повторяющимися квинтами в басу, миксолидийский лад, двуххорное пение — все это воскрешает далекие картины патриархальной старины:

10 [Allegro spiritoso]

I хор С. А.

А мы просо се-я-ли, се-я-ли! Ой, Дид Ла-до, се-я-ли, се-я-ли!

Т. Б.

С. А.  
 II хор А. мы про - со вы - топ - чем, вы - топ - чем!

Т. Б.

Ой, Дид Ла - до, вы - топ - чем, вы - топ - чем!

Ой, Дид Ла - до, вы - топ - чем, вы - топ - чем!

Ой, Ла - до, вы - топ - чем!

Для тронцкой песни Римский-Корсаков также использовал подлинно народную украинскую мелодию. В ней композитор воспроизвел красивый старинный обряд завивания венков и гадания о суженом. Высокая полифоническая культура Римского-Корсакова особенно сказалась в этом замечательном хоре с его певучими подголосками и имитациями, с солирующими валторной, скрипкой и флейтой, с прозрачно и мягко переплетающимися голосами. Узорчатая, пасторальная тронцкая песня, звучащая в натуральном ре миноре, — одна из драгоценных жемчужин русской хоровой лирики:

<sup>1</sup> [Moderato quasi allegretto]

С.  
 Да ра - но, ой, да ра - но, да

А.



И совершенно по-иному звучит песня парубков про Голову. Залихватская, дерзкая, пронизанная удалью плясовая, она воспринимается как смелый вызов, как злая насмешка.

Лихо несутся возгласы-припевы песни «Гой, гуляй, гуляй, казак!» Весело звенят бандуры, сопелки, бубны и гудки:

12

[Allegro vivo]





В начале третьего действия на берегу пруда появляются русалки. Печально льется девичья жалоба-причитание. В нисходящих диатонических интонациях, монотонных и безрадостных, выражена скорбь о загубленной жизни:



Впервые в «Майской ночи» композитор воспроизводит интонации девичьего плача-причета (так же горько кручинится Царевна Ненаглядная Краса в плену у злого Кощея).

Резко контрастно звучат последующие русалочьи хоры. Русалки, как и земные девушки, мечтают о суженом, заплетают венки и водят хороводы. Хор «Ой, полуночной порой» построен на темах, созданных самим композитором. Он определил их как «протяжную» и «скорую». Музыка хоровода воспринимается как бытовая. Здесь отсутствует тот волшебный, таинственный,

фантастический колорит, который возникает всегда с появлением Панночки. Мы знаем, что темы этого хора были созданы в начале 70-х годов, когда Римский-Корсаков, вместе с Мусоргским, Бородиным и Кюи, сочинял по заказу директора императорских театров С. А. Геденова оперу «Млада». Там купальский хор водили реальные девушки. Может быть, этим следует объяснить бытовой характер сцены. А может быть, именно такими, реальными, земными существами видятся русалки погруженному в сон Левко. И когда, после игры в вóрона, исчезает нежить и по деревне несется песня деревенских девушек «Порох, порох по дороге», создается ощущение неотделимости сна от яви, схожести реального и фантастического начала.

Завершается опера светлым, радостным хором, сияющим и солнцем, и месяцем, и молодых влюбленных. Последний хор проникнут ликующей праздничностью. Его характер близок к великолепному заключительному хору в опере Глинки «Руслан и Людмила».

Об оркестре «Майской ночи» сам композитор говорил, что он, в основном, глинкинский. «С «Майской ночи» я, по-видимому, овладел прозрачной оперной инструментовкой во вкусе Глинки, хотя местами в ней не хватает силы звука. Зато струнные инструменты в ней играют много, оживленно и свободно». Как новшество композитор отмечает глissандо двух арф, сопровождающее появление Панночки. Широкое использование струнных Римский-Корсаков считал признаком «высшего развития вкуса», композиторской зрелости.

С неисчерпаемой изобретательностью композитор находит оркестровые краски для воплощения самых различных сценических положений и душевных состояний. Бесконечно остроумно сочетание тембров в комедийных сценах. В своей книге «Основы оркестровки» Римский-Корсаков писал: «...есть случаи, когда художественное чувство требует применения тембра, по характеру как раз противоположного настроению мелодии (комизм, ирония, причудливая фантастика и т. п.)». И уже в «Майской ночи», используя «неуместные», «неподходящие» тембры, композитор создает острокомические образы. Появление Писаря в хате Головы провозглашается забавно-важной маршевой мелодией, порученной двум валторнам в сопровождении засурдиненно-



го военного барабанчика. И эта же мелодия звучит у флейты пикколо с барабанчиком в комическом трио Головы, Писаря и Винокура «Пусть узнают, что значит власть». И несоответствие важной маршевой мелодии свистящему тембру флейты пикколо создает впечатление бесконечно злой сатиры. По разящей, обличающей силе этот эпизод не уступает сатирическим сценам «Золотого петушка».

В начале второго действия мелодия чинного, торжественного полонеза, на фоне которого завязывается уচিতая беседа представителей деревенской аристократии, поручена струнным и деревянным духовым. Но в конце рассказа Винокура о госте, подавившемся галушками, тот же менуэт звучит по-иному. Он появляется в миноре, и струнные играют приемом *col legno* (удар по струнам древком смычка), что создает комически-таинственное, забавно-зловещее настроение.

Великолепен оркестр в песне про Голову. Звонящий, гудящий, бряцающий, он создает иллюзию звучания деревенских бандур, сопелок, бубнов.

Если в оркестре бытовых сцен сказалось комедийное мастерство Римского-Корсакова, то лирические сцены, фантастические картины и пейзаж воплощены глубоко поэтично. Здесь тембры всегда уместны и предельно выразительны. Валторна солирует и в музыке ночной природы, и в лирической троицкой песне, она неизменно сопутствует образу Панночки, создавая вместе со струящимися звуками арф зачарованный, волшебный колорит. В народных обрядовых песнях широко использованы тембры деревянных духовых, звучащих как деревенские рожки. Тембр бандуры в песнях Левко и в хороводе русалок воспроизводится по-глинкински, сочетанием фортепиано и арфы. И, как мы уже говорили, очень велика роль струнных. Им поручены романтические темы природы, они тепло, мягко и страстно поют вместе с Левко и Ганной, тремоло струнных воплощает таинственные шелесты и шорохи ночи. Струнные же создают ощущение веселой суматохи и нарастающего комического напряжения в сцене погони за парубком в вывороченном тулупе.

Римский-Корсаков несправедлив к себе, говоря о недостаточной мощи оркестра «Майской ночи». Там, где этого требует сценическое положение, оркестр —

компактный, яркий. Но пейзаж, лирика и фантастика воплощены прозрачными, акварельными красками. В опере много солирующих инструментов. Они то звучат как подголоски, то обвивают вокальную мелодию, то поют вместе с ней. Вода, небо, звезды, шелест листвы, фантастические видения на берегу пруда — все это воплощено тихими, чистыми, таинственными и нежными оркестровыми звучностями.

Гармонический язык «Майской ночи» также чутко и выразительно отражает содержание оперы, весь широкий круг ее образов. Он сложен в фантастических сценах и предельно прост в бытовых. Тонко и колоритно воплощает Римский-Корсаков пейзаж, пользуясь сложными красочными гармониями. Поэтичны гармонии, сопутствующие речитативу Левко в начале третьего действия. В оркестре звучит секвенция, каждое звено которой состоит из сопоставления двух секундаккордов на расстоянии большой секунды. Неустойчивые звучания, плавное движение, теплые и мягкие тембры виолончелей и валторн создают ощущение зачарованной тишины:

14

[Molto andante]

Как складок за - пах то - полей!

Все спит, не спит лишь со - ло - вей!

Когда Ганна, вглядывающаяся в ночное небо, считает зажигающиеся звезды, появление каждой новой звезды сопровождается «вспышками» увеличенных трезвучий у солирующего альта с деревянными духовыми:

15 [Moderato stringendo]

Вот од-на, дру-га-я... тре-тья...

Скр. Фл., Кл. Скр. Фл., Кл.

Сложный гармонический язык помогает композитору воплотить мир волшебного, таинственного, фантастического. Но иногда те же гармонические сложности в бытовых сценах усугубляют своим несообразием комизм. Забавно звучит в партии Каленика обилие тритонов:

16

Я пой-ду в сво-ю ха-ту, я пой-ду

Скр. Фл., Кл. Скр. Фл., Кл.

В комически-важном рассказе Головы звенья секвенции охватывают отрезок целотонной гаммы:

17 [Maestoso ma non troppo]

Вы - бран был в про-во-жа-ты-е я,

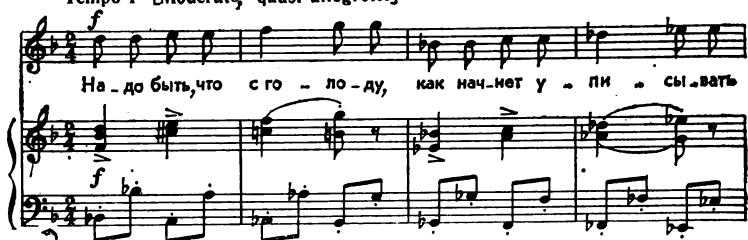
cresc. P cresc.



В рассказе Винокура о госте, подавившемся галушкой, комически звучат секвенции, звенья которых состоят одно от другого на большую терцию:

18

Tempo I [Moderato, quasi allegretto]



Во вступлении к второй картине второго действия, в котором воплощен суеверный страх Головы, Писаря и Винокура, «дрожащие» пиццикато струнных упираются в увеличенные трезвучия у деревянных духовых:

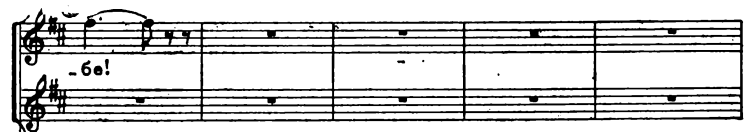
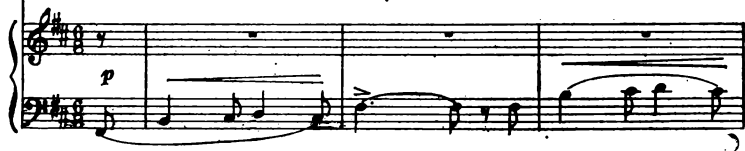


## Poco meno mosso



Те же секундово-квартовые интонации, но звучащие в миноре, легли в основу «игры в ворона»:

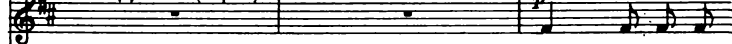
## Allegretto grazioso



## 1-я русалка (наседка)



## 2-я русалка (ворон)



При яркой контрастности бытового и фантастического, лирического и комического начал, в опере сохраняется цельность и единство. Оно создается благодаря мостикам, которые перебрасываются на большие расстояния. Так, тема природы, которая возникает в начале увертюры, прозвучит во вступлении к третьему акту, в сцене рассвета и в ряде лирических и фантастических сцен (связанных с Панночкой). Тема Панночки, появившаяся также в начале увертюры, прозвучит в балладе Левко и получит широкое развитие на протяжении всей русалочьей сцены в третьем акте. В конце оперы, когда Левко расскажет Ганне о чудесной встрече с Панночкой, снова на миг возникнет ее нежный, печальный образ. На протяжении всех трех актов появляется пьяный Каленик со своим неизменным гопаком. Брань сварливой Свояченицы, так и не простившей Голове его «волокичества» за Ганной, прозвучит в конце оперы, так же как и навязчивая похвальба Головы. Зловещая тема вóрона, появившаяся впервые в балладе Левко, послужит основой для «игры в вóрона» в третьем действии. От увертюры оперы протягиваются нити и к лирике, и к фантастике, и к картинам природы, и к бытовым сценам. И, наконец, праздничная плясовая тема, увенчивающая увертюру, завершает оперу.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

### Действующие лица

Голова . . . . .	.	бас
Левко, его сын . . . . .	.	тенор
Ганна . . . . .	.	меццо-сопрано
Каленик . . . . .	.	баритон или вы-сокий бас
Писарь . . . . .	.	бас
Винокур . . . . .	.	тенор
Свояченица . . . . .	.	альт
Панночка-русалка . . . . .	.	сопрано
1-я русалка (наседка) . . . . .	} корифеи	меццо-сопрано
2-я русалка (вóрон) . . . . .		
3-я русалка (мачеха) . . . . .		

Патрубки, девушки, десятские и русалки.

## УВЕРТЮРА

В основу увертюры легли центральные темы оперы. В ней воплощены и весенняя природа, и чудеса, происходящие в течение майской ночи, и лирические чувства Левко и Ганны, и печально-нежный образ Панночки-утопленницы, и прозаические, суетливые образы представителей деревенской власти. Течение событий в увертюре предвосхищает развитие сюжета оперы.

Уже во вступлении возникает тихий ночной пейзаж. Мягко струится лунный свет. Выдержанные звуки валторны и виолончели создают ощущение зачарованной ночной тишины. И из тишины рождается нежная, таинственная, грустная мелодия Панночки. Вначале она поручена деревянным духовым, затем — более тепло и страстно — звучит у струнных (см. пример 6).

Ночная природа передана несколькими темами. Это и коротенькие, таинственно-холодные фразы, которые первый раз звучат у тромбонов, а затем чаще всего будут поручаться валторнам, и страстные романтические интонации струнных (см. пример 7), и холодные, величавые мелодии, построенные на сопоставлении двух квинт в размеренном движении (см. пример 8).

На фоне музыки, изображающей весеннюю ночную природу, появляется мелодия песни Левко «Спи, моя красавица» (см. пример 21). Она льется широко, плавно, ласково-убаюкивающе. И как бы в ответ у струнных возникает пылкая, восторженная мелодия Ганны (одна из ее тем в дуэте первого действия):

23 Poco più sostenuto, ma animato (♩=138)





Рядом с этой мелодией как-то особенно бесплотно, печально звучит вновь появившаяся тема Панночки. Ее сменяет строгая церковная тема отпевания-панихиды по Панночке:



И новая тема — тема радости влюбленных, — восторженно льющаяся, как песнь торжествующей любви (мы услышим ее и в конце оперы). После печальной музыки панихиды она звучит особенно светло:



Внезапно в мир лирики и фантастики врывается бытовое, прозаическое начало — появляется уродливая, как гримаса страха, тема трио Писаря, Головы и Винокура из второго действия. Это музыка фугато, в кото-

ром находит отражение ужас суеверных деревенских представителей власти перед запертым в чулане оборотнем. Забавно движение мелодии вниз на септиму и «колоратуры», словно передающие дрожь перепуганных людей:



И, как бы борясь с миром мелких, будничных чувств, снова льется мелодия любви и радости (см. пример 25).

На миг появляется суетливая музыка, которая в опере будет сопровождать захлебывающуюся, стремительную скороговорку Свояченицы:



И снова вступает в свои права поэзия. Тихая мелодия Панночки вырастает рядом с темами Левко и Ганны.

Перед концом увертюры, как обычно перед концом комедии, на сцене появляются все ее герои. Снова врывается неистовая музыка Свояченицы, внезапно возникает гопак Каленика.

Завершается увертюра мелодией, которая завершит и всю оперу, — это радостная слава молодым и веселые переборы бандуры Левко:

28 Poco più mosso (♩ = 152)

*p subito*

Некоторая тематическая пестрота увертюры оправдана ее замыслом. В ней отражена многоплановость содержания оперы. И, при яркой контрастности тем, общий тонус увертюры — по-весеннему светлый, поэтический, радостный.

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Деревенская улица. На переднем плане хата Ганны, наполовину скрытая вишневыми деревьями. Поодаль на берегу пруда виднеется старый панский дом. Парубки и девушки заводят веселую песню-игру «А мы просо сеяли». Взявшись за руки и выстроившись в два ряда, они стеной идут друг на друга. Весело бряцают струнные пиццикато, воспроизводя звучность деревенских щипковых инструментов, неуклюже топчутся фаготы, гудят тромбоны с трубами, в хоровую ткань вплетают-

ся стремительные задорные попевки скрипок. Песня звучит все веселее. Заканчивается старинная песня-игра «выкупом» одной из девушек и веселыми возгласами:

— Нашего полку прибыло!  
— Нашего полку убыло!

Отзвучала веселая песня. Разошлась молодежь. Перед хатой Ганны появляется с бандурой в руках Левко. Он запекает ласковую песню, перебирая струны бандуры. Но Ганна не спешит откликнуться на его призыв, не спешит открыть дверь хаты, и только когда обиженный Левко, закинув за спину бандуру, собирается уйти, она появляется на пороге. Девушка оправдывается тем, что ее страшат сплетни и она хочет хранить свое чувство в тайне от всех. Левко нежно успокаивает Ганну. Дуэт Левко и Ганны полон глубокого и пылкого чувства. Льется мечтательная теплая мелодия широкого дыхания:

29 *Larghetto*

О, не бойся, ка-ли-ноч-ка

Ты ведь зна-ешь, ка-крас на-я, крепко-на-крепко к серд-цу при-



Вернувшись к действительности, Ганна спрашивает, говорил ли Левко с отцом. Левко смущенно отвечает, что старый батюшко притворяется глухим каждый раз, когда он заводит речь о женитьбе. И все же Левко уверен, что сумеет уломать отца. Влюбленные снова погружаются в мир поэтических грез. Ганна всматривается в бездонную глубину неба, радуется каждой зажигающейся звезде. Восторженным гимном природе звучит ее маленькое ариозо, мелодия которого впервые прозвучала в увертюре (см. пример 23). Ганна слышала, что где-то в далеком краю есть высокий дуб, уходящий вершиной в небо. И «с неба бог по нем на землю пред светлым праздником снисходит». Ее слова звучат торжественно и таинственно, композитор использует здесь нисходящую миксолидийскую гамму:

30

*Largo assai*



Глядя на старый панский дом, Ганна вспоминает, что слышала какую-то страшную легенду, связанную с ним, и просит Левко рассказать ей об этом. Левко колеблется: он боится растревожить и огорчить Ганну рассказом о горькой судьбе панночки-утопленницы. Но Ганна умоляет, требует, и Левко подчиняется ее воле.

Если не считать раннего романа Римского-Корсакова «Гонец», то рассказ Левко является единственной балладой в творчестве Римского-Корсакова. Рассказ Левко содержит в себе основное зерно, из которого вырастут волшебнo-фантастические события третьего акта. Все темы баллады зловещие, печальные. Начальный речитатив Левко сопровождается суровой мелодией альтов и виолончелей. Жалостно-скорбная мелодия гобоя, отвечающая первой теме, льется как плач-причитание:

31 *Moderato assai*

Левко *p*

Дав - но э - то бы - ло;

Гоб.

В - ли, Альты *p*

жил сот - ник в том до - ме;

Жил в доме на берегу пруда вдовец-сотник с молодой дочкой. Задумал сотник вновь жениться, привел в дом красавицу жену, а она оказалась ведьмой и сгубила бедную панночку.

В балладе переданы и горькие предчувствия панночки, и события, оправдавшие эти предчувствия. Левко рассказывает, как однажды ночью мачеха-ведьма оборотилась кошкой, как пыталась она задушить панночку, как панночка, схватив отцовскую саблю, ударила по железным когтям страшной кошки. После этого несколько дней не выходила мачеха из своей опочивальни, а когда наконец вышла, то рука ее была пере-

вязана. Тут панночка догадалась, что ее мачеха<sup>1</sup> — ведьма. А на пятый день выгнал отец дочку из дому. Обездоленная девушка-сиротка бросилась с высокого берега в пруд и обернулась русалкой.

Баллада Левко проникнута сквозным напряженным развитием. Несколько раз возникает таинственная грустная тема панночки и на протяжении всей баллады разрабатывается зловещая тема мачехи-ведьмы:

32  *poco animando* *p*

На панночку вдруг как-то  
страшно взглянула, что  
жутко ей стало, бедняжке,

Проникшись состраданием к судьбе панночки, робко притихла Ганна. Издалека доносится песня — это девушки собрались в лес завивать венки и гадать о суженом. Пение становится громче, девушки приближаются. Троицкая песня удивительно гармонирует с тихим майским вечером, с сиянием луны и с лирическим строем чувств Левко и Ганны. Диатоническая мелодия в натуральном миноре, почти вся основанная на пентатонных попевках, оплетается мягкими подголосками скрипок,

кларнетов, фаготов. Как лунный свет, льется звук валторны (см. пример 11).

Резко нарушая тишину вечера, раздаются пьяные выкрики Каленика. Он еле ворочает непослушным языком и нетвердо переступает ногами, но все же пытается плясать. Девушки, окружив его, насмешливо подпевают. Каленик вспоминает обиды, нанесенные ему Головой: «Что он обливает людей на морозе холодной водою, так и нос поднял! Ну, Голова! Голова! Сам себе я голова!» — и он решительно направляется домой, но спяну никак не может найти свою хату. Молодые проказницы направляют заблудившегося Каленика к хате Головы, а сами разбегаются. Улица пустеет, но ненадолго. Появляется Голова, тайком прокрадывается к хате Ганны и, вызвав ее на улицу, начинает объясняться в любви. Левко, оказавшийся в это время неподалеку, прячется за деревьями и подслушивает их разговор. Он не сразу узнаёт скрытого в тени отца и теряется в догадках, кто бы это мог быть. Голова втолковывает Ганне, что она должна гордиться его вниманием. Ведь он не простой казак! Ведь на его долю выпала честь сидеть рядом с кучером на козлах кареты, когда блаженной памяти царица Екатерина ездила в Крым! Важно и плавно льется речь Головы, ушедшего в сладостные воспоминания. Ганна пытается унять его и грозит рассказать обо всем Левко. Внезапно строй речей Головы резко меняется. Он начинает лебезить, суетиться, умолять. Отрывистые восклицания озадаченного Левко, узнавшего наконец отца, урезонивающие речи Ганны и захлебывающаяся скороговорка Головы — все это складывается в комическое трио, в котором каждый участник сохраняет свой облик. А в оркестре пульсирует ритм скороговорки Головы, придавая всей сцене забавное напряжение.

Ганна ускользает в хату, а Левко, остановив проходящих парубков, подговаривает их высмеять Голову. Каждый из парубков, делая вид, что принял в темноте Голову за Ганну, обнимает и целует его. Сердито отбиваясь и бранясь, Голова уходит.

Левко подговаривает товарищей «побесить» Голову, отомстить ему за то, что он помыкает ими как холопьями и волочит за их невестами. Парубки решают постоять за себя, показать, что они «вольные казаки».



И вот уже бренчат и гремят сопелки и бандуры, бубны и гудки и по селу разносится лихая, дерзкая, насмешливая песня про кривого, глухого, старого волокиту. Удадь, задор, протест слышатся в веселой плясовой песне с удалыми выкриками-припевами «Гой, гуляй, гуляй, казак!» (см. пример 12).

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина первая. Хата Головы. Хозяин со Свояченицей принимают гостя — приехавшего в село Винокура. Чинно и учтиво ведут хозяева беседу с гостем. Голова вежливо спрашивает у Винокура, скоро ли тот думает поставить винницу. Для воплощения деревенской «аристократии» Римский-Корсаков прибегает к плавному, торжественно размеренному полонезу. На его фоне проходит все начало сцены. Но фразы Головы и Свояченицы — подлинно народные украинские попевки. Композитор придает им оттенок нарочитой будничности. Несоответствие важной мелодии полонеза незамысловатым народно-песенным интонациям Головы и Свояченицы, несоответствие торжественной музыки прозаическому содержанию беседы производят комическое впечатление. Свояченица жеманится. Ей интересно узнать, долго ли проживет Винокур на селе без жены. Винокур отвечает, что жена ему ни к чему: она «стара, як бис, и харя вся в морщинах, как будто порожний кошелек», — и Винокур заливается смехом.

С улицы доносится топот. В хату вваливается пьяный Каленик, уверенный, что пришел к себе домой. Усевшись на лавку, он жалуется: «Ноги как будто переломал кто». Пьяная речь Каленика вызывает ироническое замечание Головы: «За это люблю... Пришел да и распоряжается как дома». Когда же Каленик, распалась пьяным гневом, желает Голове: «Чтоб его, одноглазого черта, возом переехало!» — Голова приходит в ярость.

Появление Каленика нарушило покой и мир в хате Головы. Однако вслед за этим начинают стремительно развиваться события гораздо более тревожные и зловещие. Кто-то с улицы запустил в окно камень, и стекло со звоном разлетается на мелкие куски. Голова воскли-

цает: «Чтоб подавиться ему этим камнем!» Суеверный Винокур в ужасе предостерегает Голову от такой побранки и в назидание рассказывает о случае, который произошел с его покойной тещей. Она пожелала прожорливому гостю: «А чтоб подавился ты этими галушками!» — и гость подавился, но с тех пор каждую ночь к ней являлся мертвец с галушкой в зубах.

Рассказ Винокура — как бы пародия на балладу; в ней по-гоголевски уживается комедийное бытовое начало с фантастическим. На протяжении всего рассказа звучит плясовая мелодия, забавно «квакает» солирующий фагот, легко и насмешливо подыгрывают струнные пиццикато:

33 *Moderato, quasi allegretto*

Фаг.

*p*

*tr*

Во - че - ром, как пом - нит - ся, не позд - ней вот

э - то - го, те - ща се - ла у жи - нать

Комической жутью веет от секвенций, которые расположены по звукам увеличенного трезвучия (см. пример 18).

На протяжении рассказа Винокура нарастает тревога. И не успевает Винокур довести до конца свое повествование, как в разбитое окно доносятся звуки бубнов, гудков, сопелок. Весело бряцают бандуры и звучит озорная песня парубков про кривого Голову. Винокур, по словам Гоголя, «к числу многих достоинств своих присоединявший и любопытство», с интересом прислушивается к песне: «Славная песня, сват, жаль, что Голову в ней поминают не совсем благоприличными словами». Он с удовольствием подпевает парубкам, а Голова в это время как ястреб нацеливается своим единственным глазом на дверь, чтобы, неожиданно выбежав из хаты, поймать зачинщика этого ночного концерта. Выскочив на улицу, он хватается Левко, одетого в вывороченный тулуп.

Сквозняк задувает огонь в хате. Левко в темноте выскальзывает из рук отца, а Голова, схватив вместо него Свояченицу, заталкивает ее в темный чулан, думая, что поймал виновника ночной суматохи. Раздаются звуки торжественного марша. В хату входит важный пан Писарь:





Выясняется, что и Писарь поймал парубка в вывороченном тулупе. Голова озадачен: «А не лжешь ли ты, пан писарь? Что если этот сорванец сидит теперь у меня в коморе?» Но Писарь продолжает стоять на своем. Тогда Голова открывает дверь чулана и в растерянности отступает: перед ним стоит Свояченица. Осыпав Голову бранью, она выбегает на улицу. И тут же доносится ее крик, но никто не придает этому значения. А Голова вспоминает прошлое. Он опять погружается в горделивые и сладостные воспоминания о том, как царица Екатерина ездила в Крым, а он сидел рядом с кучером на козлах ее кареты. Но никому не хочется слушать о том, как заслужил он «милость царскую и ласку». Писарь и Винокур прерывают его рассказ. Тогда Голова приосанивается и начинает строить планы о поимке и наказании виновника «бунта». «Пусть узнают, что значит власть!» — восклицает он. Писарь и Винокур подхватывают его слова. Возникает комическое миниатюрное фугированное трио. А у флейты пикколо с засурдиненным барабанчиком звучит мелодия марша, которая сопровождала появление Писаря:

15

*Moderato quasi maestoso.*



Винокур

*f* Писарь

Пусть у - зна - ют, что зна - чит власть, у -

Голова

- зна - ют, что зна - чит власть,

*mf*

8

Пусть у - зна - ют, что зна - чит власть, у -

- зна - ют, что зна - чит власть,

пусть у - зна - ют, пусть у - зна - ют,

8

знают, что значить власть,  
что значить, значить власть,  
что значить власть.

*mp* *mf* *f*

Но тут практичный Винокур соображает, что такого озорника, как парубок в вывороченном тулупе, «и при виннице... держать не худо иль повесить на вершине дуба вместо паникадила». При слове «паникадило» в оркестре появляются церковные аккорды. Винокур разражается довольным смехом. А Писарь с Головой важно и тупо повторяют: «Пусть узнают, что значит власть!» И до конца сцены в оркестре звучит тема марша, тема власти.

Картина вторая. Другая часть улицы с хатой Писаря. Возле хаты пристройка — чулан. Ночь. Светит луна.

Голова, Писарь и Винокур, озираясь, нерешительно подкрадываются к чулану, в котором, по заверению Писаря, находится парубок в вывороченном тулупе. Поглядев в замочную скважину и увидев вместо злодея Свояченицу, Голова в ужасе отскакивает от двери. «Сатана! Сатана! Это сам сатана!» — восклицает он дрожащим голосом.

Винокур и Писарь также по очереди заглядывают в замочную скважину и также приходят в ужас. Комическое трио построено на мелодии, начинающейся скачком

на септиму вниз, и на «руладах дрожи». Впервые эта тема прозвучала в увертюре к опере (см. пример 26).

Перепуганные представители сельской власти решают поджечь чулан, чтобы избавиться от нечистой силы. Винокур, который уверен, что черта простым огнем не выкуришь, а нужен обязательно «огонь из люльки» (то есть трубки), подносит свою дымящуюся трубку к лежащей возле чулана соломе. Свояченица умоляет пощадить ее. Писарь, дрожа от страха, останавливает Винокура и говорит, что «если оно... то есть то самое, что там сидит, согласится положить крестное знамение, то это верный знак, что не черт». С опаской открыв чулан, они приказывают Свояченице перекреститься. И только после того как она совершает крестное знамение, все успокаиваются.

Свояченица, плача, рассказывает, как хлопцы схватили ее на улице, притащили к чулану и опустили в окно. Голова с тупым удивлением замечает, что петли у ставня действительно оторваны. Оправившаяся от недавнего страха Свояченица с яростью набрасывается на Голову, осыпая его упреками, угрозами и проклятиями. Ее неистовая речь обрывается, когда появляются десятские. С возгласами «поймали! поймали!» они волокут за собой преступника, но... оказывается, что это пьяный Каленик.

Голова снова обретает важность и достоинство. Он властно и грозно приказывает десятским изловить «разбойника», а не то он донесет комиссару об их непослушании. Десятские в страхе убегают.

### ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Вступление к третьему действию Римский-Корсаков назвал «Украинская ночь». Музыка звучит как тихий ноктюрн. Удивительно поэтична звукопись, рисующая спокойную ночную природу, таинственную тишину дремлющего пруда, холодное сияние луны и нежный шелест листвы. Тихо льется голубой свет. Звучит соло валторны. Надолго установилась тональность ми мажор, которая в сознании Римского-Корсакова ассоциировалась с синим цветом ночного неба. Все темы природы, которые проходили в увертюре, повторяются

здесь, но во вступлении к третьему действию они звучат еще более мягко, таинственно.

При открытии занавеса мы видим берег пруда. Ночь. Луна освещает старый панский дом. Появляется Левко, которому удалось скрыться от погони. Левко очарован красотой летней ночи, и его восторженные слова звучат тепло, мечтательно. С нежностью думает Левко о спящей Ганне. В ласковой, тихой песне он желает ей светлых снов и счастливой доли. Тема песни Левко «Спи, моя красавица» уже знакома нам по увертюре (см. пример 21).

Чтобы не заснуть, Левко начинает наигрывать на бандуре, напевая «Ой ты, месяц». Это подлинная народная украинская песня, так же как и «украинская серенада», которую он исполнял в первом действии.

Мягко струящееся глиссандо арф предваряет появление Панночки. Ее головка появляется в окне панского дома. Левко изумлен: только что он видел старый, ветхий дом с заколоченными ставнями, а теперь дом новехонек и светится всеми окнами. Заглядевшись на Панночку, Левко продолжает перебирать струны бандуры.

Панночка внимает его песне, просит петь еще. На берегу появляются утопленницы-русалки в белых прозрачных одеждах. И тела их, залитые голубым сиянием луны, кажутся прозрачными. В память о прошедшей жизни русалки, как и живые девушки, водят весенние хороводы, заплетают венки, гадают о суженом. Весело звучит призыв одной из русалок:

Собирайтесь, девицы,  
Собирайтесь, красные!  
Будем хоровод водить,  
Будем заплетать венок!

Левко подпевает русалкам, играя на бандуре. Все звонче льются голоса девушек, все стремительнее становятся их движения. Одна за другой бросают они свои венки в воду, завершая весеннюю игру-обряд.

Панночка поверяет Левко свою тайну. Она знает, что мачеха-ведьма находится здесь, среди русалок. И не будет Панночка знать покоя, пока не отомстит своей обидчице. «О, отыщи лиходейку мою!» — просит она парубка. Левко с готовностью соглашается помочь ей.



Начинается игра в вóрона. Ведут игру две русалки: одна из них — «наседка», другая — «вóрон». Зловеще, как таинственный обряд, звучат коротенькие фразы — вопросы и ответы:

- Ворон, ворон, что ты делаешь?
- Рою ямку.
- На что роешь ямку?
- Чтоб деньгу найти.
- На что тебе деньгу?
- Иглу купить.
- Зачем иглу?
- Мешочек сшить.
- Зачем мешок?
- Чтоб соли купить.
- Зачем тебе соль?
- Чтоб щи посолить.
- Зачем тебе щи?
- Твоим детям глаза залить...

Фоном для коротеньких фраз — вопросов и ответов — является бесконечно варьируемая тема вóрона, порученная солирующим деревянным духовым инструментам — фаготу, гобою, флейте. Тихо, как шаги подкрадывающегося хищника, звучат на протяжении всей игры пиццикато струнных. И на их фоне льется зловещая мелодия, напоминающая старинные обрядовые песни (см. пример 22).

Как водяные брызги струятся и рассыпаются глissандо арф. Снова Панночка умоляет Левко найти среди русалок Мачеху. «О, найду я ее, все глаза прогляжу я!» — горячо отвечает парубок.

«Вóрон» не сумел поймать «цыпленка». Игра начинается сначала, но русалка, которая должна быть вóроном, отказывается играть: ей жалко отнимать цыплят у матери. «Я буду вóроном!» — вызывается другая русалка.

И снова звучит зловещая тема вóрона. И снова возникает диалог «вóрона» и «наседки». Но на сей раз русалка, вызвавшаяся быть вóроном, злобно и хищно набрасывается на русалок-цыплят. «Вот она! Вот ведьма!» — восклицает Левко, и русалки, окружив ее, с торжествующим хохотом увлекают ведьму в глубь пруда.

На опустевшем берегу остаются Панночка и Левко. Успокоившаяся, благодарная Панночка обещает воз-

наградить Левко. Она знает, что Левко любит Ганну и что Голова противится его женитьбе. Панночка вручает Левко записку, которая должна ему помочь. Голос Панночки становится все тише, нежнее, печальнее. Ласково желает она счастья Левко с Ганной и исчезает. Загораются первые лучи майского солнца.

Картина рассвета возникает на основе тех же мелодий, которые звучали в начале увертюры и во вступлении к третьему действию. Но на смену ночному «сине-му» ми мажору приходит светлый, солнечный до мажор и вместо валторн, олицетворяющих лунное сияние, звучат тромбоны, ярко поет труба, возвещающая наступающий день.

Левко озирается кругом. Он не может понять, сон ли то был или явь. В своей руке он обнаруживает записку, которая приводит его в еще большее недоумение.

Внезапно за спиной Левко появляются Голова, Винокур и Писарь. С ними десятские. Голова, увидев парубка в вывороченном тулупе, приказывает схватить его. Узнав Левко, он еще больше распаляется и велит немедленно вязать его, но Левко вручает ему записку Панночки. Ко всеобщему изумлению Писарь узнает почерк комиссара. В записке содержится приказ Голове немедленно женить Левко на Ганне да починить мосты на столбовой дороге. На вопрос отца, как попала к нему записка комиссара, Левко, не растерявшись, отвечает, что отлучался с вечера из села и встретил комиссара, который дал ему записку, а на словах велел сказать, что на обратном пути заедет к Голове отвесть хлеба-соли.

Разговор Головы с сыном проходит на фоне доносящейся издали девичьей песни. Девушки, возвращаясь на утренней заре из леса, завершают круг русального обряда. Девичьей песне также издали отвечает веснянка парубков.

Песни звучат все ближе. Парубки и девушки показываются на улице. Увидя среди подруг Ганну, Левко бросается к ней, чтобы сообщить ей о согласии отца на свадьбу. Левко рассказывает Ганне о волшебных событиях прошедшей ночи. С благодарностью поминают они Панночку-утопленницу и молятся за упокой ее души. А Голова, при мысли о том, что к

нему на обед приедет сам пан комиссар, снова преисполняется важности и порывается начать свой рассказ о том, как блаженной памяти царица Екатерина ездила в Крым. Но его никто не слушает. Парубки и девушки начинают славить молодых. В хор вплетаются сварливые, захлебывающиеся фразы Свояченицы, которая еще не остыла от обиды, нанесенной ей Головой. А пьяный Каленик, который так до утра и не нашел своей хаты, продолжает бранить Голову. В последний раз звучит мелодия его несуразного гопака. Но отдельные голоса тонут в радостном, звонком хоре молодежи, которая славит Левко с Ганной, радуется весне и первым лучам утреннего солнца.

*Л. Кулаковский*

## **«СНЕГУРОЧКА»**

### **ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ**

«Снегурочка» давно и законно занимает одно из первых мест в огромном оперном наследии Римского-Корсакова и по художественной цельности, яркости, и по удивительному своеобразие. Автор сам хорошо сознавал это, сохранив к ней особый интерес в течение всей жизни. Через пятнадцать лет после ее создания, написав за это время несколько новых опер, Римский-Корсаков, прослушав первое исполнение «Снегурочки» в Москве, записал в «Летописи»: «Я вынес также убеждение, что «Снегурочка» не только моя лучшая опера, но в целом — как идея и ее выполнение — быть может, лучшая из современных опер».

Признание это поразительно для Римского-Корсакова, всегда очень сдержанного, самокритичного; надо напомнить также, что именно за эти годы он смог узнать и оценить только что поставленные великолепные оперы Чайковского, Вагнера, Бизе.

Интерес к «Снегурочке» не пропал у композитора и в конце его жизни. В 1905 году он принялся даже за небывалое в композиторской практике дело: за всесторонний анализ своего любимого детища. Это также свидетельствует о том, что «Снегурочка», быть может, — самое характерное для творчества Римского-Корсакова произведение в разных отношениях. И если мы окинем взглядом творческий путь композитора, хотя бы ту часть его, которая завершилась созданием «Снегурочки», то легко убедимся в справедливости такого вывода.

Еще совсем зеленым, семнадцатилетним юнцом, не имея никакого систематического музыкального образования, но лишь огромную любовь к музыке, удивительный музыкальный слух, очевидные творческие задатки, Римский-Корсаков попал в кружок молодых композиторов, центром, душой и руководителем которого был Милий Балакирев. Чуть старше своих товарищей, сам композитор-самоучка и хороший пианист, Балакирев был в это время уже сложившимся, даже опытным музыкантом. Огромное творческое дарование, уверенность в своих силах, способность на лету понимать замыслы других композиторов, сразу подмечать их сильные стороны и недостатки, исправлять их — все это производило буквально завораживающее впечатление на его друзей, более всего на самого юного из них — Римского-Корсакова.

Реалистические, демократические взгляды молодого Балакирева и близких ему музыкантов, а особенно — искусствоведа, публициста Владимира Стасова, отчетливо сказались на творчестве Римского-Корсакова, и более всего на первой опере его, «Псковитянке», созданной в конце 60-х годов. В ней, впервые в русской опере, были развернуты народные «крамольные» сцены, например картина народного веча во Пскове.

Вырастая как музыкант, композитор, Римский-Корсаков все более и более сознательно склонялся к той тематике, в которой в дальнейшем проявил себя с особенной силой: к темам из народной (в основном славянской) фантастики, к сказке. Почти одновременно с «Псковитянкой» (и даже чуть раньше ее) композитор создал два первых своих, и весьма удачных, «сказочных» произведения — оркестровые картины «Садко» и «Антар»; сюжеты обоих, как и «Псковитянки», были подсказаны ему друзьями — Балакиревым и Мусоргским. Эти три произведения в значительной степени определили собой дальнейший творческий путь Римского-Корсакова; «Псковитянка» — жанром: успешно испробовав свои силы в опере, композитор не изменял уже этому жанру до конца жизни. Симфоническая картина «Антар» положила начало «восточной сказочности», занявшей видное место в творчестве композитора, а «Садко» — русской сказочности; картина эта стала впоследствии «зерном», из которого выросла и расцве-

ла одна из лучших опер Римского-Корсакова с тем же названием.

Вторая опера его, «Майская ночь» (по Гоголю), была уже насыщена славянской сказочностью (украинской), а в третьей опере — в «Снегурочке» — во всей полноте прозвучала русская народная сказка. Впоследствии в «Летописи» композитор с большим одушевлением рассказал, как он увлекся сказкой А. Н. Островского и решил создать оперу на этот сюжет.

«В первый раз «Снегурочка» была прочитана мной около 1874 года, когда она только что появилась в печати. В чтении она тогда мне мало понравилась; царство берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов или требования сюжетов из так называемой жизни, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путах? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно и то, и другое, и третье. Словом — чудная, поэтическая сказка Островского не произвела на меня впечатления. В зиму 1879—80 года я снова прочитал «Снегурочку» и точно прозрел на ее удивительную красоту. Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более и более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу. Сейчас же после чтения (помнится, в феврале) начали приходить в голову мотивы, темы, ходы аккордов и стали мерещиться, сначала неуловимо, потом все яснее и яснее, настроения и краски, соответствующие различным моментам сюжета. У меня была толстая книга из нотной бумаги, и я стал записывать все это в виде черновых набросков».

К началу работы над «Снегурочкой» Римский-Корсаков имел за плечами не только пятнадцатилетний творческий опыт, но и теоретическую подготовку.

Овладение «консерваторской наукой» шло параллельно с изучением народного, главным образом рус-

ского, народного творчества, что сказалось уже в пору его работы над «Майской ночью». Как писал он сам, увлечение «поэзией языческого поклонения солнцу», возникшее «вследствие занятий... обрядовыми песнями... не остыло и теперь, а напротив, с «Майской ночью» положило начало ряду фантастических опер, в которых поклонение солнцу и солнечным богам проведено или непосредственно... как в «Снегурочке», «Младе», или косвенно...»

Создание «Снегурочки» поражает предельной стремительностью. Огромное по масштабам произведение редкой красоты и оригинальности, «Снегурочка» была написана залпом, в два с половиной месяца. Сказалась и увлеченность всем содержанием, образами «весенней сказки», и то, что творчески, технически, эмоционально композитор был полностью подготовлен к этой работе. Создав только первые наброски к ней, Римский-Корсаков отложил систематическое сочинение до лета (1880 года); вместе с семьей он провел его в исключительно благоприятных условиях: в деревенской глуши, среди природы, превосходно гармонировавшей с его общим настроением, будившей и подгонявшей творческую фантазию. Это было в усадьбе Стелёво под Лугой. Сам композитор живо описал счастливое для него время — работу над «Снегурочкой»:

«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, множество разбросанных деревень, 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. Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством полевых цветов и неумолкаемым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет «Снегурочки». Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем; лес «Вол-

чинец» — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ». «Мне по временам казалось, — продолжает композитор описывать свое «пантеистическое» настроение, — что животные, птицы и даже просто деревья и цветы, раз дело касалось чего-либо волшебного, фантастического, более сведуши, чем сами люди; что им гораздо понятнее язык природы... в эти минуты мир мне казался ближе, понятнее, я как бы сливался с ним».

В этом удивительном состоянии музыкальное воплощение фантастической сказки сразу пошло вперед в неслыханно быстром темпе. «С первого дня водворения в Стелёве, — рассказывает Римский-Корсаков далее, — 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. Рояль имелся старый, разбитый и настроенный целым тоном ниже. Я называл его *riano in B*; тем не менее я ухитрялся фантазировать на нем и пробовать сочиненное».

Начав сочинять «Снегурочку» сразу в оркестровой партитуре, композитор заметил вскоре, что фантазия его работает с большей скоростью, чем скорость написания партитуры. Он «бросил этот способ... и стал писать «Снегурочку» в наброске для голосов и фортепиано. Сочинение и записыванье сочиненного пошло очень быстро, иногда в порядке действия и сцены, иногда скачками, с забеганием вперед».

Начав работу 30 мая, композитор закончил набросок всей оперы к середине августа. «Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такою легкостью и скоростью, как «Снегурочка», — удовлетворенно завершил Римский-Корсаков свой рассказ о создании любимой оперы. Удивительная история сочинения ее «на одном дыхании» ясно свидетельствует о том, что композитор на этот раз нашел наконец «свою тему», в которой сумел полностью раскрыть свое большое дарование.

Полгода затратил композитор на инструментовку оперы, а 29 января 1882 года состоялась ее премьера (в Петербурге, в Мариинском театре). Успешная сценическая жизнь «Снегурочки» продолжается и поныне.



## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК «СНЕГУРОЧКИ»

Создавая в стремительном порыве свою оперу-сказку, Римский-Корсаков, естественно, был чужд какой бы то ни было нарочитости, рациональных домыслов. Музыка «Снегурочки», при всем разнообразии сценических ситуаций и отдельных образов, исключительно органична, стилистически едина. Уже этот быстрый порыв в создании оперы показывает, что композитор отверг метод своего бывшего учителя Балакирева, неуклонно требовавшего при сочинении музыки предельного самоконтроля, медлительности, самокритичности.

Когда творческая фантазия работает с такой быстротой, как это было у Римского-Корсакова в летние месяцы 1880 года, — у композитора, понятно, нет времени для придирчивого отбора средств выражения, наиболее подходящих для каждого образа, каждой ситуации. Как же удалось автору «Снегурочки» добиться стилистического единства в музыкальном языке оперы?

Из материалов, использованных в музыке «Снегурочки», надо прежде всего назвать широкое и в то же время умелое, неназойливое привлечение русского народного творчества, а также подражание звукам природы. «...В ответ на свое пантеистическо-языческое настроение, — писал композитор, — я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества...» Сюжет «Снегурочки» создает к тому чудесные возможности, и композитор полностью использовал их. Уже в прологе оперы, когда изображается прилет Весны на крыльях птиц, их пение, пляски, Римский-Корсаков обильно использовал музыкально претворенные записи птичьих напевов. В музыке «Снегурочки» слышатся петушиный крик, кукованье кукушки, крик сороки, щебет певчих птиц. Для хора птиц композитор взял народную песню с теми же словами («Орел воевода, перепел подъячий»). При появлении Весны со дна озера (в четвертом действии) композитор воспроизвел в музыке журчание и плеск воды; поет пастух Лель — в оркестре ему вторят подлинные наигрыши на пастушьем рожке.

Сюжет «Снегурочки» и круг ее образов прямо указывают на необходимость использования в опере на-

родных песен. Сократив текст Островского (в основном — бытовые сцены), композитор всячески подчеркнул в нем древние, культовые моменты. Поэтому в опере мы не найдем бытовых, лирических народных песен, зато в ней не мало игровых, хороводных, плясовых, обрядовых: «Веселенько тебя встречать-привечать» в «Проводах Масленицы» (пролог); начальная мелодия и следующая за ней тема в свадебном обряде Купавы и Мизгиря (первый акт); хороводная песня «Ай, во поле липенька» (первый и третий акты); плясовая «Купался бобер» (третий акт); наконец, весенняя хороводно-игровая «Просо» (четвертый акт). О хоровой песне птиц уже говорилось. «Сверх того, — писал Римский-Корсаков, — многие мелкие мотивы или попевки; составные части более или менее длинных мелодий несомненно черпались мною из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу».

Таким образом, создавая «Снегурочку», Римский-Корсаков буквально купался в русском народном мелосе (крестьянском), действовал как подлинно народный художник (за несколько лет до сочинения этой оперы он подготовил и издал два сборника русских народных песен и, конечно, фольклор хорошо знал). Позднее композитору пришлось расплачиваться за свою любовь к народным мелодиям и попевкам. Многие созданные целиком им самим напевы критики сочли цитатами из сборников и обвинили композитора в отсутствии мелодического дарования. Это немало раздосадовало автора, — он был вынужден письмом в газету опровергнуть заявление одного из рецензентов, будто мелодия популярнейшей третьей песни Леля — народная.

В развитии, разработке музыкальных тем, образов композитор свободно применял разные методы и приемы, целиком исходя из характера каждой конкретной ситуации.

Прежде всего в «Снегурочке» Римский-Корсаков еще шире и последовательнее, чем в обеих предыдущих операх, применял метод лейтмотивов — кратких музыкальных характеристик того или другого действующего лица, сопутствующих ему в течение оперы.

Метод этот, как известно, в предельно систематизированном виде был разработан Рихардом Вагнером.

Римский-Корсаков, тогда еще мало знакомый с вагнеровскими операми, действовал самостоятельно; позднее композитор сам указал, что роль лейтмотивов у него иная, чем у Вагнера. У Вагнера, — писал Римский-Корсаков, — «они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы, как, например, главной мелодии самой Снегурочки, а также в теме царя Берендея».

Для обрисовки главнейших персонажей оперы — Снегурочки, Мороза, царя Берендея, Леля — композитору служат целые группы лейтмотивов; порой он дает их частично, порой видоизменяет, достигая таким способом известной пластичности, подвижности этих «музыкальных характеристик».

Наряду с лейтмотивной системой в «Снегурочке» можно найти немало арий, кантилен, развитых мелодий (например, все три песни Леля, ария Мизгиря, арии и ариетты Снегурочки, каватина Берендея). Закругленными ариями «Снегурочка» сближается с традиционными мелодическими операми, из русских — с операми Глинки. В ряде мест композитор прибегал и к гибкому мелодическому речитативу. «Помнится, — писал он в «Летописи», — как я был счастлив, когда мне удалось сочинить первый в моей жизни настоящий речитатив — обращение Весны к птицам перед пляскою».

Кратко, но четко композитор рассказал и о гармонических новшествах в «Снегурочке»: «В гармоническом отношении удалось изобрести кое-что новое, например аккорд из шести нот гаммы целыми тонами или из двух увеличенных трезвучий, когда леший обнимает Мизгиря... кстати сказать, в достаточной мере выразительный для данного момента; или применение одних мажорных трезвучий и доминантового секундааккорда, тоже с мажорным трезвучием наверху, почти на всем протяжении финального гимна Яриле-Солнцу в  $^{11}/_4$ , что придает этому хору особо светлый, солнечный колорит». О полифонии: «По сравнению с «Майской ночью» в «Снегурочке» я менее ухаживал за контрапунктом, зато в последней я чувствовал себя еще свободнее, чем в первой, как в контрапункте, так и в фигурации. По-

лагаю, что фугато вырастающего леса (в III д.) с постоянно варьируемой темой... а также четырехголосное фугато хора: «Не был ни разу поруган изменою» совместно с плачем Купавы представляют тому хорошие примеры».

Расчленение оперы на части также не проведено композитором согласно какому-либо одному принципу. Наряду с классически четкими, закругленными номерами, в опере можно найти и плавные переходы одного эпизода в другой (как в операх Вагнера).

Общая характеристика музыкального языка «Снегурочки», ясно и систематически изложенная самим автором, была бы не полна, если бы мы пропустили описание ее оркестровки. Композитор, с первых шагов своего творчества полюбивший оркестровые краски и проявивший себя мастером прежде всего именно в области инструментовки, остановился на ней особенно внимательно. «В оркестровке я никогда не проявлял склонности к вычурным эффектам, не вызываемым самою музыкальною основою сочинения, и предпочитал всегда простые средства. Несомненно, что оркестровка «Снегурочки» явилась для меня шагом вперед во многих отношениях, например, в смысле силы звучности. Нигде, до тех пор, мне не удавалось достичь такой силы и блеска звука, как в финальном хоре; сочности, бархатистости и полноты, как в Des-dur'ной мелодии сцены поцелуя. Удались и некоторые новые эффекты, как например, тремоло трех флейт аккордами при словах царя: «На розовой заре, в венке зеленом». В общем, я всегда был склонен к большей или меньшей индивидуализации отдельных инструментов. В этом смысле «Снегурочка» изобилует всевозможными инструментальными solo как духовых, так и смычковых, как в чисто оркестровых моментах, так и в сопровождении к пению. Solo скрипки, виолончели, флейты, гобоя и кларнета встречаются в ней весьма часто, в особенности solo кларнета, в то время любимого моего инструмента из группы духовых, делающие его партию весьма ответственной в этой опере. В IV действии оперы, в шестви берендеев, я применил особый небольшой оркестр из деревянных духовых инструментов на сцене, изображающий собою как бы пастушьи рожки и свирели. Впоследствии, однако, за непрактичностью этого приема, я

отменил его окончательно в новейшем издании партитуры».

Сочинение «Снегурочки» — сложной и оригинальной по теме оперы — потребовало от композитора мобилизации всех его способностей, знаний — того, что принято называть художественным мастерством. Иначе — умения быстро и безошибочно создавать яркие художественные образы, именно те, которые необходимы для воплощения всех — таких разнообразных — положений, картин этой чудесной сказки. Таким образом, создание оперы стало для Римского-Корсакова своего рода проверкой его творческих возможностей в труднейшем и одновременно увлекательном задании. Композитор почувствовал, что с блеском справился с этим «экзаменом», и кратко резюмировал итог работы одной фразой: «Кончая «Снегурочку», я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги».

## О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕЕ ОПЕРЫ

Каким же оказался в итоге общий художественный замысел этой оперы-сказки? Двадцать пять лет спустя — после памятного лета в Стелёве — автор сам попытался ответить на этот вопрос в статье, посвященной детальному рассмотрению своего любимого оперного детища, — статье, к сожалению, только начатой. Но если об истории создания «Снегурочки» и о ее музыкальном языке Римский-Корсаков рассказал полно и четко, то общее изложение им сути оперы нельзя назвать достаточно ясным. Вот как описал композитор общий фон своей оперы:

«Страна берендеев. Доисторическое время. Культ Ярилы-солнца. Действующие лица частью мифические, — олицетворения вечных, периодически выступающих сил природы: Дед-Мороз, Весна-Красна, Леший и Масленица — соломенное чучело (представитель установившейся бытовой и религиозной жизни человека), частью полумифические-полуреальные: Девушка-Снегурочка, Лель-пастух, царь Берендей...

Пастух Лель — певец любовных песен и покоритель сердец женской половины берендейского царства, как

олицетворение вечного искусства музыки, по-видимому вечно пребывал и будет пребывать в прекрасной и мирной стране берендеев.

Совершенно неизвестно, когда родились и долго ли будут жить вечно старый царь и вечно юный пастух-певец. Да имело ли свое начало и само царство берендеев, и будет ли ему когда-либо конец? Остальная часть действующих лиц — лица реальные, родящиеся и умирающие, люди разного звания. Мизгирь — торговый гость, Купава — молодая девушка, Бобыль Бакула, Бобылиха — суть деятели драмы; Бермята — боярин, два бирюча и княжий отрок — лица дополнительные, деятели чисто бытовые.

Кроме берендейского народа обоего пола и всякого звания, кроме представителей бытовых: слепых гусяров, пастухов, гудочников, волынщиков и скоморохов — являются и представители природы, в качестве свиты Весны — птицы и цветы. Эти птицы и цветы — вещие, поющие человеческими голосами и на человеческом языке. Есть также и голоса леших, доносящиеся из лесу. Над всем этим незримо царит высшее божество Ярило-солнце — творческое начало, вызывающее жизнь в природе и людях. В конце пьесы божество это на несколько мгновений становится видимым для действующих лиц.

Весенняя сказка «Снегурочка» есть вырванный эпизод и бытовая картинка из безначальной и бесконечной летописи берендеева царства».

Сравнивая либретто оперы с его основой — одноименной пьесой-сказкой Островского, не трудно заметить, что композитор не просто сжал непомерно длинную (для оперного воплощения) пьесу, но, как мы говорили, сократил ее с определенным уклоном: у Островского были гораздо более широко развернуты «бытовые картинки» в поселке берендеев — именно от них и отказался Римский-Корсаков, тем самым подчеркнув сказочную основу всего действия: таинственное появление среди берендеев Девушки-Снегурочки, ее постепенно пробуждающуюся любовь и такую же таинственную гибель. Да и сами берендеи («реальные лица», по определению композитора) в опере овеяны дымкой сказочности. Почти все действия берендеев — обрядовые: то они славят царя, солнце, то поют обрядовые песни,

играют хороводы... А сам царь Берендей показан лишь как верховный жрец: зорко следит за точным выполнением всех обычаев, обрядов, разъясняет веления бога Ярилы.

Далее легко подметить, что действия второстепенных персонажей оперы (как и обычно в пьесах) имеют явно «служебный» характер: раскрывать, углублять основной замысел. Так, вся любовная драма Купавы лишь оттеняет по контрасту трагедию самой Снегурочки. Лишенная дара любви девичьей, дочь Мороза все более и более отчетливо осознает свою «неполноценность», узнаёт горькое чувство ревности — и в отчаянии бежит к матери Весне за сладостным, но — роковым даром любви...

«Снегурочка, — характеризовал ее Римский-Корсаков, — дочь Мороза и Весны — прелестная, но холодная, выросшая в глухом лесу, но попавшая в людскую среду». Все это, однако, только внешняя обрисовка образа. Само появление на свет Снегурочки — это нарушение вечных законов природы: Весной, источником любви, должен владеть Ярило, бог жгучей страсти, животворящего начала, — но никак не холодный, безжизненный Мороз. Оттого-то Ярило и ревнует Весну к Морозу, гневно хмурится на страну берендеев: лето у них становится коротким, неурожайным! А любовь — исчезает из сердец... Царь-жрец, подметив это, решает умиловить Ярилу древним обрядом: бракосочетанием всех парней-женихов и девушек-невест в Ярилину ночь. Это — исконный «языческий» обычай, и старый Берендей с полным основанием утверждает: «Угодней нет Яриле-Солнцу жертвы».

Но разгневанному богу уже мало этого обряда: ему надо уничтожить союз Весны с Морозом, воплощенный в образе Снегурочки.

Все действие и разворачивается так, словно его направляет воля Ярилы: взрыв тоски, ревности Снегурочки, ее стремление к «любви девичьей»... Мать Весна, идя навстречу просьбам дочери, как бы снимает ледяную кору с сердца дочери — открывает его лучам жаркой любви. И Ярило достигает своей цели! В его смертоносных — для Снегурочки — лучах любовь девушки вспыхивает яркой, человеческой страстью, но снежная дочь Мороза тает — тает в экстазе наслаждения.

Вспомним ее последние слова: «Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг! Какая чувств истома!.. О мать Весна, благодарю тебя за радость, благодарю тебя за сладкий дар любви. Какая нега томящая течет во мне!.. Люблю и таю от сладких чувств любви...»

Потому-то таянье Снегурочки — с точки зрения царя Берендея — не трагедия, но лишь торжество дарящего любовь, могучего бога Ярилы. Гибель дочери Мороза служит только вящему торжеству бога Солнца и его незыблемых установлений...

Такова, в общем, идейно-символическая основа «мифа о Снегурочке», рассказанного Островским и претворенного в музыку Римским-Корсаковым.

Сказка о Девушке-Снегурочке — новый, удивительно своеобразный вариант «вечной темы» — «песни любви», неколебимо и неизменно торжествующей в сердцах людей, покорных законам царственной природы. Может быть, потому так прочен интерес ряда поколений к этой сказочной опере; волшебная музыка Римского-Корсакова с огромной силой и правдивостью раскрыла все перипетии любовной лирики, до предела переполняющей действие оперы.

Из приведенных высказываний композитора видно, что он, перерабатывая сказку Островского в оперу, стремился вложить в нее и другое, — символическое содержание. Пастуха Леля он назвал не только посланцем и верным слугой Ярилы, но и «олицетворением вечного искусства музыки». По-видимому, и самого Ярилу композитор готов был рассматривать как олицетворение силы художественного творчества, а все «безначальное и бесконечное» Берендеево царство было для него воплощением мира искусства с его призывом к вечному, все оправдывающему творчеству. Заключительный гимн Яриле — светлomu солнцу — в таком плане тоже следует рассматривать как хвалебную песнь творческому началу...

Известно, что и в ряде последующих опер Римский-Корсаков стремился к аналогичным образам, символам. Достаточно напомнить царевну Лебедь из «Сказки о царе Салтане» — незримо живущую «в милых ей сердцах», или же сказочную повелительницу «острова грез» — Шемаханскую царицу из «Золотого петушка».



Образы эти подтверждают, что стремление к символическому прославлению художественного творчества многие годы занимало композитора, было одной из его заветных тем (не забудем, что либретто этих опер специально писались по указаниям композитора). Думается, что образы царевны Лебеди и Шемаханской царицы оказались более пригодными для такого символического истолкования, чем образ Леля-пастуха, созданного в более реальных, почти бытовых тонах.

Разумеется, это ни в какой мере не снижает общего образно-символического смысла «Снегурочки» и ее отдельных персонажей, так ярко воплощенных в музыке Римским-Корсаковым.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

### Действующие лица в прологе

Весна-Красна . . . . .	меццо-сопрано
Дед-Мороз . . . . .	бас
Девушка-Снегурочка . . . . .	сопрано
Леший . . . . .	тенор
Масленица—соломенное чучело . . . . .	бас
Бобыль Бакула . . . . .	тенор
Бобылиха, его жена . . . . .	меццо-сопрано

Свита Весны, птицы: журавли, гуси, утки, грачи, сороки, скворцы, жаворонки и другие. Берендей обоего пола и всякого возраста.

### Действующие лица в опере

Царь Берендей . . . . .	тенор
Бермята, ближний боярин . . . . .	бас
Весна-Красна . . . . .	меццо-сопрано
Девушка-Снегурочка . . . . .	сопрано
Бобыль Бакула . . . . .	тенор
Бобылиха . . . . .	меццо-сопрано
Лель, пастух . . . . .	альт
Купава, молодая девушка, дочь богатого слобожанина . . . . .	сопрано
Мизгирь, торговый гость из посада Берендеева . . . . .	баритон
1-й бирюч . . . . .	бас
2-й бирюч . . . . .	тенор
Царский отрок . . . . .	меццо-сопрано
Леший . . . . .	тенор

Бояре, боярыни и свита царя, гуслиеры слепые, скomorохи, гудочники, волынщики, пастухи, парни и девки, беренден всякого звания, обоего пола, лешие, цветы — свита Весны.

Действие происходит в стране берендеев в доисторическое время. Пролог на Красной горке, вблизи Берендеева посада, столицы царя Берендея. Первое действие в заречной слободе Берендеевке. Второе действие во дворце царя Берендея. Третье действие в заповедном лесу. Четвертое действие в Ярилиной долине.

## ПРОЛОГ

Оркестровое вступление рисует картину последней зимней ночи. В глухом заснеженном лесу еще владевает хозяин — Мороз; мрачная, суровая тема его царит в оркестре:



Но уже летят с юга птичьи стаи, щебет птиц все звонче и ближе, с птицами летит сама Весна-Красна. Мягкая, глубокая тема ее — все яснее. При поднятии занавеса мы видим застывший лес, озаренный бледным светом луны, снежные сугробы, ели и сосны, склонившие ветви под тяжестью снега.

На поляне, на пне, сидит верный слуга Мороза, мохнатый Леший. Он уже слышит приближенье Весны и возглашает об этом на весь лес:

Конец зиме — пропели петухи!  
Весна-Красна спускается на землю!  
Сторожку Леший отсторожил —  
Нырять в дупло и спи!

И Леший с видимым удовольствием ныряет в дупло. Спать, спать!

А птицы летят и летят, весь оркестр наполнен их возбужденными голосами, их радостным щебетом:

2 Andante sostenuto

*pp* Крик петуха

3 Allegro

чирикание, щебет птиц

Кукушка

И вот — сама Весна-Красна на крыльях гусей, лебедей, журавлей прилетает в знакомый лес и опускается на поляну.

Нерадостно, невесело в этом угрюмом бору. На юге — за теплыми морями — пышные, цветущие долины, там «с лугов цветущих... из миртовых лесов, с цветов акаций, роз несутся ароматы», а здесь — «леса стоят безмолвны, под снегами опущены густые лапы елей, как жар горит луна, и звезды блещут усиленным сияньем. И всё лишь свет да блеск холодный — и нет тепла!»

Птицы, спутники Весны, замерзли — и, обращаясь к ним, Весна признаётся в своей вине: «...сама я виновата, что холодно и мне, Весне, и вам. Шестнадцать лет тому, как я для шутки и теща свой непостоянный нрав, изменчивый и прихотливый, стала заигрывать с Морозом, старым дедом, проказником седым; и с той поры в неволе я у старого!

Оставить седого бы, да вот беда: у нас со старым дочка есть — Снегурочка. В глухом лесу, в трущобах непроходных, в नेताющих лединах возвращает старик свое дитя. Любя Снегурку, жалеючи ее в несчастной доле, со старым я поссориться боюсь. А он и рад тому: знобит, морозит меня, Весну, и берендеев. Солнце ревнивое на нас сердито смотрит и хмурится на всех; и вот причина жестоких зим и холодов весенних».

Птицам холодно, и Весна советует им: «Дрожите вы, бедняжки! Попляшите, согреетесь! Видала я не раз, что пляскою отогревались люди!» И птицы пляшут. Понемногу увлекаясь — все более весело, беззаботно.

Мы вновь слышим их голоса, щебет, а потом и веселый хор. Песня их — народная, «Про птиц» — кто у них бóльшие, кто меньшие: орел — воевода, перепел — подъячий, сова — воеводша, гуси — бояре, утята — дворяне, воробьи — холопы — и так далее, вплоть до вороны: ворона — в рогоже, нет ее дороже!

Внезапно обрывается песня и пляска: сам грозный Дед Мороз, проведав о прилете Весны, пожаловал ей навстречу.

В разудалой песне похваляется Мороз своими зимними подвигами. Любы старому все его нехитрые проделки: по ночам — колотить у ворот, у ворот верями скрипеть, под полозьями петь! На морозной пыли лечь маревом, средь полночных небес — заревом! В девяносто полос разлиться по небу, разбежаться ручьями разноцветными. На румяной заре к жилью подкрасться, подползти туманами, а туманом седым — заморозить и дым! Как он тянется — так останется!..

Весна, забыв о прошлом, гонит хвастуна на север: довольно он попиrowал зимой! Мороз готов уйти — умчаться к сибирским тундрам, — время его кончилось. Но как же быть им с дочкой, Снегурочкой?!

«Милей всего на свете девке — воля!» — так думает мать Весна, но Мороз страшится этой воли: «Послушай! Известно мне, что Солнце собирается сгубить Снегурку! Только и ждет того, чтоб заронить ей в сердце лучом своим огонь любви! Тогда спасенья нет Снегурочке! Доколе ж младенчески чиста ее душа, не властен он вредить Снегурке!»

Скрепя сердце родители решают отдать Снегурочку в поселок берендеев: присмотр для девушки всего нужнее!

Зовут Снегурочку, и вот — аукается из леса, выходит из-за деревьев их дочка, снежная красавица. О, она с радостью пойдет к людям!

С подружками по ягоду ходить,  
На оклик их веселый отзываться:

«Ау! Ау!»

Круги водить, за Лелем повторять  
С девицами припев весенних песен:

«Ой, Ладю, Лель!»

Милей Снегурочке твоей,  
Без песен жизнь не в радость ей!

4 Allegretto scherzando



Вот пока все, о чем мечтает полуребенок-полудевушка Снегурочка. Но Мороз встревожен и этим признанием: «А Леля узнала ты откуда?» И Снегурочка, волнуясь, описывает родителям пение пастуха:

Мама! Слыхала я, слыхала  
И жаворонков пенье,  
Дрожащее над нивами,  
Лебяжий печальный клич  
Над тихими водами,  
Слыхала я и громкие раскаты соловьев,  
Певцов твоих любимых.  
Песни Леля дороже мне!

И дни и ночи слушать я готова  
Его пастушьи песни.  
И слушаешь — и таешь...

Тут уже зазвучали новые нотки: в холодном сердце Снегурочки пробуждается что-то теплое, девичье:



Но слово «таешь» встревожило Мороза. «Ужасный смысл таится в этом слове!» И Мороз наказывает дочке остерегаться Леля, его песен. Мать Весна обещает Снегурочке свою помощь — пусть только придет она в Ярилину долину, к озеру, и позовет мать!

Мороз зовет сонного Лешего, строго наказывает ему оберегать Снегурочку, не давать ее в обиду! Прощаются со Снегурочкой родители — и вот она уже одна...

Утихла метель — и сразу слышно новое, человеческое пение: это толпа берендеев везет в лес чучело Масленицы. Веселым праздничным хором провожают они жирную, беспечальную Масленицу. Одна группа берендеев гонит ее, мокрохвостую: Весна-красна, наша Ладушка пришла! Другая группа заступает за честную Масленицу, просит ее погостить еще — хоть три денечка, хоть один денечек, хоть малый часочек!

Чучело Масленицы подает голос: монотонно бубнит, сколько еще придется берендеям пережить за год, пока она вернется к ним вновь!.. А затем — исчезает!

Жаль берендейскому народу сытого масленичного житья. А больше всех жаль бездельнику Бакуле-бобылю: всю масленицу весело пировал он на чужих пирах! Бобылиха гонит мужа дело делать — дров для печи нарубить. Бобыль идет в чащу и — натывается на затаившуюся там Снегурочку!

Берендеи с удивлением окружают и рассматривают невиданную боярышню, красавицу. На расспросы их Снегурочка называет себя и признаётся: «Куда идти, не

знаю. Коль будете добры, с собой возьмите; в слободке я пожить хочу! Кто первым нашел меня, я тому и буду дочкой».

Куражится Бобыль, куражится Бобылиха — они ведь первыми увидели Снегурочку, им она и будет нареченной дочкой! А Снегурочка, уходя к людям, прощается с родителями, с лесом! И — к ужасу берендеев — все деревья низко склоняют свои ветви перед дочерью Весны и Мороза...

### ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Заречная слободка берендеев. Бедная изба Бобыля, приютившего Снегурочку. Вечер. Пастух Лель идет сегодня на ночлег к Бобылю. За приют пастуху нечем расплачиваться кроме своих песен, а Снегурочке только это и нужно! Правда, Лель не прочь был бы, чтобы Снегурочка наградила его поцелуем, но девушка не понимает пастуха: поцелуи свои она считает недостойными песен Леля. И певцу приходится довольствоваться цветком из рук девушки.

Первая, грустная песня Леля — про «Земляничку-ягодку» — доводит девушку до слез:

в Andante

*p*

Зем - ля - ни - ка я -

.. год - ка под кус - точ - ком вы - рос - ла;

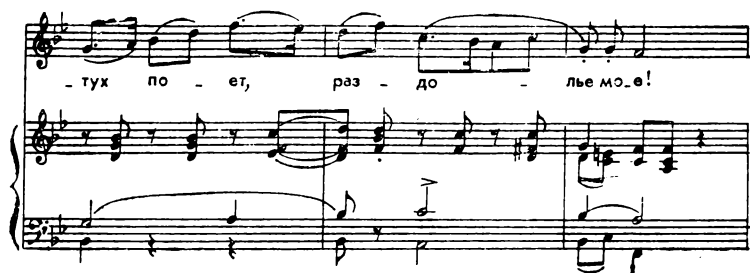
Тогда Лель поспешно запекает веселую плясовую — «Как по лесу лес шумит»:

7

Allegro moderato e energico

Как по ле - су лес шу - мит, за ле - сом, пас -

*pp*



Едва успела развеселиться Снегурочка, как пастух покидает ее! Другие девушки манят его, и, бросив цветок, подаренный Снегурочкой, Лель уже бежит к ним. Печалится обиженная девушка:

Как больно здесь! Как сердцу тяжело стало!  
 Тяжелою обидой, словно камнем,  
 На сердце пал цветок, измятый Лелем.  
 К другим бежит пастух, они милей,  
 Звучнее смех у них, теплее речи.  
 А я стою и чуть не плачу с горя,  
 Что Лель меня оставил...  
 Отец-Мороз, обидел ты Снегурку!  
 Но я возьму у матери-Весны  
 Немножечко сердечного тепла,  
 Чтоб чуть лишь теплилось сердечко!





Словно для того, чтобы еще больше растравить горе Снегурочки, к ней подбегает подружка Купава — вся переполненная счастьем взаимной любви. И темы Купавы — напористые, стремительные, как она сама, — резко отличаются от красивых, но холодноватых мелодий, рисующих Снегурочку

91

*Allegro agitato*



96

*Allegro risoluto e moderato*



Возбужденно говорит Купава подружке: «Снегурочка, я счастлива! Вот так-то бы ко всякому на шею я и бросилась, про радость рассказала бы! Ах, выслушай, Снегурочка, со мною ты порадуйся!» И Купава рассказывает подружке о встрече с Мизгирем, о любви к нему. В Ярилиин день уже и свадьба — на солнечном восходе, в глазах царя они обмениваются венками.

«Снегурочка! — восклицает Купава. — Сегодня мой Мизгирь придет к нам в слободку спознаваться с девицами и парнями. Да вот и он!»

Жених Купавы, точно, пришел по старинному обычаю выкупать свою невесту у ее подружек и друзей. И неожиданно судьбы обеих девушек трагично скрестились.

Сначала все идет по-хорошему, по свадебной традиции: стайка подружек Купавы требует у жениха выкупа за невесту — Мизгирь одаривает девушек деньгами, орехами, пряниками. Наскакивают с тем же парни — с ними у Мизгиря разговор короткий: отсыпал им пригоршни две денег — те тоже отступают.

Девушки заводят уже свадебную песню, зовут Купаву круги водить на лужках. Купава готова идти, зовет подружку — и Мизгирь вдруг видит красавицу Снегурочку!

Тут же, сразу оборвалось недолгое счастье Купавы. Не в силах отвести глаз от чуждой девушки, Мизгирь не колеблясь отказывается от Купавы — он ее больше не любит! Он остается со Снегурочкой!

Купава не верит своим ушам! «Смотри туда, Купава, видишь... — указывает Мизгирь на заходящее солнце, — воротится ль оно назад?» «Для солнца нет возврата», — произносит Купава, еще не понимая, к чему эти слова. «И для любви погасшей возврата нет, Купава!» — заключает Мизгирь.

Решительная как в радости, так и в горе, Купава не может примириться с бедой и отчаянно вызывает к своей подружке: «Снегурочка, разлучница, отдай дружка назад!»

Снегурочка и рада бы помочь Купаве; она просит Мизгира уйти от них, но тот непреклонен, настойчив. Узнав, что милого у нее еще нет, Мизгирь решительно заявляет: «Никто, так буду я!» Богатой казной он прежде всего задабривает Бобыля с Бобылихой, заставляет их прогнать Леля — пастух кажется Мизгирию соперником.

Страстно обращаясь к Снегурочке, Мизгирь сулит ей и бесценные дары, и жизнь свою в придачу!

А Купава сзывает народ; берендеи возмущены изменой Мизгира. «Скажи, злодей, при всем честном народе, — гневно обращается к нему невеста, — обманывал Купаву ты тогда ли, когда в любви ей клялся, или вправду любил ее и обманул теперь?» «Для сердца нет указки! — отвечает Мизгирь. — В пылу любви немало приберешь безумных клятв, немало обещаний, да разве их запомнишь после все? Любил тебя, теперь люблю другую, Снегурочку!» И вызывающе бросает обидные слова: «Влюбленному всего дороже скромность и робкая оглядка у девицы... А ты меня любила без оглядки, обеими руками обнимала и весело глядела. И думал я, бесстыдство твое видя, что ты меня сменяешь на другого».

Это оскорбление — бесчестие для девушки! И отчаявшаяся Купава бежит к реке, чтобы утопиться. Лель

едва успевает удержать ее. Негодуют берендеи: «Не был ни разу поруган изменою... брачный венок у нас. Наши девицы не знали обмана...»

Все убеждают Купаву идти за помощью к мудрому царю Берендею.

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Пышно, причудливо расписанный терем — дворец царя Берендея. Старый царь сидит на позолоченном стуле, разрисовывает один из столбов. Поодаль слепые гуслиры монотонно славят Берендея и его — красную миром — державу:

Вещие звонкие струны рокочут  
Громкую славу царю Берендею.  
Долу опустим померкшие очи.

Ночи

Мрак безрассветный смежил их навечно.  
Зрячею мыслью рыскачей оглянем  
Ближних соседей окрестные царства.

Что мне звучит на заре издали?  
Слышу и трубы, и ржание коней,  
Рати с зарания по полю скачут.

Плачут

Жены на стенах и башнях высоких:  
Лад наших милых не видеть нам боле,  
Милые гибнут в неизвестном поле.

Чести и славы князьям добывая,  
Ломят и гонят дружины дружины,  
Ратаи черными вранами рыщут.

Прыщут

Стрелы дождем по щитам вороненым,  
Гремят мечи о шеломы стальные,  
Сулицы сквозь прободают доспехи.

Веселы грады в стране берендеев,  
Радостны песни по рощам и долам,  
Миром красна Берендея держава.

Слава

В роды и роды блюстителю мира!  
Струны баянов греметь не престанут  
Славу златому столу Берендея.

Но старый царь не верит гуслирам; заметил он давно: в стране его неблагополучно! И когда к царю

приходит с такими же радостными завереньями ближний боярин, простодушный Бермята, — Берендей отвергает его слова. Благополучие — великое слово! Однако почему же вот уже пятнадцать лет как лето год от году становится короче, а вёсны — холодней? «Сердит на нас Ярило!» — догадывается мудрый царь и объясняет боярину:

В сердцах людей заметил я остуду;  
Не вижу в них горячности любовной,  
Исчезло в них служенье красоте,  
А видятся совсем иные страсти.

Простоватый Бермята предлагает издать строгий указ, «чтоб жены были верны, мужья нежней на их красу глядели, ребята все чтоб были поголовно в невест своих безумно влюблены, а девушки задумчивы и томны... Ну, словом, как хотят, а только чтоб были любовники»:



Конечно, Бермята понимает, что толку в таком указе — никакого, зато «перед Солнцем очистка нам; приказано, мол, было; не слушают, так их вина».

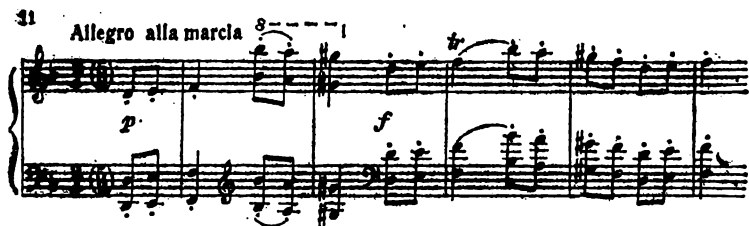
Но царь, верховный жрец Ярилы, предлагает иное: хорошо знает он древние обычаи и обряды, которыми можно умиловить грозного бога Солнца: «В Ярилинь день, в лесу заповедном, велим собрать что есть в моем народе девиц-невест и парней-женихов. Соединим их всех союзом брачным — на солнечном восходе пусть сольются в единый клич привет ему навстречу и брачная торжественная песнь. Угодней нет Яриле-Солнцу жертвы!»

Бермята одобряет план; он слышал уже: появилась какая-то Снегурочка — и любовь между женихами и невестами заколебалась... «передрались все парни за нее, на женихов накнулись невесты, и брань идет что только руки врозь!»

И Бермята прав. Уже бежит к великому царю обиженная невеста Купава — плачется, слезно жалуется на жениха Мизгирия и на Снегурочку — злую разлучницу: только увидел ее Мизгирь — отвернулся от невесты!

Гонит, срамит меня, верную, прежнюю!  
Сам же он выклянул, выплакал, вымолил  
Сердце у девушки,  
Сам же корит, бранит;  
При людях девушку назвал бесстыжею!

В самое сердце поражен старый Берендей, только что пенявший на любовную остуду своих подданных, бесхитростным рассказом Купавы. По приказу царя люди бегут за преступником, а бирючи с вышки сзывают народ берендейский — творить суд над Мизгирем. Под торжественный и в то же время какой-то игрушечный марш берендейского царства собирается народ, славит своего мудрого владыку:



При всем народе Берендей судит Мизгирия. Тот и не оправдывается, но на требование загладить грех, взять в жены Купаву упрямо отвечает: «У Мизгирия одна невеста — Снегурочка». На вечное изгнание — в пустыню, в лес — осуждает Берендей преступника: «Сердце звериное с зверями тешь, Мизгирь!»

Мизгирь не протестует, не просит пощады, только восклицает: «Если б ты, великий государь, Снегурочку увидел!»

И девушка Снегурочка появляется перед Берендеем — со своими приемными родителями; Бобылиха уже успела расфрантиться на Мизгиреву казну, на голову надела рогатую кикю. Наивно и простодушно приветствует Снегурочка никогда не виданного старика — царя, и Берендей, пораженный красотой девушки, в мягкой, раздумчивой каватине славит ее:

## Andantino

*grazioso dolce e amoroso*

Пол-на, пол-на чу-дес мо-

В-ль

- гу - ча - я при - ро - да,

Такою красотой, размышляет Берендей, можно смягчить гнев Ярилы! И с удивлением, даже тревогой узнаёт от Снегурочки, что сердце ее не знает избранника! «С ее красотой любви не знать, Бермята! Не верю я! Но если правда, как же не гневаться подателю тепла?!» И старый царь-жрец изрекает решение: «Кому из вас, — обращается он к юным берендеям, — удастся до рассвета Снегурочку любовью увлечь, тот из рук царя с великим награждением возьмет ее!»

Юноши молчат — холодность Снегурочки известна им. А берендейки на вопрос царя указывают только на Леля: он один может «внушить любовь девице, сердце жен поколебать», хотя бы верность их была крепка как сталь.

Осужденный преступник просит царя отсрочить его изгнание: Мизгирь клянется, что зажжет любовью «Снегурочки нетронутое сердце».

Берендей успокаивается, полагаясь на Леля и Мизгиря, и призывает своих подданных собраться вечером, в последний день весны, в заповедном лесу для игр и

песен. А на заре — приветствовать Ярилин день, начинающий лето.

Под тот же торжественно-сказочный марш царь Берендей удаляется в свои палаты.

### ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Последний день весны, вечер. В заповедном лесу на полянах берендеи празднуют приближение лета. Девушки — среди них и Снегурочка — водят хоровод, старинную «Липеньку», мягкую и изящную:

#### 13 *Allegro moderato*

The musical score is for a dance piece titled 'Lipenka'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system starts with a forte (f) dynamic. The lyrics are: 'Ай, во по ле, ай,'. The second system continues the melody and accompaniment, with lyrics: 'во по - ле, ай, во по - ле'. The third system concludes the phrase with lyrics: 'ли - пень - ка, ай во по - ле ли - пень - ка.' The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.

Ай, во по ле, ай,

во по - ле, ай, во по - ле

ли - пень - ка, ай во по - ле ли - пень - ка.

А Бобыль с друзьями пляшут под разгульную плясовую песню — «Купался бобёр, купался черной на речке быстрей».

Приходит в лес и царь Берендей со свитой — поглядеть на молодежь, на ее игры, пожелать всем любви и радости. По слову царя затевают пляску скоморохи,

пляшут с ними берендеи и берендейки. И, наконец, по просьбе царя Лель запекает беззаботно-веселую песню «Туча со громом сговаривалась»:

14

*Maestoso*

Музыкальный фрагмент песни «Туча со громом сговаривалась». Включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Темп обозначен как *Maestoso*. Динамика в начале фортепиано-сопровождения *pp*, а в конце вокальной партии *ppp*.

Старому Берендею по сердцу пришлась песня. В награду за нее, решает царь, пусть Лель выберет себе подружку и, подведя к царю, поцелует!

Снегурочка надеется стать избранницей пастуха, шепчет ему об этом, но Лель проходит мимо холодной дочери Мороза, подводит к царю и жарко целует обиженную Купаву.

Успокоенный Берендей уходит со своим народом пировать; Снегурочка остается одна. Печально бродит она по лесу, охваченная ревностью, с наивными упреками обращается к отвергнувшему ее Лелю:

Пригожий Лель, ужель тебе не жалко  
Снегурочку, сиротку, так обидеть!  
Красавица ль Снегурочка? Красавица!  
А ты берешь Купаву, ведешь к царю,  
Целуешь. О, разве лучше Снегурочки Купава?  
Пригожий Лель, люби меня, люби немножко;  
Дождись, Снегурочка сама тебя полюбит.  
Смотреть сведи меня шатры царевы  
И встретить солнышко возьми подружкой!



Но Леля нет, а вместо него перед Снегурочкой появляется Мизгирь. Пленный красотой девушки, он упорно преследует ее, добиваясь взаимности. Гордый «отецкий сын» богатого гостя (купца) впервые склоняется перед девушкой, молит ее о любви, обещает бесценные жемчуга... Однако страсть Мизгирия только пугает Снегурочку. «Бесценный жемчуг себе оставь, — отвечает она. — Свою любовь не дорого ценю я, но продавать не стану. Сменяюсь я любовью на любовь, но не с тобой, Мизгирь!»

Неистовый Мизгирь бросается к девушке, но за спиной его внезапно вырастает мохнатое чудовище — Леший. Он помнит наказ Мороза — беречь его дочь — и обхватывает лапами Мизгирия. Снегурочка убегает, Мизгирь бросается за ней — напрасно. Лес очарован — деревья непроходимой стеной вырастают перед Мизгирем, кусты меняют очертания, ложное виденье Снегурочки увлекает Мизгирия то в одну сторону, то в другую... «Броди всю ночь за призраком бегущим! — хохочет Леший. — Лови мечты манящей воплощенье!..»

А Купава — в том же лесу — ищет Леля и находит его... Пастух спас ее девическую гордость, поцелуем сравнял ее, оскорбленную Мизгирем, со всеми. И сердце Купавы уже полно любви к Лелю...

Блуждает по лесу и Снегурочка; видит Леля с Купавой, слышит их ласковые любовные речи. Не в силах сдержаться, выбегает Снегурочка из кустов и горько упрекает Купаву:

Разлучница! Твое же это слово!  
Сама меня разлучницей звала,  
Сама же ты и разлучаешь с Лелем!

И тогда пастух бросает ей жестокий упрек:

Снегурочка! Подслушивай почаще  
Горячие Купавы речи;  
Время узнать тебе, как сердце говорит,  
Когда оно любовью загорится.  
Учись у ней любить и знай, что Лелю  
Не детская любовь нужна. Прощай!

Сраженная этими словами, Снегурочка вспоминает о последней надежде своей — о матери Весне. К ней пойдет она с отчаянной мольбой:

Отдай девичье сердце, мама...  
Отдай любовь — иль жизнь мою возьми!

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Раннее утро — светает. Озеро в Ярилиной долине, все покрытое цветами, заросшее осокой. В глубине его дремлет Весна... Сюда, к матери, прибегает полная отчаяния Снегурочка. На страстный зов ее Весна подымается из вод и слышит трогательную просьбу дочери:

Кругом меня все любят,  
Все счастливы и радостны, а я одна тоскую.  
Завидно мне чужое счастье, мама,  
Хочу любить, а слов любви не знаю,  
И чувства нет. Мучительную ревность  
Узнала я, любви не зная. И страшно мне,  
Краса моя увянет без радости.  
О мама, дай любви, любви прошу,  
Любви девичьей!

И мать Весна соглашается оделить Снегурочку чудным, но таким роковым для дочери Мороза даром любви:

15

Andantino

Изволь, ди - тя, го - то - ва я

*pp*

С нежной песнью Весна надевает на голову Снегурочки волшебный венок. И чары цветов преобразают холодную девушку. Теперь весь мир засверкал для нее небывалыми красками. Изумленная, она восклицает:

Ах, мама, что теперь со мной!  
Какой красой зеленый лес оделся!  
Вода манит, кусты зовут меня,  
Зовут под сень свою;  
А небо, мама, небо!

А заря все разгорается. С восходом солнца вступит в свои права Ярило. Мы уже слышим, — правда, еще глухо, — его медлительно-торжественную тему:

[Allegro animato]



Заботливо наказав Снегурочке таиться от лучей страшного Ярилы, Весна вновь опускается в озеро. И почти сразу Снегурочка видит ищущего ее Мизгиря: всю ночь неистово метался он по очарованному лесу, гоняясь за ускользящим призраком девушки. И опять бросается он к Снегурочке со словами любви...

А Снегурочка уже не отталкивает, не гонит Мизгиря; все существо ее изменилось, тянется к любви:

...У храброго защиты ищет сердце.  
Теперь Снегурочки трепещущая грудь  
К груди твоей с любовью прижмется.  
О милый мой, твоя, твоя!

Но, милый мой, бежим скорей!  
Укрой меня от солнца, его кровавые лучи  
Страшат меня зловещим блеском.  
Спасай, спасай Снегурочку твою!

Не внемлет ей, не понимает ее боязни Мизгирь. Ему, гордому, нужно, чтобы царь и весь народ видели его вместе со Снегурочкой. «Любовь твоя одна изгнаннику спасенье, — говорит он ей. — Тебя Мизгирь царю супругою покажет, и, щедрый милостью своею, царь правдивый гнев на ласку переменит». Напрасно на коленях молит Снегурочка пожалеть ее — Мизгирь непреклонен. «Останься! — гордо приказывает он. — Но если суждено беде прийти, то вместе погибну я с тобой!»

А заря уже пылает. В священную Ярилину долину идут берендеи: старый царь, а за ним женихи с невестами. В торжественном марше берендеев слышны и напевы гуслиров, и пастушьи наигрыши, и посвисты птиц.

Праздник берендеев начинается традиционной игровой хороводной песней «А мы просо сеяли». Играют две группы — девушки с одной стороны, юноши с другой:



Затем все пары по очереди подходят к Берендею, приветствуя царя. В ряду других пар и Мизгирь со своей невестой Снегурочкой. Поражен и обрадован старый Берендей. Он недоверчиво расспрашивает Снегурочку: дает ли она избраннику вместе с рукой и сердце? Снегурочка радостно признаётся:

Великий царь, спроси меня сто раз —  
Сто раз отвечу, что я люблю его.  
При бледном утре открыла я избраннику души  
Любовь свою — и кинулась в объятья.

И в это мгновение Снегурочку настигает гнев Ярилы. Яркие солнечные лучи, внезапно пробившись сквозь туман, озаряют девушку. Источник жизни, любви, плодородия — Солнце — зажигает все существо Снегурочки незнакомым ей, небывалым жаром любовной страсти:

Но что со мной? Блаженство или смерть?  
Какой восторг! Какая чувств истома!..  
О мать Весна, благодарю тебя за радость,  
Благодарю тебя за сладкий дар любви.  
Какая нега томящая течет во мне!  
О Лель, в ушах твоих чарующие песни...  
В очах огонь, и в сердце, и в крови, во всей огонь!

Снегурочка понимает, что гибнет:

Люблю и таю от сладких чувств любви.  
Прощайте, все подруженьки, прощай, жених мой  
милый!..  
О милый мой, твоя, твоя!  
Последний взгляд — тебе, мой милый!

Кажется, всю силу своего вдохновения, своего гигантского таланта вложил Римский-Корсаков в музыку предсмертной арии Снегурочки — музыку экстаза любви. Знакомые уже интонации полюбившей Снегурочки звучат здесь, в трагической сцене ее таянья, с небыва-

лой силой. Здесь и любовное томление, и восторг, и безнадежность:

18

*dolcissimo*

Люб - лю и та - ю  
от слад - ких чувств любви. Про - щай - те, все по -  
дру - женьки, про - щай, жених мой ми - лый!

С ужасом видят Мизгирь и берендеи, что Снегурочка тает, тает, как вешний снег.

«Это шутка жестокая судьбы! — в отчаянии восклицает Мизгирь. — Но если боги обманщики, не стоит жить на свете!» И Мизгирь, верный своему слову — погибнуть вместе со Снегурочкой — бросается в озеро.

Берендеи в смятении; только царь их, верховный жрец, сохраняет спокойствие: свершилась воля Ярилы-Солнца. Дочь Мороза, само существование которой возмущало бога света, погибла от его испепеляющих лучей. Отныне Ярило не будет гневаться на землю берендеев!

По слову царя Лель, а за ним все берендеи запева-  
ют медлительно-спокойный, торжественный гимн Яриле:

Свет и сила,  
Бог Ярило,  
Красное солнце наше,  
Нет тебя в мире краше!  
Даруй, бог света,  
Теплое лето...  
Краснопогодное,  
Лето хлебородное!  
Красное солнце наше,  
Нет тебя в мире краше!

Величаява тема Ярилы звучит в оркестре все силь-  
нее, напряженнее:

10

*Allegro maestoso*



Ярило вступает в свои права: начинается первый  
день лета.

Огненный бог на мгновение милостиво показывается  
прошнным берендеям — в виде парня в белом одея-  
нии; в одной его руке — сноп, в другой — светящаяся  
человечья голова.

Берендей дает знак, и начинается торжественный  
праздничный пир.

*В. Цуккерман*

## **«САДКО»**

### **ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ «САДКО»; МЕСТО ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

«Садко» — «наиболее безупречное гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки...»

*(Н. А. Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни»)*

Два произведения Римского-Корсакова носят одно и то же название: музыкальная картина для оркестра «Садко», сочиненная в 1867 году, и опера-былина «Садко», написанная почти тридцатью годами позже.

Одна из интереснейших былин, былина о Садке, новгородском певце и гусляре, в 60-е годы прошлого века — годы подъема русского искусства — многократно привлекала к себе пристальное внимание людей искусства и всех, кто интересовался древним народным творчеством.

Еще в 1861 году выдающийся критик и историк искусства В. В. Стасов в письме к М. А. Балакиреву соблазняет его красотами быliny «про новгородского гостя (купца) Садко», предлагает использовать эту быlinу в качестве программы для симфонического произведения.

В том же 1861 году историк и публицист Н. И. Костомаров писал: «Когда вступишь и вдумеешься в сокровища народной русской поэзии, то беспрестанно жалеешь, зачем не родился поэтом, живописцем, композитором. Вот, напр[имер], песни о Садко... Боже мой! что за удивительный сюжет для оперы! Нельзя вообразить себе шире и плодотворнее поле, на котором бы музыка могла сочетать свои силы со всей художественностью сценической постановки».

Сюжетом «Садко» предполагал воспользоваться и М. П. Мусоргский; оставив этот замысел, он предложил его Римскому-Корсакову. Римский-Корсаков охотно

подхватил неиспользованный план и летом 1867 года привел его в исполнение\*.

Былина о Садке не случайно вызвала столь значительный интерес в то время. Передовые, связанные с демократическими веяниями отряды русского искусства 60-х годов уделяли много внимания сюжетам, связанным с народной жизнью, хотя бы старинным, хотя бы полусказочным.

Былины же русские — выдающееся явление в истории мирового народного творчества. Это величественный национальный эпос, в котором народ выразил свои лучшие помыслы, свои заветные чаяния. Богатство могучих человеческих характеров воплощено в них с высокой художественностью, торжественное спокойствие сочетается с тонкой поэтичностью, разнообразием красок и музыкальностью устной речи. Неудивительно поэтому, что сюжеты былинные, равно как и сказочно-богатырские, исторические, летописные привлекали к себе передовых музыкантов.

Начало музыкальной деятельности Римского-Корсакова тесно связано с Могучей кучкой — необычайным содружеством пяти молодых композиторов, подаривших русской музыке множество прекрасных произведений. Взгляды этих музыкантов, группировавшихся вокруг высокоталантливого композитора, пианиста и дирижера Милия Алексеевича Балакирева, были прогрессивными, весьма передовыми для своего времени. Жизнь народной массы в настоящем и прошедшем — таков, по их убеждению, лучший и наиболее благодарный для композитора сюжет. Творчество музыканта-профессионала должна оплодотворять народная песня. Опера должна приблизиться к действительной жизни и по сюжету, и по музыкальному языку. Довольно сладкозвучных арий, рассчитанных только на красоту голоса и виртуозные эффекты, — пение есть та же человеческая речь, только более гибкая, выразительная и художественно прекрасная. Музыкант никогда не должен успокаиваться на пройденных этапах, на раз найденных достижениях — он должен неустанно стремиться к новым берегам, к обогащению своих художествен-

---

\* В 1882 г. оперу на сюжет «Садко» предполагал писать П. И. Чайковский.



ных средств, к усилению и утончению их выразительности.

Приступая к сочинению «музыкальной картины», двадцатитрехлетний композитор еще не ставил перед собой особо широких — в смысле сюжета — задач. Он ограничился эпизодом из былины, где описано приключение Садка на море-окиане. Но и в этих пределах он сумел показать те стороны своей творческой личности, какие были широко развиты в дальнейшем: искусство живописать при помощи звуков (картина моря), воплощать музыкой волшебно-сказочные эпизоды (фантастические моменты погружения в воду, встречи с обитателями подводного мира), светлый и нежный лиризм (темы морской царевны), народно-танцевальная стихия (пляска подводного царства). Римский-Корсаков сумел создать юношески свежее, сверкающее оркестровой радугой и яркое по изобразительности произведение, сохраняющее для нас не только исторический, но и чисто художественный интерес до сего дня\*.

Начиная с 1874 года Римский-Корсаков приступает к упорным занятиям по овладению композиторской техникой; стремясь возместить пробелы в своем далеко не систематическом и неполном музыкальном образовании, Римский-Корсаков напряженной и непрерывной работой добивается колоссального виртуозного мастерства; он становится полновластным полководцем звукового войска, способным писать самую совершенную технически музыку.

Мы особо подчеркиваем этот момент, так как то новое, что отличает «Садко»-оперу от «Садко» — оркестровой пьесы, в значительной мере связано с необычайно возросшим благодаря непрерывной работе над собой композиторским мастерством.

Композитору давно уже хотелось использовать сюжет былины для оперы: ведь в 1867 году он взял из нее лишь один эпизод, да и тот осветил не полностью. Оставались картины Великого Новгорода, его быта, торговой и общественной жизни, его разнообразных обитателей — все это могло дать богатую пищу для творческой фантазии композитора. И начиная с 1894 года композитор сперва между делом, а потом, все более

---

\* Ниже мы приведем характеристику этой музыки.

сосредоточиваясь, стал вырабатывать либретто и сочинять музыкальный материал для оперы.

История сценария и либретто оперы «Садко» довольно сложна. К ним были причастны несколько человек из среды молодых друзей и поклонников композитора, восхищавшихся творчеством Римского-Корсакова и мечтавших о создании оперы-былины. Составленный одним из них первоначальный план ограничивался главным образом волшебными страницами былины. Действие происходило у воды, на воде и под водой. «Земли вовсе нет или почти вовсе нет», — писал об этом плане Стасов. Не было широких массовых сцен четвертой картины, а также теперешних первой и третьей картин. Словом, элемент реальный и массовый был представлен в малой степени, пока в его защиту не выступил Стасов. Он, в полном согласии с заветами Могучей кучки, настаивал на широких и в демократическом плане освещенных картинах общественной жизни Новгорода. И если опера оказалась написанной с большим размахом, то этим мы обязаны именно вдохновителю Новой русской школы, который за тридцать три года до того подал первую мысль о музыкальной иллюстрации былины.

Стасов настоял, а Римский-Корсаков после некоторого сопротивления — еще давало себя знать пристрастие к сказочному — согласился на необходимость существенно раздвинуть рамки оперы, не ограничиваясь любовной лирикой как основным стержнем и «водой» как неизменной обстановкой действия.

Стасов писал Римскому-Корсакову: «...я всю душу желал бы, чтобы Вы... чудно изобразили не только личность Садки, но вместе с тем дали бы, по возможности, наиполнейшую картину древнего Великого Новгорода, со всем его характером, независимым, сильным, могучим, капризным, свободолюбивым, непреклонным и страстным». Эта точка зрения нашла отклик у Римского-Корсакова; пусть и отказавшись от некоторых предложений Стасова и смягчив кое-какие другие, композитор основательным образом пополнил сценарий.

Окончательно откристаллизовалась опера еще позже, когда Римский-Корсаков решил дополнительно ввести в действие жену Садка — Любаву — и сочи-

нить поэтому еще одну картину (третью). Наконец общие очертания драмы вполне обрисовались. Но еще некоторое время шла работа по сочинению и отделке текста. Друзья композитора желали, чтоб словесная ткань оперы не уступала музыкальной по своей художественности, и стремились в этом оказать содействие автору «Садко». Особенно большую роль на этом этапе сыграл высоко ценимый Римским-Корсаковым Владимир Иванович Бельский, образованнейший человек и страстный любитель музыки, который стал с годами ближайшим помощником и либреттистом композитора.

Музыка «Садко», как и музыка большинства крупных произведений Римского-Корсакова, сочинялась в обстановке цветущей природы, весной и летом, в усадьбах, где жил композитор.

С особенной любовью Римский-Корсаков вспоминает имение Вечашу, где он проводил летние месяцы в течение ряда лет и где в основном была сочинена опера: «...прелестное место: чудесное большое озеро... огромный старинный сад с вековыми липами, вязами... Ночью луна и звезды чудно отражаются в озере. Птиц множество... Лес поодаль, но прекрасный».

Так же как и при сочинении «Снегурочки» (летом 1880 года в живописной местности Стелёво), обстановка прекрасной природы вдохновляла композитора и отражалась в опере настолько, что в некоторых картинах оперы можно найти прямое сходство с утренними и ночными пейзажами Вечаша.

И не случайно первые музыкальные мысли для «Садко» появлялись у Римского-Корсакова в обстановке, очень близкой ко второй картине оперы, на озере, среди тростников. Он вспоминает: «...местом для сочинения... часто служили для меня длинные мостки с берега до купальни в озеро. Мостки шли среди тростников; с одной стороны виднелись наклонившиеся большие ивы сада, с другой — раскидывалось озеро... Все это как-то располагало к думам о «Садко».

Опера была закончена осенью 1896 года и в следующем году представлена для ознакомления в дирекцию императорских театров. Там опера была встречена с казенным равнодушием, обычным по отношению к передовым произведениям русского искусства, и не бы-

ла принята — со ссылками на мнение государя и царской фамилии — к постановке\*.

Что не было сделано «департаментом оперных дел» — Мариинским театром, то взял на себя Московский частный оперный театр, руководимый крупным промышленным деятелем и талантливым меценатом С. И. Мамонтовым. Опера была впервые представлена 26 декабря 1897 года с большим успехом, несмотря на некоторую недоделанность постановки; дирижировал Е. Д. Эспозито. Лишь после того как «Садко» обошел ряд провинциальных сцен, он был поставлен в Мариинском театре (26 января 1901 года, под управлением Э. Ф. Направника).

Характерно, что у демократической аудитории Народного дома в Петербурге, которая, вопреки всей фантастике, оценила простоту и свежесть музыкального языка «Садко» и родственность его народной мелодике, «Садко» пользовался значительно большим успехом, нежели у воспитанной на традициях итальянской оперы чопорной публики Мариинского театра.

На сцене Большого театра в Москве первое представление состоялось 24 октября 1906 года. Дирижировал В. И. Сук, декорации и костюмы были сделаны по рисункам К. А. Коровина; в партии царевны Волховы много раз выступала А. В. Нежданова. Отзывы печати о первых постановках были — почти без исключения — самыми сочувственными. Достаточно сослаться на слова высокоавторитетного московского критика Н. Д. Кашкина: «...русская музыкальная литература со времен Глинки не имела еще такого образца художественного воплощения русского народного стиля».

Проектам постановки «Садко» в парижской Большой опере (1907) не суждено было осуществиться, так как Римский-Корсаков, оберегая художественную целостность оперы, наотрез отказался пойти навстречу коммерческим интересам правящих сфер, которые в целях обязательного успеха «Садко» у французской «избранной» публики добивались значительных сокращений и «облегчений» оперы.

---

\* Как вспоминает композитор, царь заявил: «...нечего ставить «Садко». Пусть вместо этой оперы дирекция подыщет что-нибудь повеселее».

Нам остается указать, что в наших советских оперных театрах «Садко» является одной из репертуарнейших и излюбленных опер. В ее постановках участвовали и участвуют лучшие силы нашей оперной сцены.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ОПЕРЫ

Римский-Корсаков рассматривал свои оперы как произведения прежде всего музыкальные. Драматическая сторона должна, по его мнению, зависеть от музыки, а не наоборот. Вот почему особенно важно для посетителя оперного театра внимательно вслушиваться в музыку «Садко» и понимать ее смысл.

Для восприятия музыка оперы-былины, за исключением нескольких отдельных моментов, не создает особых трудностей. Римский-Корсаков владеет искусством, никогда не опускаясь до банальности, всегда оставаясь на высоте художественного вкуса, действовать простыми, понятными средствами.

Два мира, показанные в опере, — сказочный и реальный — естественно, требовали для своего музыкального воплощения совершенно различных средств выразительности.

Реальный мир — мир русской старины — Римский-Корсаков запечатлевает интонациями, близкими народной песне. Песня занимает в музыке «Садко» исключительно большое место. Хоры торговых гостей в первой картине, песни и пляски скоморохов, ряд песен и арий самого Садка, пение Любавы, сцены торжища в четвертой картине, многое в финале — все это коренится в русской народной музыке.

Народный элемент подан в музыке по-разному. К самым ярким песенным моментам оперы принадлежат выступления самого Садка — «Ой ты, темная дубравушка» во второй картине, «Гой, дружина верная» в пятой картине и ряд других. В них чувствуется широта, раздолье, они достойны необычайного певца-гусляра, покоряющего все вокруг искусством своим.

Но Садко выделен по музыке не только в те моменты, когда он, вдохновенно импровизируя, слагает песни. Композитор повсюду, даже в незначительных его репликах, подчеркивает то особенное, что отличает

Садка от прочих: он наделяет его мерной, торжественной музыкальной речью, напоминающей былинный сказ.

Лишь изредка заимствуются подлинные народные мелодии (хор «Высота», например, разработан на основе былинного напева). Но несравненно чаще Римский-Корсаков лишь пользуется типичными для народно-песенного склада оборотами и, творчески перерабатывая их, создает множество высокохудожественных мелодий. Важно при этом, что характер русской песенности сохраняется и тогда, когда композитор сплетает народно-музыкальные интонации с приемами общеевропейской классики (ария «Пробегали б мои бусы-корабли» из первой картины, ария Любавы из третьей картины) или же — где этого требует сюжет — со средствами музыкальной фантастики (колыбельная Волховы в седьмой картине).

Воспроизводя колорит седой русской старины, Римский-Корсаков с особенной любовью пишет музыку эпического склада — неторопливую, иногда мощную, всегда архаически-величавую. Так сочинены многие хоровые номера оперы, среди которых по своей необычайной оригинальности выделяется хор первой картины «Будет красен день в половину дня». Среди эпизодов сольных укажем прежде всего на былинную и сказку гусляра Нежаты. Народная песня звучит в «Садко» от начала до конца оперы. Она пробирается во все клеточки, в мельчайшие поры музыки, тем сообщая ей и величайшую доступность, и высокое, полностью выдержанное единство стиля.

Но если в бытовых сценах народная песня господствует безраздельно, то в сценах фантастических она иногда присутствует на заднем плане. «Волшебная» музыка оперы имеет множество своих, специфических приемов, ибо для музыкального воплощения «мира мечты» требовались особо изощренные средства. Они призваны подчеркивать исключительность обстановки, таинственность действующих лиц, чудеса, которые они творят. В таких эпизодах необычны аккорды и их соединения, изысканны изгибы мелодического рисунка; здесь звучат странные, как будто из глубины морской доносящиеся тембры. Такова значительная часть музыки во второй и шестой картинах.

Рисуя подводный мир и его представителей, Римский-Корсаков предпочитает матовые, приглушенные тона, так хорошо ассоциирующиеся с прозрачными, тихими просторами вод; общий налет некоторой грусти, тоски, элегичности лежит на музыке подводного мира.

Фантастическая часть «Садко» — как это обычно и в других произведениях Римского-Корсакова — тесно связана с народным сказочным эпосом: образы Морского царя, его дочерей и внучат — речек и ручейков, Волховы — все взяты из славянской мифологии.

Нельзя сплошь отождествить фантастику «Садко» с «чудесным», «необычайным»; прежде всего, под флагом фантастики композитор дает большинство лирических страниц оперы: такова большая часть второй картины, многое в двух последних картинах. Еще важнее то, что фантастика «Садко» тесными узами связана с природой: волшебные герои — это, в основном, одушевленные силы и явления природы, а не бесплотные привидения. Но не только личности героев, а и поле действия фантастики относятся к области природы: ночной пейзаж, колеблющееся озеро, шумящие тростники, морская буря, утренний туман — вот атрибуты фантастики «Садко». Можно даже сказать, что фантастика в «Садко» и других произведениях Римского-Корсакова есть своего рода способ вдохнуть жизнь в неподвижный ландшафт.

Вообще же музыка изобразительная, живописная имеет огромное значение в опере — как в области пейзажа, так и за его пределами (блестящая сцена превращения рыбы в золото, пестрая и шумная новгородская толпа, безумная пляска подводного царства, полет Садка и Волховы к Новгороду).

В такой изобразительной музыке Римский-Корсаков, мобилизуя всяческие возможности оркестровых красок и общей музыкальной выразительности, достигает великолепных результатов: мы зачастую воспринимаем слухом, «видим» то, что желает нарисовать звуками автор.

Музыку фантастических сцен оперы Римский-Корсаков справедливо относил к лучшим своим достижениям.

Как и в других своих операх, Римский-Корсаков широко применяет в «Садко» лейтмотивы. Однако в этой

опере система лейтмотивов почти не применяется по отношению к реальным лицам; область ее действия — главным образом фантастическая сторона (лейтмотивы подводного царства, царевны Волховы, Морского царя, золотых рыбок и т. д.), природа (тема «окиана-моря синего»), обобщенные или отвлеченные явления (тема «новгородской славы и золота», тема «надежды на свидание»). Все эти характеристики даны сжато, но очень выпукло.

Каждый из таких лейтмотивов Римский-Корсаков широко разрабатывает и пропитывает ими музыкальную ткань оперы. Лейтмотивы не остаются неизменными с начала до конца: ход действия требует то одного, то другого оттенка — и одна и та же тема в руках Римского-Корсакова как воск принимает различные формы и меняет свою выразительность. Употребление лейтмотивов придает музыке особенную рельефность и вместе с тем связывает разнообразные моменты оперы в одно целое.

Вообще же темы оперы — не только лейтмотивные — отличаются чрезвычайно высокими художественными достоинствами. Один из самых близких и проницательных друзей композитора — уже упомянутый Бельский — писал, что «большинство тем «Садко» прямо волшебной, неувядающей и ненадоедающей, шопеновской красоты».

Слушая музыку «Садко», поражаешься ее красочности, настолько яркой, что местами словно видятся цвета, в которые окрашена музыка. И оказывается, что такая связь между природной краской, цветом и звуками, связь простая и неизменная, действительно существовала в воображении композитора.

Любуясь отблеском лунного света в тростниках и в спокойном зеркале озера, Римский-Корсаков тут же представляет себе сплетение тональностей, способное передать этот эффект в опере «Садко». В облаках, в волнах океана, в северном сиянии Римский-Корсаков слышит звуки, аккорды. И эта постоянная звуко-цветовая связь дает возможность Римскому-Корсакову делиться со слушателем неизгладимыми впечатлениями, оставшимися от его кругосветного плаванья в молодости. Он подбирает звуки, аккорды, тональности в соответствии с переливами красок на сцене.



Оркестр «Садко» полнозвучен, светел и ясен; Римский-Корсаков дает максимум колоритности, но не растрачивает на каждом шагу напряженно яркие звучания — он приберегает их для центральных моментов оперы. В период сочинения «Садко» Римский-Корсаков, по собственным его словам, стремился в инструментровке «к наиболее ясным... оркестровым сочетаниям», к такому «общему просветлению тона... как будто все залито дневным солнечным блеском». Начало первой картины, конец второй картины, четвертая и седьмая картины оперы заставляют нас вполне согласиться с автором.

### СЮЖЕТ ОПЕРЫ

Сюжет оперы-былины «Садко» может показаться несложным лишь на первый взгляд. В действительности же в нем сплетаются многочисленные нити: картины новгородской жизни и волшебный мир; мотив борьбы человека с природой, данный в анимистическом преломлении (одушевление, очеловечение природы), и подчинение сил природы человеку; борьба Садка с именитым купечеством и торжество отважного гусляра; проблемы семьи, женской любви и преданности; искусство, его различные представители и их роль в общественной жизни. Как писал один из критиков, «рядом с глубоким драматизмом шутовская интермедия, рядом с воздушной фантастикой бьет ключом реальная жизнь». Возникающие в этом сплетении конфликты, противоречия являются основой драматизма в опере \*. Однако характер этого драматизма не таков, каким он бывает в операх реально-бытовых или исторических. По словам самого автора, — «былевой и фантастический сюжет «Садко»... не выставляет чисто драматических притязаний; это —

---

\* Так, во всех картинах оперы, начиная с третьей, имеется противопоставление: жизнь и смерть, зловещие предрекания и их крушение (например, в третьей картине — Любаве чудится, что Садко «погубит свою буйну голову», Садко же полон решимости; в четвертой картине — смерть, которую пророчит Садку народ, и триумф Садка; в седьмой — гибель Волховы и торжествующий Новгород).

7 картин сказочного, эпического содержания». Действительно, опера подчиняется в своем развитии особенностям и темпам былинного повествования. Действие (за отдельными исключениями) разворачивается не спеша, замедляется всяческими (притом многочисленными) вставками, повторениями, подробными описаниями, сравнениями, присказками\*.

Некоторые картины представляют собой как бы серию, сюиту песен, плясок, сказок, былин. Манера былинного сказа последовательно, тонко выдержана в опере и тем самым сообщает ей внутреннее единство стиля.

«Садко» — опера, где история сочетается с легендой. В ней дано представление о «Господине Великом Новгороде» как большом международном торговом и культурном центре. Академик Б. В. Асафьев писал: «Здесь вы живьем, на слух осязаете вековую предприимчивость новгородцев, их дерзостные, смелые торговые экспедиции, их общение с народами и их взаимные ссоры на соревновательской почве».

Однако неверно было бы требовать от былинной оперы, чтобы в ней была нарисована полная и безупречно соответствующая историческим данным картина жизни древнерусского «города-государства». Римский-Корсаков сознательно перемещал исторические факты: с одной стороны, как отмечал композитор в предисловии к опере, «время действия... перенесено в полусказочно-полуисторическую эпоху только что водворившегося в Новгороде христианства», то есть отнесено к концу X и началу XI века; с другой стороны, вся обстановка новгородской жизни — цветущая торговля, богатство, иноземные купцы, обилие заморских товаров — все это указывает на значительно более поздний период (XIII—XIV века).

В пределах этих условностей Римский-Корсаков все же сумел показать очень существенные стороны новгородской жизни не идеализируя ее. Вечевой строй Новгорода не был подлинно демократическим, и вече не было действительным органом народного управления:

---

\* Таковы, например, традиционные словесные формулы — «прибаутки» («Будет красен день в половину дня, будет пир у нас во полупире», «Чудо чудное, диво дивное», «Высота ль, высота поднебесная, глубота, глубота, океан-море» и другие).

за спиной веча стояли бояре и крупные купцы, которые и были фактическими господами Новгорода, поработившими низшие классы. Жизнь новгородской бедноты оказала влияние на былинну о Садке, внеся в нее «мотив чудесного избавления от бедности», мотив, который «мог зародиться только в среде, где недоедание — недопивание было обычным явлением»\*. И композитор не игнорировал элементы классового расслоения, он показал пропасть между «именитыми гостями торговыми» и массой бедняков — «голью кабацкой», показал, что «вольный люд» совсем не един. Не оставляет он сомнения и в том, что надо всем — в том числе над «волей новгородской» — довлеет золото; уже первая картина оперы демонстрирует это положение с полной ясностью.

Народные массовые сцены сосредоточены в четвертой и седьмой картинах\*\*. Хотя и нельзя сказать, что народ в этих сценах показан как непосредственный деятель, однако массы самым активным образом воспринимают все совершающееся на их глазах и реагируют на события словами и пением, выявляют свое настроение, дают свою оценку. В уста народа Римский-Корсаков вкладывает такие прекрасные песни, как «Высота», «Слава тебе, молодой гусяр». Замечательно и богатство красок, которыми композитор любовно «расписывает» отдельные группы народа, создавая в целом сверкающую и калейдоскопически переливающуюся картину.

В облике действующих лиц много контрастов, много своеобразия и характерности. Как писал один из критиков, «Веселые оппортунисты-скоморохи, простая, крепкая, всепрощающая любовь жены Садко, поэт, весь проникнутый жаждой чудес и красот, и его художественная мечта — царевна, детски наивная и увлекающаяся, но не по-детски, до самоотречения верная в своей привязанности, да и сам царь — морское пресветлое чудо — до такой степени живы и правдивы, что, кажется, слышишь их голоса».

Среди них на первом месте, конечно, сам Садко. Характеризуя былинного героя, Белинский писал: «Сад-

---

\* Чичеров В. Русское народное творчество. М., 1949, с. 62.

\*\* Кроме того, имеются реальные массовые сцены, не вполне подходящие под категорию «народных», в первой и пятой картинах, а фантастическая массовая сцена — в шестой картине.

ко выражает собой бесконечную силу, бесконечную удаль...», «...Садко велик и полон поэзии не сам по себе, но как один из представителей Великого Новгорода...» Садко — образ сложный, и былина не умалчивает о его недостатках \*. В опере его эгоистические черты затушены, и композитор имел для этого основания, ибо снижение образа главного героя повредило бы произведению. Зато подчеркнута такая черта, как служение всему «миру», обществу; Садко в первую очередь преследует не личные цели, а интересы Новгорода. Если гуслир Нежата и скоморохи — слуги сильных мира сего, то Садко стремится умножить славу родного города, противопоставляет себя богатой и бездеятельной знати; более того, он — глашатай правды и совратитель «голи кабацкой», он вербует дружину из среды «братии молодшей», «людей неимущих».

Своим неотразимым даром воздействия на все окружающее — и на людей, и на силы природы — Садко напоминает античного Орфея. В творчестве же Римского-Корсакова он, как певец и гуслир, является наследником Левко («Майская ночь») и Леля («Снегурочка»). По словам композитора, Садко — гений-творец, один из тех, кто, неся в себе «искру божества», создавал замечательнейшие древние народные песни.

Если главный герой реального мира — сам гуслир Садко, то в мире сказки на первом плане — морская царевна Волхова, один из обаятельнейших женских образов во всем творчестве Римского-Корсакова. В облике Волховы переплетаются две стороны. Любимая дочь Морского царя, она порождена водной стихией и в ней же исчезает; волшебная ее природа в музыке выражена изысканными, прозрачно журчащими и звенящими колоратурами. Но Волхова — также и воплощение трогательной и жертвенной женской любви, воплощение идеальной красоты; эта сторона ее облика выражена музыкой чисто лирической, человеческой и теплой. Как и Садко, Волхова имеет предшественницу, притом — в тех же двух операх: как писал сам композитор, «намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, тающий и исчезающий, вновь

---

\* Садко хвастает своим богатством; чтобы сдвинуть с места свой остановившийся корабль, он пытается для собственного спасения принести в жертву Морскому царю всю свою дружину.

появляется в виде... Морской царевны...» Выдающейся и неподражаемой исполнительницей этой роли была Надежда Ивановна Забела-Врубель (жена знаменитого художника), в пении и игре которой было особое, покорившее композитора очарование. Достаточно привести обращенное к ней признание автора «Садко»; приписывая успех оперы таланту Забелы, он пишет: «...вы тем самым сочинили Морскую Царевну, что создали в пении и на сцене ее образ, который так за вами навсегда и останется в моем воображении...»

Стасов в 1894 году писал Римскому-Корсакову: «Вы новгородец, былина о Садке — лучшая и значительнейшая былина новгородская...», «там все время налицо седая русская языческая древность и элементы волшебный, сказочный, фантастический, а они все, кажется, с наибольшею силою и всего глубже заложены в вашу художественную натуру». «...Мне все кажется, — продолжает он в другом письме, — что это будет капитальнейшее ваше создание, ваша IX симфония... задача громадна и великолепна. Есть и история тут, и народ, и характеры, и сцены, и что угодно...»

Стасов правильно отметил две основные стороны в сюжете «Садко» и не ошибся, полагая, что они наиболее близки композитору.

«Садко» действительно вышел одним из капитальнейших и ценнейших созданий Римского-Корсакова, одним из шедевров русской классической оперы.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

### Действующие лица

Фома Назарыч	} старшина и воевода,	тенор
Лука Зиновыч		
	} настоятели новгородские . . . . .	бас
Садко, гусляр и певец в Новгороде		тенор
Любава Буслаевна, молодая жена его		меццо-сопрано
Нежата, молодой гусляр из Киева		
города . . . . .		контральто
Дуда	} скоморошины удалые	бас
Сопель		тенор
1-й		меццо-сопрано
2-й		меццо-сопрано

1-й волх . . . . .		тенор
2-й волх . . . . .		тенор
Варяжский	} заморские торговые гости	бас
Индийский		тенор
Венецкий		баритон
Окиан-море, царь морской . . . . .		бас
Волхова, царица прекрасная, его дочь молодшая любимая . . . . .		сопрано
Видение — старчище могуч богатырь во образе калики перехожего . . . . .		баритон

### Хор

Новгородский люд обоего пола и всяких сословий, торговые гости новгородские и заморские; корабельщики, дружина Садка; скоморохи — веселые молодцы, калики перехожие — угрюмые старики; водяные, красные девицы, белые лебеди и чуда морские.

### Балет

Царица Водяница премудрая, жена царя морского, и двенадцать старших дочерей его, что замужем за синими морями. Ручейки — внучата малые. Серебробешуйные и золотоперые рыбки и другие чуда морские.

Действие происходит в Новгороде и на море-окиане, в полусказочное-полуисторическое время. Между четвертой и пятой картинами проходит двенадцать лет\*.

## ВСТУПЛЕНИЕ

Оркестровое вступление — «Окиан-море синее». Грозная, но спокойная морская стихия, ровно, бесстрастно катящиеся волны, необъятная, бескрайняя ширь; глухой гул стоит над неустанно колышавшейся сумрачной водяной пустыней, и не видно нигде, из конца в конец моря-окиана, ни корабля, ни живого существа.

Вступление почти целиком основано на развитии крошечного, из трех звуков состоящего, тематического зерна — мотива «окиан-моря»:

---

\* Семь картин оперы при сценической постановке разбиваются на три или пять действий. 1-я и 2-я картины составляют I действие, 3-я и 4-я — II действие, 5-я, 6-я и 7-я картины — III действие. Или же: 1-я картина составит I действие, 2-я с 3-й — II действие, 4-я — III действие, 5-я с 6-й — IV действие, а 7-я — отдельное V действие.

1

Largo

Альты и В-ли



Своим колебательным движением, отсутствием четкой законченности и резких очертаний, безостановочно движущимися рядами повторений он действительно создает иллюзию волнообразного движения бесконечной океанской громады. Мотив этот будет в опере появляться почти всякий раз, когда будет изображаться или хотя бы упоминаться в речах море. Тональность вступления — ми-бемоль мажор — связана была в представлении Римского-Корсакова с темноватой, серо-синеватой окраской.

Перед окончанием вступления возникает серия плавно нисходящих аккордов мягкой и теплой звучности. Это — особая тема, которая в опере символизирует надежду Садка и Волховы на свидание (тема «ожидания встречи»).

### КАРТИНА ПЕРВАЯ

Наедайтесь, гости, дóсыта;  
Напивайтесь, гости, дóпьяна!  
Чарой... обнесли Садка,  
Места... ему не было,  
Насмеялись над ним гости пьяные...

Сцена изображает богатые хоромы новгородской братчины\*. Дубовые столы ломаются под тяжестью яств и напитков; за столами пируют новгородские торговые

\* Братчина — в древнем Новгороде содружество совместно пирующих.

гости во главе со своими настоятелями — Старшиной и Воеводой. За особым столом сидит Нежата — молодой гусляр из Киева-города. В углу на печи приютились скоморохи\*. В разгаре шумное «столованьице-пированье», где нет никого на́большего — ни князя, ни царя; гости поощряют друг друга:

«Лейте браги до краев ковши, пейте меду полные стопы!» Слышна чванная похвальба: «А и славен Велик Новгород что людьми торговыми да своею вольной волюшкой».

Гордятся новгородские гости своей волюшкой: «Нет у нас больших бояр, нет у нас старших князей, нет у нас и грозных воевод», — и подхватывают все дружно, в один голос: «В Новгороде Великом у нас всяк себе сам больший-на́больший».

Пить да есть гости не забывают. «Обносите зеленым вином, зеленым вином заморским», — повторяют они на все лады.

Настоятели велят молодому гусляру Нежате позабавить гостей, спеть про старое, про бывалое, про дела богатырские. Нежата — послушный слуга всех, кто богат да силен, — рассказывает былинку о «могуч богатыре» Волхе Всеславиче, о том, как рос он и как сел царем «во Индейском царстве славном».

Хороша былина, но недовольны гости: некому спеть о Великом Новгороде, о конях добрых, о силушке молодечкой, о женах — приветливых и красивых, о бесчисленной золотой казне.

Тут входит новгородский гусляр Садко, учтиво кланяется братчине. Вот бы кому спеть гостям о славе новгородской, воздать хвалу их несметным богатствам. Но не видит Садко чести в том, чтоб день и ночь пировать-бражничать да по старине жить — совсем другое в мыслях у Садка; и хочет он поделиться своей мечтой с пьяными гостями: «Кабы была у меня золота казна, кабы была дружинushка хоробрая, я не сидел бы сиднем в Новгороде». «Повыкупил я б все товары ваши новгородские, я снарядил бы тридцать и един корабль, товары красные я б понагруживал» «и прошел по великим рекам я б ко синему морю далекому». Увлеченный

---

\* Скоморохи в древней Руси — актеры и музыканты по ремеслу.



своей мечтой, поет Садко гостям о том, как «погулял бы в странах я неслыханных», накопил бы там драгоценностей, а воротясь в Новгород, понастроил бы церквей и теми драгоценностями украсил бы их. «По далеким морям, по раздолью земли пронеслася бы слава Новгорода! А и вы бы тогда, гости знатные, за то во пояс мне поклонилися».

Речи Садка, звучащие укором, насмешкой и осуждением, вовсе не по нутру богатым его покровителям. Слыхано ли? Гусляр-бедняк смеет клеймить своих знатных сограждан за косность, леность, за неповоротливость: «Аль не видите, гости знатные, хочет выше стать Новгорода», — предостерегает один из настоятелей. Среди пирующих гостей смятение. Не многие решаются поддержать смелого гусляра и завязывают спор: «А коль прав Садко?» — «Не хотим Садка!» — гремит в ответ. «А коль прав гусляр?» — «Гой, долой его!» Не подобает молодому, да еще к тому же бедному гусляру поучать именитых гостей уму-разуму. Настоятели, блюдя интересы своего сословия, раздувают неприязнь, травливают пирующих гостей на Садка, напоминают, что «уж не в первый раз говорит Садко таковы слова, речи дерзкие», уж третий день «ведет речи-те он негожие, голь кабацкую сомущаючи». Такой дерзостью подавлены и друзья Садка, тут уж все единодушно набрасываются на опасного, «неблагонадежного» гусляра — забыто хваленое равенство новгородское. «А и где ж ему с нами ровней быть? А и где ж ему силу-власть забрать? Живет Новгород по-старинному, золотою казной да волею!» В негодовании они кричат: «Не хотим Садка! Гой, долой его!» — угрожают ему словами и жестами.

Глубоко оскорбленный Садко с прощальным словом обращается к гостям — желает им жить в довольстве и по старине; но не услышат больше новгородцы его звонких песен; будет он отныне «речкам светлым песни складывать да заповедны думы сказывать».

Прерванное столь неприятным образом пиршество возобновляется. Скоморохам приказано слезть с печки, петь и плясать — нужно сгладить впечатление от дерзкой выходки Садка. Дуда и Сопель с товарищами заводят шуточную песню, приплясывают, подыгрывают на инструментах. Угодливые скоморохи стараются из

всех сил; они знают, чем потешить хозяев, и высмеивают своей песней Садка — дурня, что «вздумал торговати», «все товары выкупати», не имея в мошне «ни единой денежки», и за это осерчавшего на «именитых гостей»; гости дурня прогнали, «перестали поити-кормити»; дурню остается только пойти «к Ильмень-озеру сидети, в омуты глядети», «рыбку золотую ловити начати\*», деньгу добывать за худу ракушечку, малую полушечку».

Хмель и скоморохи делают свое дело: забыт Садко с его обличительными речами. В общем разгуле, среди пьяных возгласов пирующей братчины, удалой скоморошьей пляски заканчивается первая картина.

### МУЗЫКА ПЕРВОЙ КАРТИНЫ

Звонкие, бойко ритмованные фанфарные звуки подготавливают начало картины — степенный, исполненный достоинства и важности хор «Собралися мы, гости торговые, всю братчиной нашей веселою»:



Вся музыка до былины Нежаты — одна непрерывная застольная песня, то грузная, то чеканная и громогласная:



\* Золотым рыбкам — материальным символам богатства Садка — суждено впервые предстать в шутовской песне-издевке над Садком.



Не только самоуверенность, сытость, безмерное довольство собой, но и несомненную силу отражает эта музыка. В оркестре здесь обильно звучат медные инструменты, придающие музыке массивность, мощь.

Вступление к былине о Волхе Всеславиче, так же как и перерывы между куплетами, представляют с помощью пианино и арфы игру на гуслях, перебор звонких струн:

4a Moderato assai



4б

Roco meno mosso



Мелодия былины родственна мелодии подлинной былины на эту же тему: она протяжна, певуча и из-за множества повторений несколько однотонна. Внимательно вслушиваясь в оркестровое сопровождение, мы оценим богатый наряд, в который облечена простая мелодия, заметим, как музыка иллюстрирует рассказ Нежаты («Задрожала мати сыра земля», «сине море всколебалось», «рыба вся в глубину пошла, полетела птица высоко в небеса» и т. д.).

Хор «хвастовства» гостей замечателен своим могучим, широким унисоном, своим необыкновенным, архаически звучащим размером ( $11/4$ ):

**Allegro non troppo**

Бу-дет кра-сен день в по-ло-ви-ну дня,  
бу-дет пир-у нас во по-лу-пи-ре,

Этот размер изобрел Римский-Корсаков и ввел его уже однажды — в «Снегурочке», чтобы передать ощущение величавой старины и большого мелодического дыхания.

Обращение Садка к гостям построено на имитации степенного былинного распева\*, иногда с оттенком молодцеватости, удаливства (почти все обращения Садка разговорного характера к согражданам и жене построены аналогичным образом); торжественность такого «былинного речитатива», красной нитью проходящего сквозь всю оперу, должна придавать ей характер эпической приподнятости в древнерусском национальном духе, а самого Садка должна выделять из среды прочих персонажей, придавая особую значительность всему им сказанному:

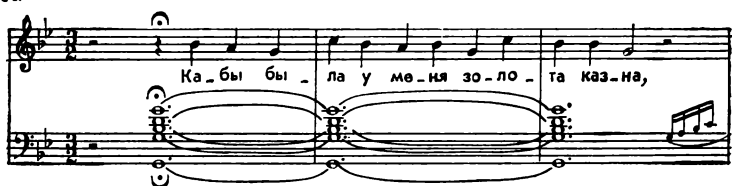
6а

По-клон-вам, гос-ти и-ме-ни-ты-е, бла-госло-ви-те ста-ри-

\* Римский-Корсаков видел первообраз этого речитатива в декламации знаменитого «сказителя» былин Т. Г. Рябинина.



66



Речитатив Садка переходит в певучую арию, повествующую о смелых мечтах Садка. Мелодия ее мягка, но мужественна:

7 Andante  
dolce



Здесь впервые интонирует труба светлую, с торжественным блеском восходящую тему:

8



Крепко запоминающаяся фанфара эта \* слышится в тех местах оперы, где речь ведется о славе, золоте и о Великом Новгороде. Мы назовем ее условно темой славы.

Распри между гостями и общий отпор смелым фантазиям Садка изображаются уже знакомой нам мощной темой (см. пример 5). Она теряет здесь свое спокойствие, цельность ее разрывается разделением гостей на два пререкающихся стана, сила ее омрачается слепой злобой. По уходе Садка гости запевают ту же застольную песню, что в начале картины, только звучит она более угловато, нет уж в ней плавности и спокойствия — раздражены гости.

В скоморошьей пляске и песне много юмора, много остроумных выходок; прекрасно сделано в оркестре подражание скоморошьей музыке — визгливым, гнусавым, тягучим, стучащим и звенящим гудкам, дудам, сопелям и бубнам; сами же мелодии очень близки русской народной песенной и плясовой музыке \*\*:



96 Moderato



\* Особо величава простота ее оттого, что она воздвигнута всего лишь на четырех разных звуках, принадлежащих гамме без полутонов, так называемой пентатонике.

\*\* Песня «В Новгороде Великом» напоминает подлинную скоморошью песнь «Во хорошем во тереме».

9в Vivace.



В финале картины обрывки застольных песен подчиняются заражающему ритму скоморошских плясовых мотивов и сливаются с ними в единое целое.

Первая картина была задумана композитором «поруслановски», как он сам выражался — «громким, блестящим пиром» (опера «Руслан и Людмила» Глинки открывается сценой роскошного свадебного пиршества). Есть, однако, и существенные различия: в «Садко» меньше эпически спокойного величия, но больше оживления, больше мелодической и ритмической остроты. Композитор не чужд здесь элементов разоблачительных, сатирических: чванство новгородских богатеев достаточно ярко подчеркнуто и текстом, и музыкой, да и «воля новгородская» в столкновении с гуслиаром-бедняком оказывается скомпрометированной.

Первая картина оперы изобилует контрастами — таковы разнообразные хоры, переключки групп, противопоставления соло и массы. При этом музыка отличается ясными архитектурными очертаниями и в крупном, и в малом масштабе.

## КАРТИНА ВТОРАЯ

Ночка душистая, шелест камышевый,  
Белые лебеди, чюдная девица...

Светлая летняя ночь. Рогатый месяц освещает дубраву и берег Ильмень-озера. Тишина. Появляется Садко и, пригорюнившись, садится на камень; пытается

гусяр песней разогнать тоску-кручинушку. Темной дубравушке, Ильмень-озеру, «волне зыбучей», всему «раздольицу широкому» жалуется он: «Людам стали уж не надобны мои гусельки яровчаты»\*.

Собирается Садко поведать Ильмень-озеру свою «думушку заветную», как вдруг, точно разбуженный песней Садко, налетел ветерок, всколебал волны в озере, зашумел тростником... И видит Садко — плывет по озеру стая белых лебедей и серых утиц. Чудеса творятся: на глазах у изумленного гусяра оборачиваются лебеди прекрасными девицами: «Чудо чудное, диво дивное, — восклицает в изумлении гусяр, — то не лебеди белые, а красавицы чюдные!» Выходят на берег девицы, рассаживаются по пням, по сучьям, заводят хором томную, сладкую песню, не слыханную на земле: «Выходите вы из синя озера, выходите вы на зелены луга, выходите вы, сестры вещие, умывайтесь росами медвяными... одевайтесь в темны облаки, убирайтесь частыми звездами, украшайтесь светлым месяцем, прогуляйте всю ночь напролет, от вечерней зари и до утренней!» «Возле лесу темного на колоды, на пни вы садитесь да послушайте, как поет купав\*\* добрый молодец». Всех девиц одна краше, всех сестер одна голосистее; ее Садко и спрашивает: «Чудо же чудное, а и диво же дивное! Кто же ты, девица, а и кто твои сестры купавые?» Но не отвечает на вопрос красавица, а ласково говорит гусяру: «Долетела песня твоя до глубокого дна Ильмень-озера. Сестры мои позаслушались, пуще их всех позаслушалась я, позаслушалась, пригорюнилась... Ах, разгони же тоску ты кручинушку, песню веселую спой. Наигрыш ты заиграй переборчатый, сестры круги заведут». Садко играет наигрыш и запекает хороводную песню: «Заиграйте, мои гусельки, заиграйте, струны звончаты! Как под часты переборы мои расплясались лебедушки». Сестры водят круги, неведомая девица собирает цветы, плетет венок добру молодцу. Снова перебирает струны Садко и поет: «Краше всех их одна девица, лучше всех одна лебедушка». Присоединяет свой голос к песне и девица: «Плету венок я милому, а за то плету, что он петь горазд, что такой игры и не слыхано, что купав, пригож добрый молодец».

---

\* Из дерева явора.

\*\* Красивый.



Обращается к сестрам-девицам Садко: «Рассыпайтесь, лебедушки, вы по кустикам по частым... Не мешайте добру молодцу говорить с душою-девицей...» Разбегаются сестры и скрываются в лесу. А у Садка «дух занимается... ум помрачается». Бросает гусли Садко, садится возле девицы, и ведут они «речи сладкие, любовные». «Светят росой медвяною косы твои, словно жемчужным убором блестят», — шепчет ей Садко. Все добивается он узнать, «кто ты, девица, кто ты, красавица чуждая, кто?» А в ответ ему только протяжное ауканье доносится из лесу и тихо нашептывает красавица нежные слова: «Мыслью ты светлой, что чайкой белой, паришь, рыбкою легкой ныряешь в волне... На веки вечные сердце мое песни твои полонили...» Все сильнее, все нетерпеливей добивается Садко: «Скажи же мне, кто ты? По имени как звать? Коль люб я, останься здесь век вековать».

Помолчала незнакомка и стала говорить:

«Я Волхова, царица прекрасная, дочка царя я морского великого и Водяницы, царицы премудрыя». Не верит своим ушам Садко, а красавица повествует дальше: «А сестры старшие — все речки глубокие, те, что с морями слюбились далекими, устьями впали в излучины синие. Далёко, далёко живет грозен батька, в глубоких безднах стоит его терем, лазоревый терем, прозрачны палаты. Там рыб златоперых стада на просторе; там чуда морские, киты на стороже. Там царство морское, великое царство. Девица вещая, знаю я, ведаю: не синю морю я просватана, а за молодым быть мне замужем, вокруг кусточка ракитова венчанной. Ты мой суженый, ты мой ряженный!»

Приближаются красные девицы, все слышней их голоса. И тут только вспоминает Садко о своей жене: «Как с тобой венчаться мне? Я женат здесь на земле», — и решается: «Кину я все, буду с тобой век вековать».

Светает. Выходят из лесу дочери Морского царя. «Пора молодцу с красной девицей сладкую беседушку перестать вести».

На прощанье говорит Садку царица Волхова: «Прости, мой милый, скоро утро. Сейчас из глубины озерной придет отец нас звать домой. Дарю тебе я на прощанье три рыбки — перья золотые. Закинешь сеть, пой-

маешь их, богат ты будешь и счастлив; объедешь синие моря, увидишь дальние края. А я, царевна Волхова, подруга вещая твоя, тебя я стану поджидать, твоею буду, буду до́ веку... Люби меня, будь верен мне, придет пора — и свидимся... Прости, прости! Беги скорей, не то грозит тебе беда... Прости надолго, мой желанный!»

Садко прощается с Волховой и поспешно уходит. В озере колеблется вода, и из глубины поднимается грозный царь морской. Зовет он дочерей своих: «Месяц — золотые рожки закатается за темные леса... Пора вам в омуты глубокие из поднебесных высот», — и опускается назад, вглубь.

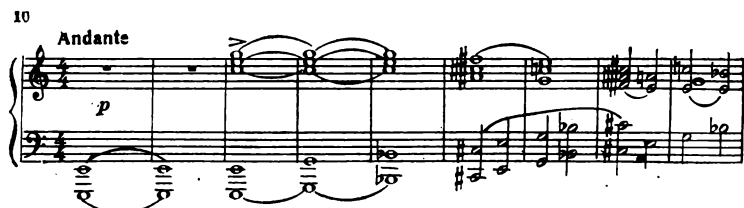
Морская царевна с сестрами и подружками обращаются белыми лебедями и серыми утицами и уплывают вдаль. Все слабей доносятся голоса их: «Уплываем мы, белые лебеди, серые утицы... в терем лазоревый, к грозному батюшке».

Тихо колышется от утреннего ветерка тростник. Быстро светает. Восходит красное солнышко, все озаляется его яркими лучами.

## МУЗЫКА ВТОРОЙ КАРТИНЫ

С первых же звуков слушатель переносится в атмосферу, ничего общего с первой картиной не имеющую. «Волшебным ноктюрном, в котором лучи месяца и истомная теплая влажность водных туманов сделались звуками» можно назвать эту музыку.

Протяжно и таинственно передвигаются аккорды — перед нами широкое безмолвное пространство:



Чуть слышен шорох тремоло; спокойны узоры скрипок, рисующие гладкую поверхность озера. И в песне Садко о «темной дубравушке» не так жалоба слышится, как тот же неподвижный простор:



В песне выказал Римский-Корсаков свое чудесное мастерство — создавать мелодии, стоящие наравне с лучшими образцами народного творчества, и облекать их в «обдуманый наряд» оркестровых красок\*. В перерывах между куплетами (их три) доносится из оркестра дрожащая мелодия «Кабы была у меня золотая казна» — мысль, владеющая Садком беспрестанно (см. пример 66).

«Чудо чудное, диво дивное» открывается вверх и вниз скользящим пассажем арфы («ветерок»); по музыке оно отчасти сходно с началом картины; только больше в нем трепета, как будто задрожало все перед глазами Садка. Таинственно ползет из басов вверх странная гамма, которой суждено играть большую роль в музыке оперы и в обрисовке ее волшебной части\*\*:



\* Можно указать две песни, записанные, обработанные Римским-Корсаковым и послужившие материалом для создания песни Садка: 1) «Что не ястреб совыкался» и 2) «Что вились-то мои русы кудри».

\*\* В гамме этой равномерно чередуются шаги на тон и полутон.

Тосклива певучая тема, сопровождающая плывущих лебедей, в аккомпанементе к ней — лебединый клекот (флейты):

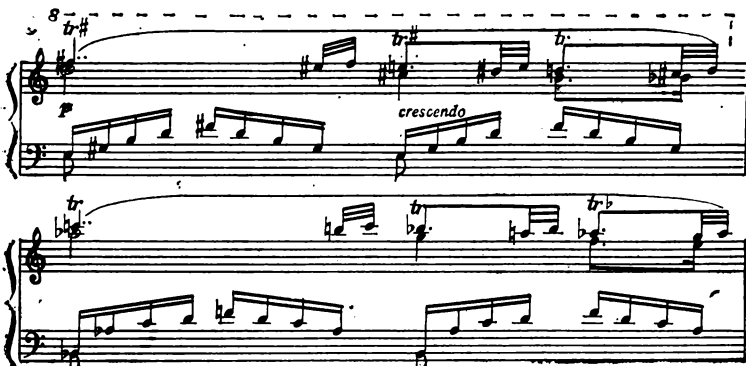
13

*Альты, Англ. р.*

Заглушенно перекачиваются быстрые аккорды у скрипок во время чудесного превращения. Нависает надо всем томная, душная гармония и бегут сверху вниз мелкие капризные узоры, бисером рассыпающиеся и застывающие:

14

*pp legalissimo*



Начинается «Хор красных девиц царства подводного». В нем слышны непонятные, но манящие вопросы, какая-то неудовлетворенность и в то же время игривость и воздушность:

15 Allegretto

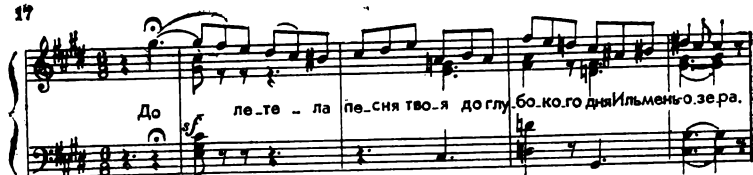


Голос морской царевны пробивается сквозь весь хор; он переливается прозрачно-водяными струйками; колоратуры и короткие фразы Волховы — все на одном звуке *a* — виртуозно легки:



Умолкает царевна, продолжается волшебный хор («Возле лесу темного») — переключка (канон) и на неопределенных в своей округлости\* качающихся аккордах затихает в выжидании.

Глубоко по напряженной лирической выразительности первое обращение царицы к Садку, проникнутое тоской-«кручинушкой» и уже зарождающейся любовью:



Когда она просит Садка «песню веселую» спеть, в ее речах появляется мелодия лебедей. Импровизируемая Садком в ответ хороводная песня при основном ее оттенке удалства не лишена и теплоты:

*Allegretto.*



\* Увеличенные трезвучия.

Мелодия очень простая, на излюбленных оборотах игровых народных песен, в ее оркестровом сопровождении много разнообразных оттенков и поворотов.

Какие только очертания не принимает эта песня и в исполнении самого гусяра, и в устах подводных дев, перенимающих ее у Садка, и в инструментах оркестра! Таинственно-отрывисто обращение Садка к девам («Рассыпайтесь, лебедушки, вы по кустикам, по частым»); легка и воздушна эта же мелодия, когда она изображает скользящую поступь едва касающихся земли «лебедушек», намекая на призрачность самого их существования; наконец, с началом «речей сладких», все тот же напев оживает, наливается жаркими любовными соками.

В дуэте царевны и гусяра нет пылкой страстности, мятущегося напряжения, разве лишь под конец дуэта в пении Волховы появляется отзвук загорающейся страсти; в музыке — сладость, любовная идиллия, нежное взаимолобование; убаюкивают колеблющиеся терции альтов; трогательно мечтательны звуки английского рожка:

19      *Larghetto*  
Садко

Свѣтѣя по сою мед -  
вѣно ю ко сы твои,

И хоть не дает Волхова сразу ответа на вопрос Садка — «кто ты?», но без слов отвечает за нее музыка таинственными аккордами кларнетов и фаготов, далеким эхо «Ау», брызгами флейт, темным трепетом литавр. Этот эпизод — один из самых замечательных в опере по новизне, оригинальности и выразительности гармонии:



В рассказе Волховы о подводном царстве не трудно узнать музыку, близкую «Чуду чудному» из начала второй картины, только здесь она еще прозрачнее, еще утонченней. С первой же фразой оркестр создает волшебную картину подводного царства:

21

## Andantino



Звуки, из глубоких басов плывущие вверх и из крайних «верхов» мелкой зыбью скользящие вниз\*, почти заставляют видеть то, о чем поется. О чем ни рассказывает Волхова — все отражает в своем зеркале оркестр. Так появляется уже знакомая тема моря и новые — тема лазоревых теремов (см. пример 22а), тема золотых рыбок и чуд морских (см. пример 22б):

22а



\* На гамме «полутон — тон».



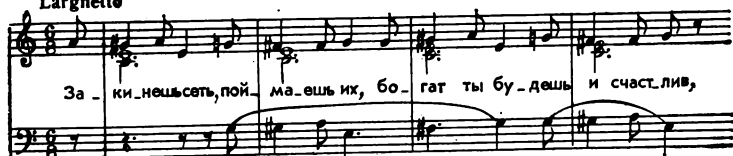
226



Музыка «прощания»\*, сдержанная внешне, замечательна своей теплотой, глубокой внутренней взволнованностью при полнейшем исключении «драматических» (как говорил Римский-Корсаков) эффектов:

23

Larghetto



Дикие и обрывистые фразы Морского царя, вылезающего из озера; каждая из этих — друг другу подобных — фраз, неуклюже добираясь до высокого звука\*\*, отступает назад, вниз на фоне густого тремоло:

24

[Moderate]



Конец картины не потребовал от автора нового материала; но обработанная наново музыка дает почувствовать и свежий аромат раннего утра, и быстрое постветление, и, наконец, ослепительный блеск взошедшего солнца.

\* Тема эта будет встречаться там, где будет слышаться тоскующий голос царевны.

\*\* Отстоящего на «дьявольский» интервал тритона от нижнего звука.

Вторая картина оперы — антипод предыдущей. Если в первой картине дана реальность, в ней фигурируют обыкновенные люди с их обычными чувствами, то вторая картина рисует ирреальный мир, так охотно описываемый Римским-Корсаковым; тяжеловесность кражистых новгородских купцов — и воздушность, невесомость обитательниц подводного мира; самоуверенность и грубость именитых гостей — и окрашенная фантастикой лирика Волховы; исключительно мужские персонажи — и преобладание женского элемента. Динамическая основа первой картины — форте и фортиссимо, во второй картине — пиано и пианиссимо.

Сказочно феерический, картинно описательный сюжет второй картины потребовал от композитора необычных принципов сочетания и согласования звуков и аккордов между собой, мастерского использования волшебных эффектов инструментовки.

Нельзя не отметить поэтического текста, со своей стороны вносящего много прелести.

Чтобы оценить по достоинству музыку второй картины, достаточно сравнить ее с аналогичными сценами из «Майской ночи» того же автора, написанной восемнадцатью годами ранее. Не трудно будет заметить, насколько фантастическая музыка «Садко» тоньше, богаче и выразительнее.

### КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Ты прости, жена неудачливая!

Светлица в тереме Садка. Раннее утро. Молодая жена гусляра Любава Буслаевна сидит у окна и в тоске дожидается мужа. «Всю ночь ждала его я понапрасну». Звонят уж к ранней обедне, а Садка все нет и нет. Печальны Любавины мысли: «Ох, знаю я, Садко меня не любит, меня не жаль покинуть муженьку». Внушают страх Любаве непонятные ей помыслы Садка: «О подвигах больших, о славе богатырской все думает он думу». Давно ли было время, когда часами не сводил с нее очей Садко, — «меня не любит милый мой, ему постыла, видно, я».

Вдруг видит она: по улице «идет муженек мил-надежа». Нет и следа ночной тоски, в радостном волнении ждет его Любава.

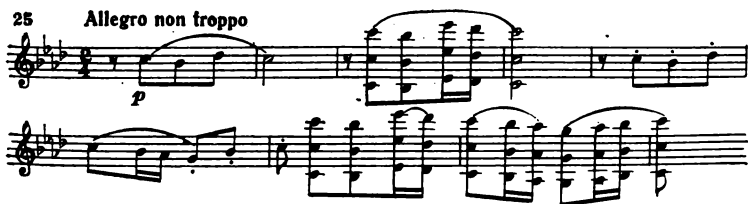
Но тучею-бурею входит Садко, отстраняет бросившуюся с приветом к нему жену. Не о ней мысли гусяра: он весь во власти ночных видений, и верит он и не верит им: «Али въявь со мной диво содеялось? Али мало спалось, много виделось?» Все в тумане перед ним. Забыв о доме, о жене, отдается он свежим воспоминаниям о ночке душистой, шелесте камышевом: «Чудная девица, дочка ты царская! За что, бедного, ты подарила меня?»

Любава думает, что Садко кручинится оттого, что его обидели и унизили на вчерашнем пиру. А Садко, в глубокой задумчивости, разговаривает сам с собой о прекрасной морской царевне. Чудны Любаве его «речи безумные, слова глупые».

Слышится трезвон. Поднимается Садко, твердо решив: он примет подарок царевны. «Наступила пора моя — времечко! Как пойду я на пристань к Воздвиженью, уж ударю я там о велик заклад; заложу свою я буйну голову. Знаю я про чудо чудное, ведаю про диво дивное: есть в Ильмень-озере рыба — золото перо». На горестные вопли Любавины: «Коли я тебе опостылела... закопай меня во сыру землю!» — жестко отвечает он: «Не дивлюся я разуму женскому. Волос долог у них, да ум короткий» — и, оттолкнув «жену неудачливую», уходит, чтобы биться о заклад с новгородскими купцами. В отчаянии бросается на колени покинутая Любава: «Помоги мне, боже-господи, охрани его буйну голову!»

### МУЗЫКА ТРЕТЬЕЙ КАРТИНЫ

Вступление оркестра передает душевное состояние Любавы, покинутой, одинокой, простодушной:



Ария Любавы хороша в смысле искренности и неподдельного чувства, выраженного в ней:

26



Римский-Корсаков преодолел искушение проиллюстрировать музыкой и «белого кречета, что несется мыслью в чужий край», и «славу богатырскую», и даже «синие моря», — тут он всецело отдался лиризму. Простая по своему мелодическому и ритмическому складу, ария эта пользуется большой популярностью. Заключительная ее часть (радостное волнение) хорошо передает нехитрые чувства Любавы.

Воспоминаниям Садка о чудесах ночи соответствуют музыкальные реминисценции из второй картины, так странно звучащие в бытовой обстановке. Смятение, охватывающее Любаву, выражено новой темой:

27

**Allegro**



Беспокойно и быстро мечущиеся фигуры скрипок поддерживают в течение всей картины настроение взволнованности, тревоги; усиливает его и оставляет впечатление незаконченности, неразрешенности тремоло на минорных аккордах, заключающих картину.

Третья картина была задумана и сочинена после того, как опера по первоначальному плану была уже готова. Смысл третьей картины — в том, что вводится новый образ — Любава, «прекрасная, любящая и верная», как ее характеризует автор; в качестве реального, вполне «земного» образа Любава противопоставлена и Волхове, и своему мечтателю-мужу.

#### КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ\*

Божья помочь люду вольному  
Торг вести, казну считать!

Посмотрите-ка, люди вольные,  
На товары земель заморских!

Пристань в Новгороде на берегу Ильмень-озера, под городской стеной. Около пристани — корабли. На площади идет торг. Новгородский люд всякого звания толпится около чужеземных торговых гостей, любителю богатым заморским товаром. В толпе новгородцев расхаживают два волха-колдуна. В стороне сидит неразлучный с гусями Нежата.

Оживленье, шум, веселье, пестрота. Изумляются новгородские люди заморским диковинкам. Чего только тут не увидишь! «Кость слоновая, жемчуг скатен\*\* бел, чуден аксамит\*\*\*, «доски шахматны со тавлеями\*\*\*\*, а тавлеи-то чиста золота, словно жар горят!» Только одна беда — не про всех те диковинки, «дорогой то товар», «нет цены ему».

Показываются угрюмые старики, калики перехожие, затягивают стих про «книгу Голубиную», быть про правду с кривдой сказывают: «Не два зверя-то собирались, не два лютые соходились, — Правда с Кривдою соходились, промежду собой бились-дрались».

---

\* Четвертая картина может быть разделена по характеру действия на две большие части. Начало второй части обозначено здесь новым эпиграфом.

\*\* Скатный — крупный, округлый.

\*\*\* Бархат.

\*\*\*\* Тавлеи — шахматные фигуры.

С шумом врываются удалые молодцы-скоморохи, с ними — веселые бабы; заглушают они угрюмых стариков, заставляют слушать свою песню «про хмеля ярого»: «По выходам хмель ходит да гуляет, а и сам себя яр хмель выхваляет: нет меня, хмеля, лучше, веселее, нет меня, хмеля, на свете сильнее. Ой, Дунай, сын Иванович, Дунай!» Раздается голос Нежаты. Под наигрыш гуслей он воздает славу своим хозяевам.

Снова слышны в народе возгласы восхищения невиданным и дорогим товаром — хрущатой камкой\* с узором хитрым, сапожками на гвоздочках золотых, лапотками семи шелков шемаханских. Есть товар и для голи кабацкой — «сукно смурое\*\*», крашенина печатная\*\*\*.

Входят настоятели. У них своя забота — как избавиться от Садка: «Надо нам волхов поспрашивать, как унять лихого врага. Не ходил бы он по улицам, не смущал бы голь кабацкую». Волхи-кудесники тут как тут, их «сила могучая» к услугам Старшины и Воеводы; обещают они выпустить ту «силу могучую на лихого на врага», сказать то «слово тайное», чтоб властям «люди ниже кланялись да наветов бы не слушали».

Калики перехожие вновь пытаются привлечь к себе внимание торгового люда, заслужить милостыню, вновь запевают стих про Голубиную книгу. Скоморохи, их соперники, издеваются над стариками: «Хорошо поют: стих ко стиху на дровнях волокут, хе-хе-хе-хе», — и в свой черед, приплясывая, продолжают песню про «хмеля ярого». Скоморох Дуда шутки шутит — смешит народ; Нежата продолжает неумоимо славить всех, и вся.

Опять показываются настоятели; научили их, видно, волхи, как извести лихого врага — Садка, высмеивают настоятели гусяра, пытаются вызвать к нему неприязнь народа. «Жаль, Садка нет, гусяра удалого: закупил бы все товары он подряд, все б худые да и добрые забрал! Жаль, бессчетной нет казны-то золотой, жаль, нет денежки, полущечки малой, а и не на что товары

---

\* Узорчатый шелк.

\*\* Крестьянское некрашеное сукно.

\*\*\* Крашеный холст.

закупить!» Угодливо вторит настоятелям Дуда, издеваясь над бедностью Садка: «Для Садка и мы товары припасли: черепаны биты да гнилы горшки». Народ смеется скоморошьям шуткам.

Все шумней и суматошней становится на торговой площади; все сильней разноголосица, прибывают корабли с новыми товарами, дивуются заморским диковинкам торговые гости и голь кабацкая, бойчей кипит торговля, отплясывают и поют скоморохи с веселыми бабами, уныло гнут свой стих калики перехожие, лстивыми речами стараются угодить волхи настоятелям, и Нежата громко славит Великий Новгород со всеми его пригородами. А клевета, посеянная настоятелями, уже пустила свои корни — в народе слышны голоса: «Похвалялся наш молодой гусяр весь товар скупить, нам привезенный, а товару-то сметы нет!»

В разгаре оживления неожиданно появляется на площади сам Садко; общий хохот встречает его.

\* \* \*

Аль не лучше тебе, дурню,  
Рыбку золотую  
Ловити начати...

Золото!.. Золото!..  
В шелковóй сети красно золото  
Словно жар горит.

Быстрым шагом выходит Садко на середину площади и объявляет: «Знаю я про чудо чудное, ведаю про диво дивное: есть в Ильмень-озере, есть рыба — золото перо!» Настоятели — а за спиной их все купечество новгородское — отвергают возможность таких чудес.

Садко настаивает на своем, вызывает купцов «биться о велик заклад»: «Заложу свою я буйну голову, вы же — лавки с товаром со красным». Настоятели тут же ударяют по рукам — им ли упустить такую блестящую возможность погубить Садка?

Сказано — сделано. В мгновение ока снаряжают ладью новгородцы и выезжают — вместе с гусяром и настоятелями — в Ильмень-озеро. Возбужденный таким необычайным делом, новгородский люд жадно следит за тем, что происходит в лодке. Видно, не сносить Садку головушки, чересчур уж нелепа похвальба его, по

своей воле идет он на верную смерть — так подсказывает народу здравый смысл.

А «чудо чудное» уже совершается — из далекой озерной глубины слышит Садко вещий голос царевны: «Садко! Поймаешь рыбок золотых, богат ты будешь и счастлив; объедешь синие моря, увидишь дальние края, твоя я буду до веку, твоя!» Сеть вытаскивают, три рыбы — золотые перья сверкают в ней, они уж в руках у Садка! «Сдеялось!» — победно восклицает Садко; «Поймано!» — вторят ему пораженные, уничтоженные настоятели; «золото перо — рыба поймана», — из конца в конец перекачивается по площади чудесная весть. Ладя пристала к берегу, невод вытасчен, Садко — с золотыми рыбами в руках — окружен народом, славящим его.

Вспоминают о настоятелях, проигравших «велик заклад»: «А и стали теперь, гости знатные, бедняками у нас вы последними»; тем остается только признать свое «горе-злосчастье».

Садко велит осмотреть сеть шелковую: «не осталось ли мелкой рыбки в ней?» Вновь слышит он предвещающий чудо далекий голос: «Твоя, твоя, твоя!» И новое чудо совершается: на глазах толпы вся рыба в неводе превращается в блистающие на солнце слитки золота. Не могут люди оторваться от ослепительного зрелища, не могут перевести дыхания, слово вымолвить, весь народ в оцепенении... Возбуждение наконец прорывается отрывочными, почти благоговейными возгласами: «Золото!.. Золото!.. В шелковой сети красно золото словно жар горит!» В величайшем волнении обступают все Садка и ниже прежнего кланяются, громче прежнего славят гусяра, что стал гостем в Новгороде, «богаче нет у нас супротив него».

Садко немедленно действует дальше — «золота казна» в его руках, и все то, о чем давно мечтал он, о чем пел на пиру гостям, может и должно сейчас исполниться. Из числа бедняков, «братии молодшей, людей неимущих» набирает Садко дружину и поручает ей, взяв его, Садка, красное золото, «закупать все товары — худые да добрые». «Целовальнички\* любимы, верная дружина! Вы снастите, снаряжайте корабли червлены\*\*, на-

---

\* Целовавшие крест, давшие клятву верности.

\*\* Багровые.



грузите их товаром, золотой казною. Станет вечер вечеряться, солнце закататься, на тех бусах-кораблях мы парусы поднимем, поплывем за сине море, в дальнюю сторонку». Дружина вместе с Садком уходит, забрав слитки золота.

А народ все не может надивиться: «И отколь взялся клад велик такой?» — и тут же догадывается: «Видно, любит его грозен царь морской за игру да за песни удалые».

Ударив по струнам, Нежата слагает сказку о совершившемся чуде\*, в этой сказке прославляет он нового богатея. Лишь недавно осмеивавшие Садка скоморохи к сказке Нежаты сочиняют «присказку», предвидя для себя корысть от несметного богатства и издеваясь над «голыми мужиками» — настоятелями.

Возвращается Садко с дружиной; все переодеты в богатое цветное платье. Дружина снастит «тридцать и один корабль», нагружает их красными товарами. Садко тем временем подходит к настоятелям — решил он не губить главарей всего купечества новгородского и обращается к ним с такой речью: «Не пригоже, чтоб вы, гости знатные, бедняками последними сделались. Свои лавки с товарами красными за собой оставляйте по-прежнему. Тому глаз вон, кто вспомнит про старое!» — великодушно заключает он. Народ, вконец потрясенный таким необычным для Новгорода бескорытием и готовностью забыть обиды, с еще большим жаром славит Садка.

Пора решать Садку, в какую сторону путь держать. Просит он иноземных гостей: «Вы пропойте-ка нам песни звонкие, про края расскажите далекие». По очереди выступают заезжие гости, рассказывают о чудесах своих стран, поют свои песни.

В суровых красках описывает варяг свою родину — грозные скалы, серые утесы, отважный нрав людей его страны — норманнов. Народ, по-своему поняв эти описания, взволнован: «Ой, не на радость ко варягам плыть, и живут же там все разбойнички. Самому Садку убиту быть, растерять дружину верную!»

---

\* В «сказке» Нежаты только что происшедшие события описаны словами былины о Садке и Морском царе, пожаловавшем ему золотых рыбок.

О чудесах далекой Индии, о теплом море, о птице Финикс неторопливо повествует Индийский гость\*. Однако и эта картина не привлекает недоверчивых новгородцев; они смущены: «Ой и чудна ж земля Индейская! Да не езд, гость, на ту сторону. Ой, берегися птицы Финикса, понапрасну не теряй головы!»

Последним выходит Веденецкий\*\* гость; не скупясь, восхваляет «город прекрасный, город счастливый», церковь, что раз в году поднимается из синего моря, могучего князя, обрученного кольцом с морем, синее небо, чернокудрых дев и их звонкие песни.

Веденец побеждает в народном мнении и Варяжскую страну, и землю Индейскую. Нежата, передавая чувства народа, советует: «Вороти, Садко, в славный Веденец!»

«День ко вечеру вечеряется, красно солнышко закатается». Благодарит Садко гостей «на пенье, на сказыванье», побывает он в их «чужедальних краях». Просит он настоятелей побережь его «молоду жену, вдову сирую». Тут как раз вбегает Любава Буслаевна и со слезным причитанием бросается к Садку: «Покидает меня моя ладушка любимая, оставляет меня на веки вековечные!»

Прощается Садко с неутешной женой, прощается со всем новгородским людом: «Пейте ж, пойте; гуляйте три дня, три ночи — велики будут Садкины проводы!», всходит на корабль и запевает мореходную песню: «Высота ли, высота поднебесная, глубота, глубота — океан-море, широко раздолье по всей земли, глубоко омуты днепровские!»\*\*\* Дружина подхватывает: «Как из-за моря, моря синего выбегали тридцать кораблей и один корабль молода Соловья Будимировича», поднимает паруса. Люди с берега перекликаются песней с людьми на корабле, причитает Любава Буслаевна; песня все растет, ширится; корабли отплывают, освещенные заходящим солнцем. «Глубоки омуты днепровские, еще глубже их океан-море синее!» — гремит песня. Корабли скрываются.

---

\* В опере — Индейский.

\*\* Венецианский.

\*\*\* Стихи эти — прибаутка-прелюдия к былине о «Соловье Будимировиче», странствовавшем по морям.

## МУЗЫКА ЧЕТВЕРТОЙ КАРТИНЫ

Радостное оживление, праздничная суতোлка — в главной теме, открывающей четвертую картину и то и дело вновь о себе напоминающей:

28

*Allegro non troppo*

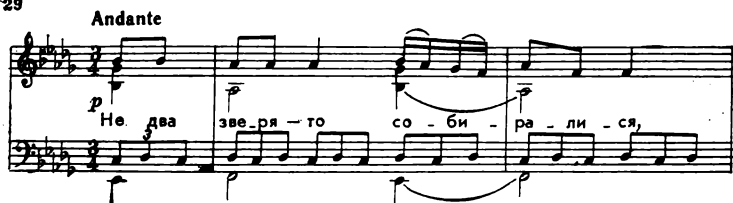


Хор, упрощенно и менее подвижно, повторяет ту же музыку.

Не ощущается в музыке деловитости занятых людей — как будто не прозаическая торговля кипит, а расхаживают, раскрывши рот от удивления, полувзрослые — полудети и не налюбуются на заморские диковинки. Из голоса в голос идет переключка — делятся впечатлениями, обсуждают достоинства товаров.

Тягуче и монотонно пение калик, подлинный напев духовного стиха лежит в основе его:

29



Противовес этим унылым, безрадостным звукам — хмельная скоморошья песня, подмывающая к плясу:

30

[*Allegro non troppo*]



Как и в первой картине, оркестр имитирует скоморошьи инструменты с их не слишком нежными, но зато лихими и задорными звуками. Вплетается гусельный наигрыш (см. пример 4а), а за ним сладкий голос всех славящего Нежаты. В басу настойчиво бубнит одна и та же мелодия — начало главной темы («Посмотрите-ка, люди вольные»). Все вместе, нарастая, приводит к повторению главной темы, более подвижному, свободному и звучному, чем в первый раз.

Появление настоятелей ознаменовано отрывком одиннадцатидольной темы из первой картины (см. пример 5) и темой славы в фигурациях скрипок. Несколько омрачается колорит музыки, когда дело касается злых умыслов настоятелей и волхов. Непрерывным фоном по-прежнему звучит упорно повторяемая фраза, начинающая главную тему. Дальше дефилируют в прежнем порядке уже знакомые нам темы калик переходящих и скоморохов удалых. Пышнее наряд их, богаче разработаны сплетения голосов и инструментов, нежели при

первом появлении. Вновь проносится, искрясь весельем и смехом, главная тема с другими, ей сопутствующими.

Отсюда начинается большое нарастание. Открывают его те же «угрюмые старики», старательно тянущие «Малый Индрик\*-зверь — всем зверям мати», к ним присоединяются волхи со своей короткой, «гипнотизирующей» повторениями фразой-заклинанием, за ними Нежата вносит свою лепту и в хор, и в оркестр\*\*, понемногу — от низких к высоким голосам — вступает хор, скоморохи поддают жару; все это с оркестром вместе волнуется, растет, переливается, гремит и достигает высшей точки, когда появляется Садко.

С этого момента характер музыки меняется. Уже в первых речитативах Садка есть некоторая взвинченность. Быстрые пассажи в оркестре и дальше поддерживают это впечатление взволнованности, ожидания чего-то необычайного. Глухо и зловеще звучат в народе голоса, пророчащие Садку бесславную гибель.

И вдруг доносится светлый, сияющий голос царевны, как будто вспыхнул луч света и все озарил; ее плавное и нежное пение мы уже слышали во второй картине (см. пример 23), после того как блеснули в оркестре золотые рыбки (см. пример 22б). Подавленность, суеверный ужас звучат в хоре, но только для того, чтобы взорваться тотчас же восторженно ликующей «Славой» — поклонением счастливцу:

31 Allegro



Но еще ярче запечатлено «второе чудо» — превращение всей рыбы, что лежит в неводе, в золотые слитки. Чуть слышный металлический звон оркестрового тремоло усиливается до нестерпимого, ослепляющего

\* Фантастическое животное — единорог.

\*\* Наигрыш гуслей.

блеска\*, вдруг совсем стихает («захват дыхания», «народ в оцепенении») до еле ощутимой дрожи, и тишину пререзают трубы, торжественно интонируя темы «славы и золота», на вновь возрастающем и сверкающем тремоло:

32 Кларнеты и Ф-п.

8- Фл. и Ф-п.

8- Арфа и К-ки

8- sf (marcato)

8- sf (marcato)

\* Здесь широко и свободно развита та же тема «золотых рыбок».

8

*p subito*

8

3о - ло - то! Тр.

8

8

8

8

3о - ло - то!

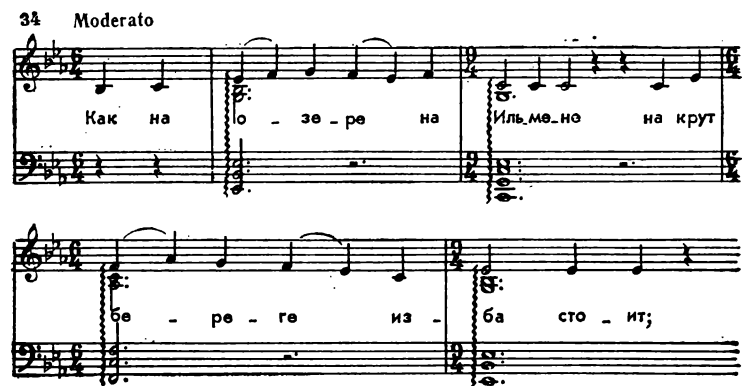
Сцена эта — одна из наиболее выдающихся у Римского-Корсакова и по необычайному блеску инструментовки, и по силе, с которой она передает впечатление и переживания свидетелей «чуда».

Снова взволнованность в музыке и «Слава», еще ярче звучащая.

Широкую и энергичную песню Садка «Целовальнички любимы» подхватывает хором дружина:



Нарастающая переключка голосов\* приводит к «сказке» Нежаты с мягкой величавой мелодией; она по выразительности близка его же былине (см. пример 46), но еще более закруглена, певуча. В оркестре опять гусли, но по-новому звучащие:



В конце сказки вплетаются контрастирующие, уныло иронические фразы Дуды (обращенные к настоятелям), а из них вырастает «присказка» скоморохов, напоминающая уже не раз показанную «шутовскую» музыку-пляску.

С Садком и дружиной возвращается и мореходная песня (см. пример 33). На великодушный поступок Сад-

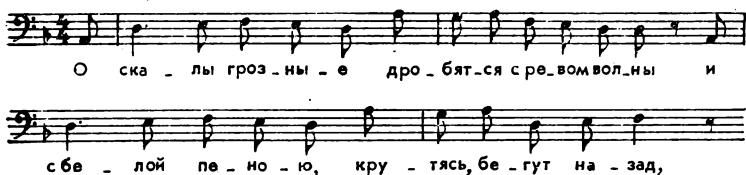
\* Канон на тему «сказки» Нежаты.



ка, оставляющего купцам их лавки, народ отвечает новой «Славой», еще выше и сильнее спетой.

В песнях иноземных торговых гостей изображены звуками и сопоставлены меж собой три моря: суровое, дикое и холодное Варяжское («гранитная», мужественная мелодия у певца, с мрачной силой бьющие о берег волны в оркестре — см. пример 35); «полуденное», томно колышющееся Индейское (лениво баюкающая протяжная, «знойная» мелодия, богатая скользящими переливами: почти неподвижное, едва качающееся сопровождение — см. пример 36); спокойная, лазурная, обдуваемая прохладой Адриатика (вначале плавная, с церковным привкусом мелодия — см. пример 37а, продолжение же в стиле венецианской баркаролы — стиле, казалось бы, далском от автора «Садко» — см. пример 37б):

33 Andante non troppo



36 Andantino



37а Andante



## 376 Allegretto



Реплики хора, следующие за каждой из первых двух песен, своими отрывистыми возгласами, дрожащими звуками мелодии отлично передают боязнь и подозрительность новгородцев.

Финал картины открывается спокойной, мерно текущей песней Нежаты, которую подхватывает хор:

## 38 Allegretto



Новый элемент вносит Любава — полупение, полуплач, причитания с обрядовым оттенком.

Лаконична и торжественна музыка «прощания» \* Садка с женой и с Новгородом.

Заклучение картины — лучшая хоровая песня оперы, «Высота»:

39 Allegro non troppo  
Садко

\* В жестком ответе Садка жене — отзвуки его темы «Кабы была у меня золота казна». Они же — в могучих басовых октавах перед «прощанием».

«Высота»\*, по меткому выражению одного из критиков, — «лихая дружинная песня с таким увлекательно здоровым ритмом, в любую минуту способным разогнать наиболее тяжелую апатию».

«Высоту» начинает без всякого сопровождения Садко, к нему присоединяется хор корабельщиков, потом песня «перебрасывается» с корабля на берег, возвращается с берега на корабль, прерывается отчаянными, но напрасными воплями покидаемой супруги, растет, ширится и, поддержанная темой «Славы», эффектнейшим образом заканчивает картину.

Четвертая картина и по положению своему, и по содержанию должна быть признана центром всей оперы: по величине ни одна из прочих картин не может сравниться с ней. Тут и торговля, и политика, и искусство, и религия, и увеселения, — словом, все основные стороны новгородской жизни. Здесь и купцы, и «черный люд», и старейшины-настоятели, и старики-нищие, и скоморохи, и «веселые женщины», и заезжие гости торговые, и жрецы-кудесники — представители разнообразнейших слоев новгородского общества. Здесь, наконец, разыгрывается решающее и важнейшее событие: Садко осуществляет свои давнишние мечты — богатеет и отправляется в далекие странствия.

Академик Б. В. Асафьев назвал четвертую картину «богатейшей фреской» и писал: «В чередовании сольных выступлений, малых ансамблей и пышных по звучности хоров, в пестрой смене колоритных... арий, песен, былинных сказов и причетов, духовного стиха нищих и наглых издевательских скоморошин раскрывается жизнь цветущего древнерусского города».

Как уже сказано, по содержанию действия и по складу музыки картина явственно распадается на две части: до и после появления Садка. Содержание первой — торжище, содержание второй — триумф Садка. Первая часть — массовая народная сцена, широко задуманная и сложно разработанная; она закономерна, так как открывает новую страницу в показе новгородской жизни, самой ее «гущи».

---

\* Мелодия взята из былинных напевов, но до неузнаваемости отточена и украшена. Композитор развил ее до степени грандиозной, монументальной картины.

Первая часть картины, где одна за другой вращаются хороводом разнообразные темы, завершается мощным подъемом звучности; с большим мастерством сделано здесь сплетение множества отдельных вокальных и инструментальных партий.

Вторая часть картины знаменуется быстрой переменой характера действия. Переход от всеобщей насмешки к поклонению гусяру совершается с головокружительной скоростью: через две с небольшим минуты после появления Садка золотые рыбки уже выловлены.

Толчея на месте, свойственная первой части, сменяется лихорадочным, но «направленным в одну точку» оживлением: набирается дружина, закупаются товары, выслушиваются советчики-иноземцы и т. д.

С замечательной силой показано преклонение новгородского люда перед «золотым тельцом»; застывшая в изумлении толпа переходит к безграничному и шумному восторгу.

Песни чужеземцев представляют собой как бы концертный дивертисмент, поскольку каждая из них создает совершенно законченный образ, контрастирующий со всем окружающим. Так же как и сказка Нежаты \*, они несколько замедляют ход действия. Но с сюжетом четвертой картины они безусловно связаны и в повествовательно-эпической «опере-былине» вполне уместны. К тому же их художественная ценность (это особенно относится к первым двум песням иноземных гостей) очень велика.

## КАРТИНА ПЯТАЯ

Ты прости, дружинушка  
Подначальная!

Двенадцать лет объезжал Садко моря синие, двенадцать лет гулял в странах неслыханных, двенадцать лет торговал безданно-беспошлинно. Накопил Садко без счета золотой казны, чиста серебра, камней дорогих, самоцветных. Ворочается Садко назад в Великий Новгород.

---

\* «Сказка», которая в законченной форме поэтизирует только что происшедшие события и притом терпеливо выслушивается взбудораженными очевидцами, есть, конечно, сугубая условность.

...Спокойная ширь моря-окиана. «День ко вечеру вечеряется, красно солнышко закатается». Один за другим плывут корабли Садка — богатого гостя, и среди них — Сокол-корабль, на котором плывет сам Садко с дружиной. Творится вдруг неладное: повисают на Соколе-корабле паруса, корабль останавливается. Прочие тридцать кораблей Садка плывут по-прежнему, они проходят вдали и скрываются из глаз. Видно, держит Сокол-корабль таинственная сила морская. Чтоб ее умиловить, бросают с корабля в море бочки с красным золотом, чистым серебром и скатным жемчугом. Но белые паруса Сокола-корабля все так же неподвижны. Тревога и уныние охватывает дружину. «Уж как по морю, морю синему бегут-побегут тридцать кораблей, тридцать кораблей и один корабль самого Садка, гостя славного. А и все корабли-то, что соколы, летят, а Сокол-то корабль один на море стоит...»

В море сбрасывают бочку за бочкой, но все напрасно. Садко обращается со словом к дружине — к «корабельщикам, людям наемным, подначальным»: он знает, откуда беда пришла — двенадцать лет не платил он дани-пошлины великому царю морскому, и теперь стал корабль на месте, хоть и сброшены без счета в океан-море сокровища бесценные. Мрачно подтверждает дружина: «А Сокол-то корабль один на море стоит... Гой!»

Понял Садко — «видно, дани иной царю надобно»; видно, царь морской требует «живой головы в сине море». И велит Садко своим корабельщикам вырезать жеребья, на них все имена писать и в море метать; чей потонет — тот и провинился перед царем морским, того человека и сбросить в море.

А думы Садка летят дальше: «Не царь морской меня требует — Волхова-царевна ждет», — догадывается он. Пытаются, однако, обмануть судьбу, назначая Садку жребий легче всех — «хмелево перо». Метнули жеребья в море — идет ко дну хмелево перо. «Приключилось горе лютое!» Убеждается Садко, что быть ему брошену в морскую пучину, и с прощальной речью обращается к дружине: «Гой, дружина верная, подначальная! По мне, добру молодцу, злая смерть пришла. Гусли мои звончаты принесите мне да спустите сходенку серебряную. Доску вы дубовую бросьте на воду, а и

сами в Новгород ворочайтесь». Велит он передать молодой жене, чтобы не поминала его лихом, и по серебряным сходням спускается на воду. Тотчас надуваются «белы парусы» — жертва принята, корабль трогается с места и летит по волнам «белым кречетом».

Садко остается один середь моря. Темнеет. Издалека доносится заунывная песня дружины\*: «Как по морюшку синему бежит-побежит Сокол-корабль. А беседа\*\* пустая стоит — не сидит на ней Соловей-Садко».

Над морем восходит полный месяц. Новым чувством проникается Садко: «Сердечко чует ретивое — час свиданья настает». Он дважды ударяет по струнам; оба раза вдали, как отзвук, слышится девичье пение, а за ним — из водяных глубин доносится голос морской царевны: «Ты верен был двенадцать лет, — до веку я твоя, твоя!» — «Я здесь!» — откликается Садко. Вода волнуется, Садко опускается в бездну морскую.

Облачный занавес. Музыка продолжает изображать то, что не показано на сцене.

На раковине, запряженной касатками\*\*\*, беззвучно несется Садко в морскую бездну. Вода, то дрожащая, зыбкая, то медленно и мерно колыхающаяся, то неподвижно спокойная, упруго расступается пред Садком, вновь за ним смыкаясь, и расходятся по поверхности морской круги, догоняют друг друга и исчезают.

Вокруг полная тишина. Садку дано наяву увидеть чудеса, поведенные ему морской царевной. В прозрачной дали виднеется лазоревый терем — терем Морского царя. Резвятся стайки золотоперых рыбок—рыбок, превративших бедного гусяра в богатого гостя. Проплывают невиданные чуда морские, одно другого краше, проплывают и скрываются.

Все глубже и глубже погружается Садко, сильней холод, гуще тьма, и из темноты вырисовываются причудливые очертания лазоревого терема.

### МУЗЫКА ПЯТОЙ КАРТИНЫ

Уже знакомая нам музыка вступления «Окиан-море синее» — таково начало пятой картины. Унылые хоры

---

\* Этот эпизод, по указанию автора, может быть выпущен.

\*\* «Беседа» на корабле — капитанское место.

\*\*\* Касатка (правильнее — косатка) — вид дельфинов.

дружины («Уж как по морю» и далее несколько раз) — перефразированная «Высота»; с таким мужеством и удалью закончившая предыдущую картину, она звучит здесь (в миноре) боязливо, похоронно\*. Мрачно выстукивают литавры ритмическую фигуру «Высоты»:

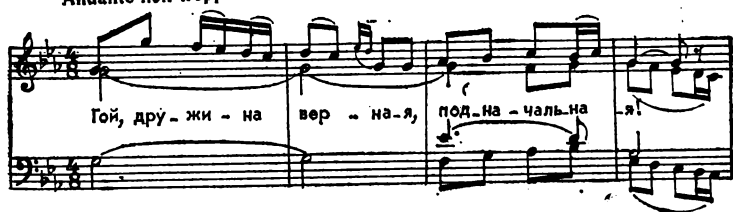
♩ | ♩ ♩ ♩ | Протяжные длительные аккорды — так рисуется мертвый штиль, что внезапно приковал к месту корабль.

Процессу метания жеребьев сопутствует новая тема — своего рода «тема судьбы», где шаги в мелодии, беспрестанно расширяясь, как бы против воли каждый раз возвращаются к одной неизбежной точке:



Несколько монотонно звучат речитативы Садка. На фоне их однообразной торжественности ярко воспринимается лирика прощальной арии Садка. Ария эта («Гой, дружина верная») — один из лучших образцов песенности Садка, — пользуясь по преимуществу народными оборотами музыкальной речи\*\*, отлично передает чувство неотвратимого рокового несчастья, почти предсмертной тоски:

41 *Andante non troppo*



\* В особенности — заключительное, долго и безнадежно тянувшееся «Гой!»

\*\* И не только в голосе-мелодии, но и в оркестре, где слышатся дополняющие и углубляющие мелодию подголоски.

Одиночество Садка, покинутого среди темного необозримого и пустынного океана, музыка рисует так: почти полностью повторяется музыка вступления «Окиан-море синее», в нее вкраплен лишь эпизод — доносящиеся сквозь плеск волн отрывочные голоса дружины, стихающие и, наконец, вовсе пропадающие\*.

Девичьи голоса, что мерещатся Садку, — из музыки хора «подводных дев» во второй картине (см. пример 15); музыка призыва царевны к Садку в основе та же, что и в прошлой картине (см. пример 23). Хор дружины, девичье пенье, голос Волховы — все, понятно, за сценой.

Музыка «погружения» Садка, «нисхождения в подводный град» соединяет пятую картину с шестой и потому носит название «интермеццо», то есть промежуточное звено. Все отдельные элементы интермеццо нам уже хорошо знакомы («подводное царство» — доминирующее здесь звучание, «лазоревого терема», «золотые рыбки» — см. примеры 21, 22а, 22б), но здесь они, сочетаясь вместе, образуют одну слитную, в высшей степени живописную картину, действительно заставляющую слушателя представить в воображении все перипетии подводного путешествия.

Сплошное пианиссимо (иллюстрация тишины), непрерывная и быстрая звуковая дрожь (вода), неуклонное движение сверху вниз (спуск вглубь), неустойчивые, зыбкие аккорды, необычайно прозрачная, как бы «стеклянная» оркестровка\*\* — такова эта музыка.

\* \* \*

Смысл и интерес пятой картины в значительной мере сосредоточен в нарастании чувства тревожности, жути, заброшенности среди мертвой, опустевшей глади океана-моря, ощущения надвигающейся беды, таинственной и непонятной; все действие, вся обстановка (закат солнца, тревожные всплески воды, безмолвный уход тридцати кораблей; напрасные попытки умили-

---

\* На мотив «Высоты» в миноре.

\*\* Добавим еще, что смена тональностей и аккордов в интермеццо, несомненно продиктованная «цветным слухом» Римского-Корсакова, дает причудливые переливы красок с преобладанием синего цвета моря.



вить стихию богатыми дарами; сокровища — бочки со-  
кровищ, исчезающие в бездонной пропасти; жеребьев-  
ка — гадание о том, чьей смерти желает сила, остано-  
вившая корабль; сверхъестественное чудо, означающее  
предстоящую гибель самого Садка, гостя славного; про-  
щальная песня Садка, самого себя отпевающего), —  
все преследует эту цель. По той же линии, как мы ви-  
дели, идет и музыка.

## КАРТИНА ШЕСТАЯ

Глубь глубокая,  
Окиан-море,  
Царство подводное,  
Терем лазоревый...

Соходил я на морское дно,  
Стал играть царю подводному;  
Расплясался грозен царь морской...  
Поднялась волна свирепая,  
Стали бусы-корабли тонуть.

Из темной темени выступает прозрачный лазоревый терем. Посреди него — ракистов куст. Царь морской — Окиан-море — со царицей Водяницей сидят на престолах. Прекрасная царевна Волхова прядет пряжу. Подружки ее, красные девицы, плетут венки и поют хвалу подводному царству: «Нет тебя лучше, нет тебя краше!» И слышит спускающийся в терем Садко их слова: «Кто в терем вступит, тот не выйдет назад вовек». Грозно обращается к Садку Морской царь: «Много лет ты бегал по морю, не платил мне дани-пошлины; ждал тебя, Садка, двенадцать лет — ныне сам ты головой пришел». Но спешит царевна рассеять отцовский гнев, защитить любимого, а чем, как не искусством своим, может Садко расположить к себе грозного владыку? Уступая просьбе любимой дочери, велит ему царь «з гусли звонки» заиграть.

Берется Садко за гусли, поет величальную песню. Садко льстит царю: «То светло солнце — лик володыки, алые зори — милость царева, темные тучи — гнев да опала»; его супруге: «Тот светел месяц — кудри царицы», и всему великому царству подводному.

Пение, игра и учтивость гуслира сразу всех покоряют. Сам царь морской признается: «Ну, горазд, Садко,

ты петь-играть! Полюбился ты мне, молодец», — и возвещает: «Окрутим тебя мы свадебкой со царевной, моей дочкою. Тебя милую да жалую, оставайся жить здесь в тереме!»

Времени не тратя даром, царь самолично отдает все распоряжения: «Гой вы, сомы-усачи, трубачи велегласные! В трубы трубите, сзывайте все царство подводное; ныне у нас здесь почестен пир, свадьба веселая, дочку молодшую царь отдает за милá дружка». Быстрые речки, ручейки, чуда чудные морские, рыбы — перья золотые, «будьте гости дорогие!» «Сам грозен царь морской, сам Окиан-море всех зовет!» Трубят в трубы бирючиглашатаи, перекликаются, созывают все подводное царство. Начинается торжественное шествие морских чуд. Плавно выступают дочери Морского царя — светловодные речки, «ручейки — внучата малые»; скользят вещие девицы русалки; отовсюду приплывают рыбы и морские чудища. У входа в терем виднеется рыба-кит. Все размещаются в строгом порядке — по чинам и званиям. «Вокруг ракитова кусточка мы царевну пообедем с милым дружком своим рядком», — поет хор.

Садко с царевной становятся рука об руку возле кусточка ракитова. Царь с царицей обводят их трижды вокруг куста под пение свадебной песни: «Рыбка шлаплыла из Новгорода... По-над морем летел ясен млад рыболов, уносил рыбку он на горячий утес... То не рыбку унес ясен млад рыболов, а царевну понял новгородский гуслар... А и жить-поживать добру молодцу с Волховою-царевной повенчанному. Ай, лели-лели, Лад-до!» Кончен свадебный обряд, остановилось шествие.

Начинается пляска. Плавно, не торопясь, кружатся светловодные речки и малые ручейки, изгибаются, располагаются извилистыми узорами и замирают в поклоне царю. Сменяют их золотоперые и сереброчешуйные рыбки. Их пляска игрива и стройна, быстро и легко мелькают они среди застывших неподвижно речек и ручейков. Но эти пляски — только начало; то ли будет, когда разойдется все великое царство подводное!

И по велению царя опять берется за гусли Садко, ударяет он по струнам звонким. Несутся звуки плясовой песни — сначала медленно, размеренно, потом понемногу живее, чаще. Пускается в пляс все подводное царство, только царь с царицей важно сидят на престо-

лах да Волхова не отходит от милого дружка. А Садко, подыгрывая на гуслях, в звонкой песне расхваливает своего владыку — грозного Морского царя. Могуществу звуков повинуются все — и речки, и ручьи, и русалки, и рыбы, и чудища морские. А царица с Садком под звуки пляски «речи сладкие, любовные» ведет. Подымается и сам царь морской. Все кругом него пляшет, скачет, кружится; не выдержал и он. «У меня, царя, душа горит, сам с царицей я пойду плясать!» А Садко все громче играет на гуслях, все чаще и бойчей перебирает звонкие струны. Дух захватывает от быстроты, от неистового водоворота. Приостанавливается на мгновение царь и взывает ко всей водной стихии: «Сине море, всколыхнися! С гор, ручьи, к рекам бегите! Быстры реки, разливайтесь, бусы-корабли топите!..» Уж не пляска теперь — бешеная буря, сотрясается все царство подводное и надводное, тонут бусы-корабли, идут ко дну один за другим. Все смешалось, несется в вихре; не пение, а завывание бури оглушает слух.

И в самый разгар урагана неведомо откуда — озабоченное золотым лучом видение — «Старчище могуч-богатырь». Тяжкой палицей свинцовой выбивает он из рук Садка гусли. Пляска в мгновение останавливается. Точно вкопанные застывают царь с царицей, замирают реки и ручейки; недвижимо все царство подводное, в оцепенении слушает оно зычный голос Старчища: «Ай, не в пору расплясался грозен царь морской! Сине море всколебалось, топят многи бусы-корабли. Отпускай же дочь любимую на поверх земли, к Новгороду, быть ей речкой до веку, а и сам пропади на дно. Власти над морем конец твоей! А тебе, гусляру, не велика честь тешить гуслями царство подводное — послужи теперь песней Новгороду!»

Грозный приговор произнесен. Старчище исчезает. Садко и царица всходят на раковину. Навсегда прощается Волхова с отцом и матерью, с обреченным на гибель подводным царством. Медленно подымается запряженная касатками раковина. Сгущается полумрак; царство морское с теремом опускается в глубь глубокую и мало-помалу исчезает. Из глубины доносится хор «Сказ затейливый, песню звонкую ты сложи про нас, удалой гусляр! В глубь глубокую, в темень темную уходить пришло царству славному...» Полная темнота.

## МУЗЫКА ШЕСТОЙ КАРТИНЫ

Долго протянутый, отдаленно, как бы из глубины звучащий, колеблющийся аккорд открывает шестую картину и заканчивает интермеццо. Неизмеримую бездну морскую рисует он. Из глубоких басов, медленно кружась, подымается далеко вверх тема моря-окиана. Мерное и безостановочное круговращение ее хорошо подходит и к тому, чем занята Волхова с подружками (прядут пряжу, плетут венки). Глубокое спокойствие разлито в музыку. Контрастом к ней звучит нежно-трогательное обращение морской царевны, призванное смягчить жестокий нрав царя.

Хор девушек и колоратуры Волховы имеют прообразы во второй картине (см. примеры 15 и 16). Оттуда же знакомы нам и отрывисто повелительные, дикие речитативы морского владыки; энергичнее, увереннее звучат они здесь, где царь неограниченно властвует в своих краях\*.

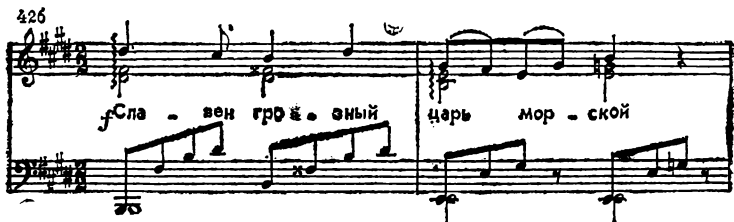
В «Величальной песне» — три куплета. В каждом куплете две части: первая — певучая, широкая, как и во всех песнях Садка, и припев-славение — бодрый, блестящий:

42a. Moderato

Синяя птица, где ты была?

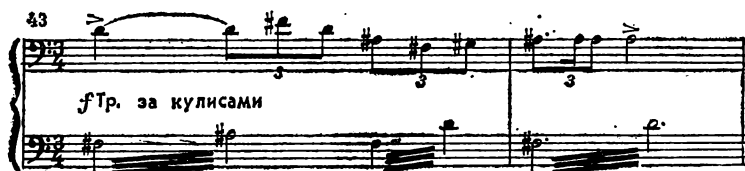
грозно, шумно, ро-ко, ро-ко,

\* По пятам, как бы для подкрепления, сопровождает его речитативы двойник в оркестре.



В третьем куплете очарованные песней слушатели (Волхова, царь, а в припеве — хор) также принимают участие.

В сценке, где царь сзывает весь мир подводный в свой терем, эффектны перекликающиеся за кулисами трубные фанфары бирючей:



и в финале ее — сильная и фантастично звучащая тема, совсем по-иному проходившая в дуэте второй картины (см. пример 20).

Церемонно, наподобие полонеза — торжественного выхода — начинается шествие чуд морских. Как мозаика, слеплен этот номер из множества отдельных тем и темок, иллюстрирующих появление и размещение всевозможных обитателей водного мира. Длинная, но быстрая «свадебная» по духу близка народным песням, специфически «подводного» в ней мало:



Плавные круги пляски речек даны в музыке необычным, скрадывающим всякую угловатость, квадрат-

ность ритмом\* и вкрадчивыми мягкими тембрами оркестра:



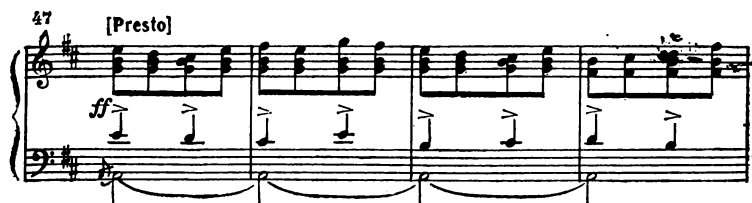
Зато рыбки пляшут бойко, четко, ритмованно, вроде вальса: в легко подскакивающих аккордах скрипок и воздушно прозрачных пассажах деревянных инструментов разработана здесь тема золотых рыбок.

Решающая судьбу подводного царства общая пляска — один из капитальнейших номеров оперы. Замечательно то, что построена она из крошечного мотива-зародыша — плясового наигрыша Садка. Он излагается сперва с предельной простотой, легкостью, прозрачностью и в умеренном темпе. Но — шаг за шагом — изложение становится более плотным, а темп — более быстрым и стремительным:



Много десятков раз проходит она в пляске, подчиняя своими нагнетающими повторениями весь подводный мир. В процессе перерастания беспорядочной пляски в бушующую бурю присоединяются многие другие темы, в первую очередь припев величальной (см. пример 42б), очень близкий наигрышу. За ним кружатся в общем вихре и нежные темы царевны, и тяжело топочущая тема царя, и грозно звучащая в мужском хоре песня Садка; наигрыши, мчащиеся сразу в двух разных темпах, сталкиваются друг с другом:

\* Одновременно сочетаются и не совпадают друг с другом пять звуков мелодии и три звука аккомпанемента.



Вверх и вниз обрушиваются лавины встречных гамм и громоподобных аккордов подводного царства\*. Отрывистым аккордом (рвущиеся струны гусель) молниеносно обрывается плясовой шторм.

Видение — Старчище могуч богатырь охарактеризован темой нарочито церковного склада:



В помощь Старчищу придан орган (за кулисами), усиливающий торжественность обстановки.

Ариозо Старчища, сравнительно небольшое по протяженности, тем не менее производит впечатление монументальности и величия. В нем три части, напоминающие куплеты в песне; но каждый следующий куплет, развиваясь свободно, вносит важные новые черты, и это способствует многозначительности ариозо.

С исчезновением Старчища возвращается фантастический колорит музыки, но печать трагизма легла на него, печать смертельного ужаса и быстро надвигающегося мрака. Таков последний хор гибнущего царства подводного («Сказ затейливый... ты сложи про нас»).

Начинаясь с максимальной силой (фортиссимо), он звучит все тише и тише, удаляясь и смолкая.

\* \* \*

К шестой — «подводной» картине Римский-Корсаков готовит слушателя исподволь: развитие сюжета, начи-

\* На гамме «полутон — тон».

ная со второй картины, ведет Садка сперва на море, а потом — и под воду. Понятно поэтому, что характеры главных персонажей подводного мира и музыкальная обрисовка их либо вполне уже показаны (Волхова с подружками), либо намечены (царь). Однако это вовсе не вредит интересу шестой картины, а лишь делает ее закономерно подготовленной: после появления в предыдущих картинах отдельных действующих лиц — либо эпизодически, либо в чуждой для них обстановке, либо в виде намеков в музыке — показан подводный мир в целом и «у себя дома»\*. Это позволяет Римскому-Корсакову дойти здесь до апогея красочности и в музыке, и во всем, относящемся к постановке\*\*.

Интересно, что в противовес здоровью и силе, какими Римский-Корсаков наделяет новгородцев, на музыкальной характеристике бессолнечного подводного мира, при всей ее «разноцветности», лежит оттенок безрадостности, местами даже с тоскливыми нотками; сила звука характеризуется всего чаще как *pp*, *p*. Этим рисуется призрачность, иллюзорность созданного мечтой волшебного мира. Так как сюжет требовал разрушения этого мира, то Римский-Корсаков счел нужным прибегнуть для этого к вмешательству «свыше»\*\*\*.

В заключение дадим слово замечательному критику А. Н. Серову. Он отзывался о музыке, послужившей материалом для шестой картины\*\*\*\*, в таких выражениях: «Эта музыка действительно переносит вас в глубь волн — это что-то «водяное», «подводное», настолько, что никакими словами нельзя выразить ничего подобного. Сквозь таинственную среду морской струи вы видите, как возникают, точно привидения, не то величественные, не то смешные фигуры старого морского царя... и его гостей... Это произведение принадлежит таланту громадному в своей специальности живописать при помощи музыки».

---

\* К тому же взаимоотношения подводных обитателей явно подчинены строгой иерархии — например, на свадебном пиру у каждого своя «должность», свое место.

\*\* Именно в эту картину автор вставил требуемый оперной традицией балет.

\*\*\* В своей ранней симфонической поэме «Садко» автор, по собственным словам, изгнал «видение» без сожаления, так как «дело обошлось и без него отлично».

\*\*\*\* Характеристика симфонической поэмы «Садко», музыка которой чрезвычайно близка шестой картине оперы.



## КАРТИНА СЕДЬМАЯ

Морю синему слава!  
Волхове-реке слава!

Большим оркестровым вступлением связана седьмая картина с предыдущей. Содержание вступления — «стремительно быстрый поезд новобрачных, Садка и морской царевны, на касатках и лебедях к Новугороду». За занавесом слышны голоса — любовный дуэт Садка и Волховы; быстро мчатся их морские кони; проносятся мимо морские пространства и остаются далеко позади; с шумом вздымаются и пенятся волны.

Не налюбуются друг на друга новобрачные: «Молодец мой! Суженый-ряженный мой! Полонили сердце мне песни чуждые твои, желанный мой!» — «Как хороша ты, душа! Чуждая девица! Полонила сердце мне чуждая краса твоя, желанная!»

Затишают голоса. Замедляется стремительный полет. Поднимается занавес — и глазам открывается зеленый лужок на берегу Ильмень-озера. Чуть брезжит рассвет. Садко спит на крутом бережку. Склонясь над ним, стоит царевна Волхова. Вокруг Садка вырастает и колыхается тростник.

Волхова убаюкивает Садка, поет колыбельную: «Сон по бережку ходил, Дрема по лугу. А и Сон искал Дрему, Дрему спрашивал: а и где же спит Садко, купав добрый молодец? Баю-бай, баю-бай! Спит Садко мой на лужку, на зеленом бережку, в шитом браном положку, во зеленом тростничку: убаюкала его ласка нежная моя. Баю-бай, баю-бай!»

Занимается заря. Пришла пора царевне навеки проститься с милым. «Заря взошла на небеса... Будь славен и счастлив, Садко! А я, царевна Волхова, подруга вещая твоя, туманом легким растекусь и быстрой речкой обернусь; по зеленым лугам прольюсь, по желтым пескам пройду, в крутые лягу берега с милым дружкой своим рядком. Милу дружку верна до веку буду я. Полонили сердце мне твои песни чуждые... Баю-бай, баю-бай!..»

И исчезает царевна, рассеивается алым утренним туманом по лугу.

Вновь слышится женский голос, но совсем по-иному звучит он: ни таинственности, ни страстного томления нет в нем. Не о вечной разлуке с милым дружкой, не

о чудных песнях Садка горюет этот голос, — по-уставному причитает Любава Буслаевна, оплакивает свою сиротскую долю. «Ох, тошно мне, тошнехонько, тяжело мне, тяжелехонько».

Просыпается Садко и с изумлением спрашивает самого себя: «Наяву ль с тобой чудеса приключаются али вещие сны тебе грезятся?» А Любава продолжает причитать: «Осмеяли все люди крещенные, все соседи порядовые»\*. Голос супруги возвращает Садка к действительности, он прислушивается: «Кто здесь плачет, рекой разливается?» — и направляется ей навстречу. Радостно бросается к нему Любава: «А и здравствуй же ты, мой желанный муж!» Мгновенно забыты все «дни горькие, печальные», семейное счастье восстановлено.

Отныне оно будет нерушимо. «По белу свету полно ездить мне да надрывать твое сердечушко», — решает Садко; теперь он насладится домашним уютом: «Есть мне дома с кем век скоротати, долги вечера пробаяти». «Ко мне вернулся муж, вернулся мил-надежа мой!» — заливается Любава. «К тебе вернулся муж, то мил-надежа твой», — снисходительно подтверждает Садко.

Тут оба они замечают «чудо чудное», свершившееся во время их дуэта: утренний туман рассеялся, на месте его виднеется Волхова-река широкая, освещенная золотыми лучами восходящего солнца, течет она из Ильмень-озера, быстрая и светловодная. По реке бегут корабли, впереди всех Сокол-корабль, на нем дружина Садка.

«За песню отдал царь морской Садку царевну Волхову, и протекла река быстра и глубока», — так поясняет Садко чудесное событие, не проговариваясь о любви своей с царевной, о только что сыгранной свадьбе. Ведь главное для всех — в том, что «нам путь пролег в раздолье всей земли, в далекие края».

Корабль останавливается, дружина с Садком обмениваются приветствиями. Вбегают толпы народа новгородского, в толпе и настоятели, и скоморохи, и иноземные гости, — словом, все, кто провожал Садка двенадцать лет назад. Все громогласно поражаются «диву

---

\* Порядочные.

дивному»: «Протекла река в Новгороде, широка, глубока». Кое-кто догадывается: «Знать, песнею Садко реку глубокую сманил, во славу Новгороду, в далекий край»; другие оценивают деловую, торговую сторону «чуда чудного»: «Проложен путь к синю морю!»

Придя в себя, новгородцы единодушно приветствуют Садка, признаются ему: «Без речей твоих правды нет у нас, без тебя мы все стосковались»; спрашивают: «Где гулял, скажи, добрый молодец? Как река прошла у Новгорода?»; величают: «Супротив тебя гостя выше нет!»

Скромно отвечает герой: «Я-то, Сад-Садко, только петь горазд, нет, повыше меня славный Новгород!» — и приступает к рассказу о похождениях своих\*: «В сторонах гулял я дальних, пел-играл земли раздолью, звери, птицы собирались, травы, деревья склонялись». Описывает Садко и свое подводное приключение\*\*.

Нежата, поддерживаемый народом, как всегда, отражает господствующее настроение и воздаст хвалу могуществу песни: «Ой же, звонкая ты песня, всем великая примана, всем желанная ты гостюшка, всем в кручине утешеньице», — и после: «Богатырская ты песня! По поднёбесью шел гул твой, сила пробуждалась спящая, сине море всколебалось».

Гости иноземные и калики перехожие наперебой приветствуют богатыря-певца и гусляра в самых лестных для него словах.

Садко продолжает: «Помолитесь за старца могучего, что явился ко часу, ко времени... и Морского царя потопил на дно, обещал защитить новгородский люд, а и тут повелел Волхове пройти. Вы ж звоните, звоны новгородские!» Поют славу «старчищу могучему, за честной народ заступителю», ликуют: «По всем речкам, по озерам и морям мы безданно и беспошлинно пройдем! Слава!» Скоморохи издеваются над Морским царем, что корабли-бусы топить вздумал, а и сам тут на дно сгинул.

Нежата затягивает, а новгородцы подхватывают былинную прибаутку-песню: «То старина славна, то и

---

\* Тут начинается финал оперы, в театральных постановках значительно сокращаемый.

\*\* См. второй эпиграф к шестой картине.

деянье, старцам угрюмым на потешенье, молодцам, девицам на поученье, всем на услышанье».

Восклицаниями: «Морю синему слава! Волхове-реке слава!» — торжественно заканчивается опера.

### МУЗЫКА СЕДЬМОЙ КАРТИНЫ

Бурная музыка оркестрового вступления — едва ли не самый эмоционально насыщенный эпизод оперы. Если в финале «общей пляски» — по напряженности звучания близкой вступлению — дана картина разбушевавшейся стихии, то здесь — одно из редких во всем оперном творчестве Римского-Корсакова запечатлений разгоревшейся страсти. Замечательно, что музыка вступления почти целиком повторяет любовный дуэт второй картины, но в то же время выходит за рамки спокойного «взаимолюбования» героев. Фон этой музыки — стремительно рассекаемые волны (тема моря); именно он преобразует выразительность музыки дуэта, придает оттенок драматизма последнему свиданию Садка и Волховы.

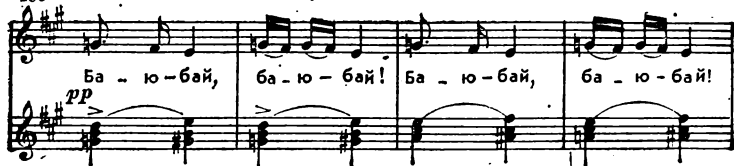
Такая манера, — не столько непосредственная передача человеческих эмоций, сколько обрисовка их сквозь призму окружающей природы, — чрезвычайно характерна для Римского-Корсакова — колориста, природоописателя.

Колыбельная песня сделана в виде трех куплетов с неизменной простой и задумчивой мелодией (см. пример 49а), заканчивающейся припевом-убаюкиванием (см. пример 49б):

49а. Andante

Сон по бе-реж-ку хо-дил, Дра-ма по лу-гу.

А и Сон ис-кал Дра-му, Дра-му спра-ши-вал:



Выразительность мелодии углубляет оркестр, к каждому куплету давая новую вариацию тонко разработанного и постепенно усложняющегося сопровождения. Если в первом своем появлении (см. пример 16) Волхова была обрисована преимущественно своей «водяной», холодно-прозрачной стороной, то здесь — в последнем появлении — показана ее «человеческая» тоска и печаль, поднимающаяся до пафоса («Полонили сердце мне»), и даже самый «водяной» элемент (припев, ритурнели оркестра, прощание с Садком и исчезновение) проникается теплотой и лиризмом.

Римский-Корсаков высоко ценил музыку последнего появления Волховы, говоря, что это одна «из лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания».

Противопоставить же Волхове реальный женский образ Римский-Корсаков не смог с такой же яркостью: пение Любавы, как и в четвертой картине, выдержанное в духе обрядовых плачей-причитаний, несколько условно и однообразно передает тоску двенадцать лет томящейся в разлуке женщины:

## 50 Andantino



Интересен внешний эффект: приближение Любавы иллюстрируется тем, что каждое следующее ее причитание чуть выше (и потому — напряженнее) предыдущего.

В устах Любавы, после долгой разлуки вновь обретающей муженька любимого, точно та же фраза, вернее — формула, какой она встретила его при возвращении с пирушки и ночного гуляния (в третьей картине).

Следующий за этим дуэт Садка и Любавы очень плавен и благозвучен; в музыке слышится не столько душевный подъем, сколько благополучие и спокойствие:

51 *Andante*

Любава

Есть мне до - ма с кем век ско -

Садко

с кем век ско - ро - та -

- ро - та - ти, дол - ги ве - че - ры про - ба - я - ти.

- ти, с кем дол - ги ве - че - ры про - ба - я - ти.

В дальнейшем видную роль приобретает тема реки; мысль о торговом пути — бесценном приобретении для Новгорода — довлеет и в музыке: тема реки образует основное музыкальное содержание в моменты изумления чудом и, непрерывно извиваясь, пробегает над напевом дружинной песни. Та же, в основном, музыка повторяется второй раз, когда вбегают толпы новгородцев.

В финале к теме рассказа Садка, спокойной и широкой:

52 *Moderato*

Всто - ро - нах гу -

лял я даль - них,



постепенно присоединяются голоса Индийского гостя, калик переходящих, Веденецкого и Варяжского гостей, с присвоенными им темами, что вместе с хором народа образует сложный ансамбль.

«Слава старчищу» основана на теме самого прославляемого (см. пример 48). Начинаясь квинтетом солистов с аккомпанементом гуслей, она разрастается в торжественный гимн на фоне колокольного звона.

Былинную прибаутку «То старина славна» играет на гуслях Нежата; она звучит уже «началом конца»:

83 [Allegro]  
Нежата

Заключение оперы сливает гомогласные и мерные аккорды пения с интонируемой в последний раз оркестром темой, открывавшей оперу, — темой «окна-моря синего».

В седьмой картине Римский-Корсаков близок к традиционным оперным финалам, разрешающим все конфликты, приводящим все к благополучию: разрываются узы, связующие Садка с миром фантастики, Новгород получает сулящий ему процветание торговый путь, корабли Садка благополучно прибывают, а сам гуслияр возвращается в лоно семьи и примиряется с новгородским обществом.

Стремление к «светлым концам», к всеобщему примирению и мирному разрешению противоречий не случайно проявляется в этом финале, а составляет одну из существенных черт в миросозерцании композитора.

В «Майской ночи», «Ночи перед рождеством», «Сказке о царе Салтане» и «Кашее бессмертном» драматургический итог не вызывает сомнений в своей оптимистичности. Но некоторые другие оперы, также обладающие счастливыми развязками («Снегурочка», «Млада», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»), представляют картину более сложную. А «Псковитянка», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста», «Моцарт и Сальери» и «Золотой петушок» — оперы бесспорно трагедийные. На этом фоне опера-былина «Садко» рельефно выделяется как произведение грандиозного размаха, насыщенное светлым и жизнеутверждающим мироощущением.



*Б. Левик*

## **«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»**

**«Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...»**

*Пушкин*

Сюжетом маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» послужила легенда о том, что живший в Вене итальянский композитор Антонио Сальери из зависти отравил Моцарта. Версия о преступлении Сальери имеет свою историю, которая была известна Пушкину. В его черновой записи, опубликованной П. В. Анненковым, сказано следующее: «В первое представление «Дон-Жуана», в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с изумлением и негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы в бешенстве, снедаемый завистью. Сальери умер лет восемь тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать «Дон-Жуана», мог отравить его творца». Цель этой записи Пушкина, появившейся не ранее 1832 года, то есть после выхода в свет «Моцарта и Сальери» в первом издании, не вполне ясна. Возможно, что желая отвести от себя обвинение в искажении исторической истины, Пушкин решил сделать свою запись примечанием к переизданиям пьесы. Во всяком случае, из нее видно, что Пушкин знал и любил «Дон-Жуана» Моцарта. В противном случае он не написал бы, что «театр безмолвно упивался гармонией Моцарта». Да что еще лучше и больше свидетельствует о любви Пушкина к Моцарту, чем сама пьеса «Моцарт и Сальери»! Но в приведенной записи есть фактическая ошибка: Сальери не присутствовал и

не мог присутствовать на первом представлении «Дон-Жуана», состоявшемся в Праге 29 октября 1787 года, так как он в это время находился в Вене. Возможно, что Пушкин это ложное известие получил из вторых рук и воспроизвел его много времени спустя по памяти\*.

Легенда об отравлении Моцарта его завистником Сальери имела в то время довольно широкое распространение. Повод к этой легенде, по-видимому, дал сам Моцарт, когда он перед смертью, как утверждают его ранние биографы, сказал: «Я плохо себя чувствую, я протяну недолго. Конечно, меня отравили, — я не могу отделаться от этой мысли». Эти предсмертные слова Моцарта облетели всю Вену и, конечно, были известны Сальери. С другой стороны, у Сальери, namного пережившего Моцарта и умершего в глубокой старости, в последние годы жизни развилось тяжелое психическое заболевание, выразившееся в различных бредовых галлюцинациях и фантазиях. В состоянии психического расстройства он обвинил себя в отравлении Моцарта. Молва о мнимом преступлении Сальери проникла в печать, что заставило некоторых его друзей выступить в его защиту против ложного обвинения, которое больной старик сам возвел на себя. К этим опровержениям были приложены показания врачей, лечивших Сальери, а также свидетельство о смерти Моцарта от болезни мозга.

Один из друзей семьи Моцарта Сигизмунд Нейком поместил в берлинской музыкальной газете письмо (15 апреля 1824 года) следующего содержания: «Многие газеты повторяли, что Сальери на смертном одре признался в ужасном преступлении, — в том, что он был виновником преждевременной смерти Моцарта, но ни одна из этих газет не указала источника этого ужасного обвинения, которое сделало бы ненавистной память человека, в течение 58 лет пользовавшегося всеобщим уважением жителей Вены.

Долг всякого человека — сказать то, что ему лично известно, поскольку речь идет об опровержении клеветы.

---

\* То, что Сальери, действительно, завидовал гению Моцарта, — факт, установленный рядом исследований. Известно также, что Сальери, занимавший видное место при дворе австрийского императора Иосифа II, не допускал Моцарта близко ко двору.

ты, которой хотят заклеить память выдающегося человека. Живя в Вене (с 1798 по 1824 год), я был связан дружбой с семьей Моцарта, и от нее именно я знаю самые точные подробности относительно последних минут этого великого композитора, который умер, как Рафаэль, в расцвете лет не насильственной смертью, как нам говорят сейчас, а от нервной горячки, вызванной неслыханными трудами». И далее: «Не будучи связаны друг с другом тесной дружбой, Моцарт и Сальери питали друг к другу уважение, обычное между людьми больших заслуг. Никогда никто не подозревал Сальери в чувстве зависти\*. Все, кто знал Сальери, скажут вместе со мной (который его знал), что этот человек, который в течение 58 лет вел на их глазах безупречную жизнь, не занимался ничем, кроме искусства. Он не мог быть убийцей и сохранить в течение стольких лет веселость ума, делавшую его столь привлекательным в обществе. Если бы, однако, несмотря на все это, было засвидетельствовано, что Сальери, умирая, признался в совершении этого ужасного преступления, не следовало бы столь легко доверяться этому и повторять слова, сказанные в бреду несчастным 75-летним старцем, удрученным недугами, которые, быть может, причиняли ему страдания столь нестерпимые, что его умственные способности значительно пострадали за много месяцев до его смерти».

Это письмо Нейкома было перепечатано в парижском «*Journal de Débats*», и вполне возможно, что Пушкин, плохо владевший немецким языком, прочел его именно во французском переводе, — тем более, что он еще в период своей одесской жизни интересовался «*Journal de Débats*».

Помимо всего сказанного, нужно иметь в виду, что при жизни Пушкина в обеих русских столицах, в обществе, в котором вращался Пушкин, существовал живой интерес к Моцарту, как и к другим композиторам-классикам (Глюку, Гайдну); что о Моцарте тогда писали А. Д. Улыбышев и В. Ф. Одоевский, близко знавшие Пушкина; что, наконец, о Моцарте и о Салье-

---

\* Здесь автор письма, безусловно, погрешил против истины; вероятно, он рассчитывал таким образом прекратить нежелательные слухи, связанные с именем Моцарта.

ри Пушкин мог слышать устные разговоры в театрах, в концертах и в других общественных местах, где, несомненно, на все лады повторялась все та же легенда о мнимом злодействии Сальери.

Пушкинский «Моцарт и Сальери» является лучшим опровержением распространенного в свое время мнения о том, что Пушкин якобы не интересовался музыкой и не знал ее. Если бы это было так, то при всей своей гениальности он не смог бы так глубоко проникнуть в творческую лабораторию композитора, достигшего мастерства упорным, настойчивым трудом, как это обнаруживается в первом монологе Сальери:

#### Ремесло

Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию. Тогда  
Уже дерзнул, в науке искушенный,  
Предаться неге творческой мечты.  
Я стал творить, но в тишине, но втайне,  
Не смея помышлять еще о славе.

Судя по этому монологу, Пушкин прекрасно знал, что Сальери в своем оперном творчестве был последователем Глюка.

#### Когда великий Глюк

Явился и открыл нам новы тайны  
(Глубокие, пленительные тайны),  
Не бросил ли я все, что прежде знал,  
Что так любил, чему так жарко верил,  
Я не пошел ли бодро вслед за ним  
Безропотно, как тот, кто заблуждался  
И встречным послан в сторону иную?

Пушкин, бесспорно, знал не только эти историко-биографические факты; он знал и самую музыку, слышал произведения Глюка, что обнаруживается в словах Сальери: «Когда услышал в первый раз я Ифигении начальные звуки». Здесь Пушкин явно имеет в виду замечательное начало увертюры из «Ифигении в Авлиде» Глюка.

Творческая задача Пушкина при создании им «Моцарта и Сальери» заключалась в противопоставлении друг другу двух типов художников-музыкантов: один

из них — крупный талант, достигший свободы творчества и мастерства путем многолетнего, настойчивого, кропотливого труда, путем жертв и страданий; другой — лучезарный гений, источающий вдохновенные мелодии, потому что они в нем всегда живут и кипят и настойчиво требуют выхода наружу, — для него сочинение музыки — такой же естественный, жизненный процесс, как дыхание, как биение сердца. «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...» — говорит Сальери Моцарту.

Разница между ними заключается еще и в том, что один из них, Моцарт, пользуясь дарами народного творчества, сам щедро дарит свое искусство народу, — он в восторге от того, что слепой скрипач играет его мелодии; другой же, Сальери, живет в своей музыке замкнутой цеховой жизнью.

Так, он говорит:

...я избран, чтоб его  
Остановить — не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки.

И Пушкин, великий народный поэт, прислушивавшийся к говору святогорских просвирен и болдинских мужиков, противопоставил свое искусство тем многочисленным посредственностям, которые высокомерно отгораживались от народа. В этом заключалась для самого Пушкина актуальность избранной им темы о Моцарте и Сальери. В противопоставлении двух разных типов художников Пушкин выказывает исключительную глубину и тонкость психологического анализа.

Другая задача поэта — изображение трагедии зависти, доводящей человека до преступления. Сальери сам поражен этим, проникающим в него, незнакомым ранее чувством:

Нет! никогда я зависти не знал...

А ныне — сам скажу — я ныне  
Завистник. Я завидую; глубоко,  
Мучительно завидую.

Глубочайшая трагедия Сальери заключается в том, что, совершая преступление, он мучительно для себя воспринимает вскользь брошенные слова Моцарта: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». «...Ужель он прав, и я не гений?» — восклицает Сальери. Но

оправдание для себя он находит в легенде о таком же преступлении, якобы совершенном Микеланджело Буонарроти:

А Бонаротти? или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?

\* \* \*

Летом 1897 года, живя в Смычкове под Лугой, Н. А. Римский-Корсаков написал большое количество романсов на слова Пушкина, А. К. Толстого, Майкова и других поэтов, кантату «Свитезянка» и маленькую оперу «Моцарт и Сальери» на подлинный, неизменный текст Пушкина (за исключением трех небольших пропусков). Незадолго до этого, в декабре 1896 года, в Москве, в Частной опере С. И. Мамонтова, состоялась первая постановка оперы Римского-Корсакова «Садко». Вскоре композитор ощутил острую потребность в сочинении романсов. Написав четыре романа на слова Алексея Толстого, он почувствовал, что пишет вокальную музыку в новой манере, что он нашел такую мелодию, которая по своей природе является чисто вокальной. Считая, что до сих пор он писал для голоса мелодии инструментальные по своему характеру, Римский-Корсаков решил написать большое количество романсов, чтобы развить и закрепить новый найденный им стиль. Этот же чисто вокальный стиль он положил в основу своей речитативно-аризной оперы «Моцарт и Сальери».

В своей «Летописи» Римский-Корсаков рассказывает: «Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим на слова А. Толстого, Майкова, Пушкина и других. К переезду на дачу у меня было десятка два романсов. Сверх того, однажды я набросал небольшую сцену из пушкинского «Моцарта и Сальери» (вход Моцарта и часть разговора его с Сальери), причем речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы

случайным или исключительным. С такими мыслями, но не наметив себе какого-либо определенного плана, я переехал на дачу в Смычково, в 6-ти верстах от Луги. Летом 1897 года в Смычкове я сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата «Свитезянка» для сопрано, тенора, хора и оркестра с музыкой, заимствованной из моего старого романса. Новый прием вокального сочинения, однако, приложен к ней не был. Затем следовал ряд многочисленных романсов, после которых я принялся за пушкинского «Моцарта и Сальери», в виде двух оперных сцен речитативно-аризного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения. Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в «Каменном госте», причем, однако, форма и модуляционный план в «Моцарте» не были столь случайными, как в опере Даргомыжского.

Здесь мы встречаемся с очень важными высказываниями Римского-Корсакова, дающими ключ к пониманию вокально-мелодического стиля «Моцарта и Сальери». Во-первых, мелодическая ткань должна следить за изгибами текста, и, во-вторых, что отсюда вытекает, «Моцарт и Сальери» ближе всего к «Каменному гостю». Но при этом Римский-Корсаков замечает, что он старался избегать случайностей в форме и в модуляционном плане, в какой-то степени свойственных «Каменному гостю». И действительно, в «Моцарте и Сальери» при непрерывности течения музыки, без деления на замкнутые номера, формы более округлы, более законченны, и речитатив на всем протяжении носит ариозно-мелодический характер, более плавный и более напевный по сравнению с большей частью «Каменного гостя».

Все это обусловлено общей оперной эстетикой Римского-Корсакова, стоящей ближе к Глинке, чем к Даргомыжскому. Поэтому, справедливо считая, что «Моцарт и Сальери» продолжает традиции русской камерной оперы, начатые Даргомыжским в «Каменном госте», мы не должны забывать и о принципиальных отличиях этих опер друг от друга: Даргомыжский целиком

подчиняет музыку своей оперы словесно-драматической ткани; Римский-Корсаков, стремясь все время следить за изгибами текста, одновременно сохраняет логику собственно музыкального развертывания, диктуемую музыкально-композиционными закономерностями.

Работа Римского-Корсакова по созданию нового вокального стиля с наибольшей полнотой и совершенством отразилась в опере «Царская невеста», которая, тем не менее, отличается от «Моцарта и Сальери» подавляющим преобладанием ариозно-мелодического пения и соблюдением традиционных оперных форм (арий, дуэтов, ансамблей). И все-таки, как опера чисто вокальная, в которой задача композитора сводилась к созданию максимальной вокально-речевой выразительности, опера «Моцарт и Сальери» сыграла роль весьма важной творческой лаборатории для «Царской невесты». Таким образом, «Моцарт и Сальери» был написан между двумя капитальными операми Римского-Корсакова — «Садко» и «Царской невестой» и явился в известном смысле произведением переломным.

Еще до появления «Моцарта и Сальери» на сцене эта опера была исполнена несколько раз в домашней обстановке. Римский-Корсаков в «Летописи» пишет: «Исполненный дома под фортепиано «Моцарт и Сальери» понравился всем. В. В. Стасов много шумел. Сочиненная мною моцартовская импровизация оказалась удачной и выдержанной по стилю. Пели Г. А. Морской и М. В. Луначарский. Аккомпанировал Ф. Блуменфельд».

В конце августа 1898 года Н. И. Забела \* писала Римскому-Корсакову, что ей посчастливилось услышать «Моцарта и Сальери» на даче у певицы Т. С. Любатович под Москвой в исполнении одного Шаляпина, певшего обе партии — Сальери и Моцарта под аккомпанемент С. В. Рахманинова. «Я редко получала, — пишет Н. И. Забела, — такое наслаждение. Музыка этой вещи такая изящная, трогательная и вместе с тем такая умная, если можно так выразиться. Много было говорено о постановке этой оперы. Муж мой, который также

---

\* Н. И. Забела — замечательная певица, жена художника М. А. Врубеля, исполнявшая в Московской частной опере Мамонтова все женские лирические партии в операх Римского-Корсакова (Снегурочка, Волхова, Марфа, царевна Лебедь).



ужасно восхищен, тут же нарисовал костюмы, и за обедом мы пили за успех «Моцарта и Сальери», в котором, т. е. в успехе, я нисколько не сомневаюсь... Сейчас перечла это письмо и осталась им недовольна. Я как-то не сумела выразить Вам своего восторга от «Моцарта и Сальери», а между тем впечатление было такое, как будто прибавилось во мне что-то очень хорошее».

Кстати заметим, что совместная работа молодых тогда Шаляпина и Рахманинова над «Моцартом и Сальери» (летом 1898 года) явилась началом тесной личной и творческой дружбы великого артиста и великого композитора.

Когда в октябре 1898 года Римский-Корсаков приехал в Москву, чтобы дирижировать симфоническим концертом, для него специально была дана в домашнем исполнении опера «Моцарт и Сальери», снова под рояль. Вернувшись в Петербург, Римский-Корсаков писал своему другу — московскому музыкальному критику С. Н. Кругликову: «Боюсь, не есть ли «Моцарт» просто камерная музыка, способная производить впечатление в комнате с фортепиано, без всякой сцены и теряющая свое обаяние на большой сцене. Ведь таков почти и «Каменный гость»; но тот все-таки несколько более декоративен. Там все-таки Испания, кладбище, статуя, Лаура с песнями, — а у меня комната, обыденные костюмы, хотя бы и прошлого столетия, и разговоры, разговоры. Отравления Моцарта никто даже и не заметит. Слишком все интимно и по-камерному. Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало; по крайней мере это мне приходило много раз в голову».

На это письмо С. Н. Кругликов, слышавший оперу на репетиции в оркестровом исполнении, ответил: «Вещь впечатление производит несомненное, хотя и создана не для фурора в массовой публике». Через несколько дней после премьеры оперы в Мамонтовском театре, на которой Римский-Корсаков не присутствовал, Кругликов описывал ему впечатление свое и Мамонтова в следующих словах: «Знаете, я теперь не могу ничего иного сказать по поводу того впечатления, какое мы тогда оба получили: мы были тронуты и очарованы. И это, сознаюсь, было для меня в некотором роде неожиданностью. Ни при первом знакомстве

моем с вещью в Вечаше, ни после моего московского знакомства с нею по клавиру у себя в кабинете и у Мамонтова при вас в исполнении Шляпина и Иноземцева, я ничего подобного не испытывал. Вы глубоко неправы, думая, что не надо было «Моцарта» оркестровать и принаравливать к сценическому воспроизведению, что для него надо было бы оставить только эстраду камерного вечера. Нет и нет. Напротив, именно на сцене, среди суженного павильона придуманных у Мамонтова декораций комнаты Сальери и номера в трактире «Золотого Льва» под звуки скромного, какого-то старомодного оркестра, при весьма толковом, не нарушающем настроения исполнении Шкафера—Моцарта и бесподобном Шляпине—Сальери, ваша пьеса при внимательном слушании (а ее нельзя слушать без внимания, — никто не кашлянул в зрительном зале) просто потрясает. Я не запомню, что бы меня больше трогало и заполняло, как Ваш «Моцарт». У меня слезы выступали на глазах, какая-то спазма в горле чувствовалась. Конечно, его интимность, его уклонение от общепринятых эффектов не для ежедневной оперной публики, и здесь причина, что вещь не сможет стать серьезным источником кассовых сборов, но все-таки она — большое произведение, которым Вы по праву должны гордиться, и человек, смогший его написать, не только не исписался, а в полном блеске таланта и творческих сил».

Таковы впечатления близких к Римскому-Корсакову людей от первых исполнений его маленькой оперы. «Моцарт и Сальери» не принадлежит к основному руслу творчества Римского-Корсакова, и тем не менее его идейно-эстетическая сущность как бы в миниатюре отражает общее художественно-эстетическое миросозерцание композитора. Основной темой творчества Римского-Корсакова всегда было вдохновенное воспевание красоты в самых разнообразных ее проявлениях — в человеческом бытии, в природе, в искусстве. Русская народно-обрядовая поэзия; русская природа во всем ее богатстве и изобилии; девушка Снегурочка — этот «цветок весенний, задумчиво склоненный ландыш»; художник, глашатай красоты, царь Берендей; певец-гуслир Садко, своими песнями нарушивший покой моря синего, — все это и многое, многое другое есть не что

инное, как гимн красоте в жизни и в человеческом творчестве. Сказочные образы в операх Римского-Корсакова (конечно, положительные) всегда глубоко человечески и символизируют все ту же идею вечной, неувядаемой красоты. И в опере «Моцарт и Сальери» Римский-Корсаков был вдохновлен той же великой идеей прославить красоту искусства, вдохновенного творчества. Носителем этой идеи явился для него лучезарный гений музыки — Моцарт.

Первая постановка оперы состоялась в Москве, в Частной опере Мамонтова, 25 ноября 1898 года при участии Ф. И. Шаляпина (Сальери) и В. П. Шкафера (Моцарт) и в декорациях М. А. Врубеля.

### Действующие лица

Моцарт .  
Сальери .  
Слепой скрипач

тенор  
баритон

Во второй сцене закулисный хор (*ad libitum*).

### СЦЕНА ПЕРВАЯ

В этой опере Римский-Корсаков, сохраняя в полной мере свою, присущую ему манеру, свой «почерк», вместе с тем очень удачно воспроизводит стиль классицизма XVIII века (эпохи Моцарта), что создает нужный колорит. Это заметно уже в коротком вступлении к первой сцене, начинающемся фразой, заимствованной из первого монолога Сальери («...я наконец в искусстве безграничном достигнул степени высокой. Слава мне улыбнулась...») (см. пример 1) и заканчивающемся типичной классической каденцией (см. пример 2):





Комната. Сальери один. В большом монологе он раскрывает свои переживания, свои душевные муки:

Все говорят: нет правды на земле.  
 Но правды нет — и выше. Для меня  
 Так это ясно, как простая гамма.

Предаваясь воспоминаниям о давно прошедших временах, о первых детских музыкальных впечатлениях, Сальери сменяет короткий выразительный речитатив на такое же короткое ариозно-мелодическое пение, — вернее сказать, здесь грань между речитативом и ариозо стерта:

### 3 Poco più lento

Ро - дил - ся я с лю - бо - ви - ю к ис - кус - ству;

ре - бен - ком бу - дучи, ког - да вы - со - ко



Обратим внимание на то, что при упоминании органа в оркестре возникает характерная полифоническая фактура, являющаяся имитацией органного стиля.

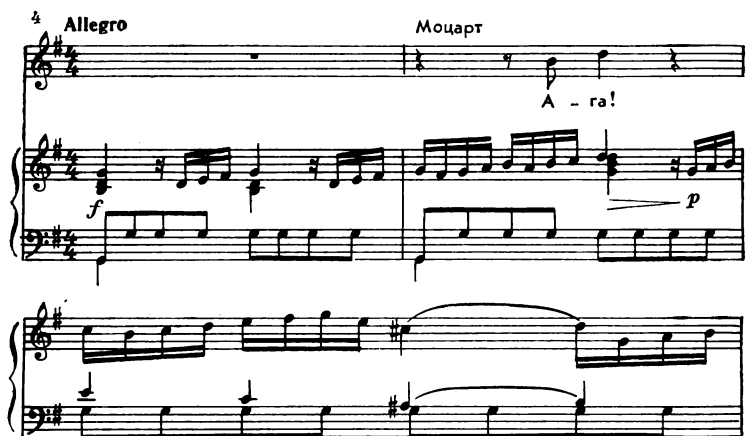
Сальери вспоминает, как он забросил все науки, чтобы предаться одной музыке, как он стремился постигнуть прежде всего ремесло музыканта: «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию».

И лишь когда он овладел сухой техникой, «тогда уже дерзнул, в науке искушенный, предаться неге творческой мечты» — «Я стал творить; но в тишине, но втайне, не смея помышлять еще о славе». Здесь мысль о подлинном искусстве, о вдохновении снова рождает ариозно-мелодический тип вокального изложения.

Наконец, упорным трудом, без отдыха и без сна Сальери достиг высокого мастерства, ему улыбнулась слава. Он был счастлив и мирно наслаждался своим трудом, успехом и славой, как и успехами своих товарищей по искусству. Он никогда не знал зависти. «Кто скажет, чтоб Сальери гордый был когда-нибудь завистником презренным, змеей, людьми растоптанною, вжи-

ве песок и пыль грызущую бессильно? Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне завистник. Я завидую; глубоко, мучительно завидую». «Где ж правота, — с горечью восклицает Сальери, — когда священный дар, когда бессмертный гений... озаряет голову безумца, гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!»

Входит Моцарт. С его появлением колорит музыки меняется. Темп становится оживленнее; в отличие от тяжелых дум и размышлений Сальери, возникает образ легкости, непринужденности, характеризующий светлый гений Моцарта:



Моцарт рассказывает Сальери, как только что, проходя мимо трактира, он услышал слепого скрипача, разыгрывавшего арию Керубино из «Свадьбы Фигаро» — «Voi che sapete». Это было так забавно, что Моцарт привел сюда старого музыканта. Пригласив старика в комнату, он просит сыграть что-нибудь из Моцарта. Слепой скрипач играет начало арии Церлины из оперы «Дон-Жуан» — «Ну, прибей меня, Мазетто». Слушая плохую игру скрипача, Моцарт весело хохочет. Сальери глубоко возмущен тем, что Моцарт так легко, так беспечно относится к порче своей музыки. Скрипача отпускают.

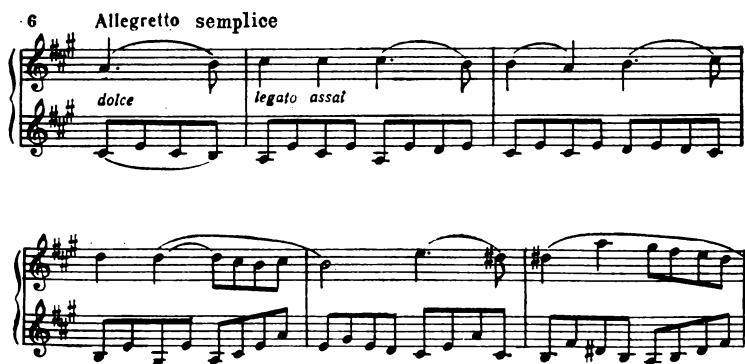
Моцарт пришел показать Сальери свою фантазию, сочиненную им этой ночью. Здесь впервые появляется в

оркестре мотив, в дальнейшем повторяющийся несколько раз, преимущественно там, где речь идет о сочинениях Моцарта (также и во второй картине, перед тем как Моцарт играет свой «Реквием»):



Моцарт описывает Сальери то настроение, которое он хотел выразить в своей фантазии: «Представь себе... кого бы? Ну, хоть меня — немного помоложе; влюбленного — не слишком, а слегка — с красоткой, или с другом — хоть с тобой, я весел... Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак или что-нибудь такое...»

Моцарт играет на клавесине. В этой фантазии-импровизации, целиком сочиненной Римским-Корсаковым, композитору с большим искусством удалось передать характерные особенности стиля музыки Моцарта — чистоту и ясность мелодической кантилены и глубокий драматизм. Фантазия, в соответствии с той картиной, которую перед Сальери нарисовал Моцарт, распадается на две резко контрастирующие части. Первая часть отличается светлой лиричностью:





Вторая часть полна трагического пафоса:



В ней появляется фраза, характеризующая тяжелые предчувствия Моцарта. Эта тема будет играть большую роль во второй сцене, где Моцарт рассказывает Сальери о таинственном незнакомце, заказавшем ему «Реквием»:





Сальери потрясен этой музыкой: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность! Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь...» Сальери предлагает Моцарту пообедать вместе в трактире «Золотого Льва». Моцарт соглашается и уходит домой предупредить жену, чтобы она не ждала его к обеду.

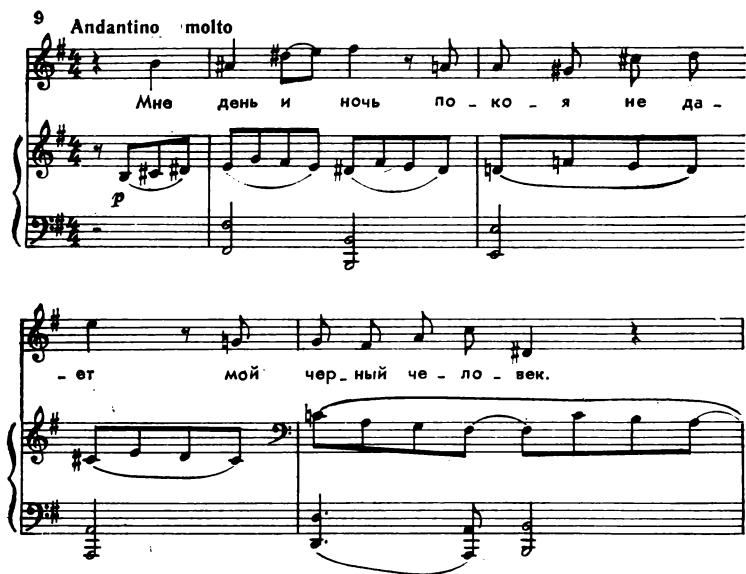
Сальери остается один. Его мозг сверлит неотступная мысль о том, что нужно избавиться от Моцарта. «Что пользы, если Моцарт будет жив и новой высоты еще достигнет? Подымет ли он тем искусство? Нет; оно падет опять, как он исчезнет: наследника нам не оставит он. Что пользы в нем? Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских, чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь!» Сальери достает склянку с ядом — дар его возлюбленной Изоры. Восемнадцать лет он носит с собой этот яд. Были минуты, когда он хотел покончить с собой, но не сделал этого в надежде, что жизнь еще принесет ему внезапные дары, что его еще посетит восторг и вдохновение, что, наконец, он встретит своего врага, — и тогда дар Изоры не пропадет. Теперь нашел он своего врага: явился «новый Гайден» (то есть Моцарт). В экстазе Сальери восклицает: «Теперь пора! Заветный дар любви, переходи сегодня в чашу дружбы».

## СЦЕНА ВТОРАЯ

Особая комната в трактире; фортепиано. Оркестровое вступление к этой сцене представляет собой повторение первой части фантазии, которую играл Моцарт в первой сцене (см. пример 6). Таким образом, если вступление к первой сцене основано на мотиве Сальери, то вступление ко второй сцене рисует светлый, ясный образ Моцарта.

Оба музыканта сидят за обеденным столом. Сальери обращает внимание на пасмурное, хмурое настроение Моцарта. «Признаться, мой Requiem меня тревожит», — отвечает тот. «А! Ты сочинишь Requiem?» — спрашивает Сальери. Моцарт рассказывает, как к нему приходил какой-то таинственный незнакомец, два раза не заставал дома, а на третий застал. Этот человек, оде-

тый в черное, заказал ему «Реквием» и скрылся \*. Моцарт тотчас стал писать «Реквием». Человек в черном больше к нему не приходил, но он покоя не дает Моцарту, как тень преследуя его:



В этой музыке мы узнаем в измененном виде мотив тяжелых предчувствий Моцарта (см. пример 8). Сальери пытается разогнать мрачные мысли собеседника и привести его в веселое настроение. Он рассказывает, как ему говорил его друг Бомарше: «Слушай, брат Сальери, как мысли черные к тебе придут, откупори шампанского бутылку иль перечти «Женитьбу Фигаро». При имени Бомарше Моцарт вспоминает, что Сальери написал оперу «Тарар» на его текст. Моцарт даже напевает оттуда один мотив. «Ах, правда ли, Сальери, — спрашивает он вдруг, — что Бомарше кого-то отравил?» Но сам же отвергает эту мысль:

---

\* История с «Реквиемом» Моцарта, казавшаяся долгое время непостижимой тайной, в конце концов разъяснилась: черный незнакомец, заказавший Моцарту «Реквием», был слугой жившего в Вене графа Вальзер цу Штуппах, имевшего обыкновение заказывать различные произведения знаменитым композиторам за определенную плату и выдавать их за свои собственные.

## 10 [Allegro moderato]

Он же ге - ний, как ты да

я. А ге - ний и зло - дей - ство — две ве - щи не со -

— вмест - ны - е. Не прав - да ль?

Слова Моцарта: «Гений и злодейство — две вещи несовместные», — производят на Сальери большое впечатление. Тем не менее, многозначительно заметив: «Ты думаешь?» — он бросает яд в стакан Моцарта и предлагает ему выпить. Моцарт пьет за здоровье Салье-

ри и за искренний союз, связующий «двух сыновей гармонии». Сальери с испугом восклицает: «Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?» Моцарт бросает салфетку на стол, подходит к фортепиано и предлагает Сальери послушать «Реквием».

Раздаются печальные, скорбные звуки начала «Реквиема» Моцарта. За сценой поет хор. Потрясенный Сальери плачет. В глубоко прочувствованном небольшом ариозо он изливает свою душу: «Эти слезы первые лью: и больно и приятно, как будто тяжкий совершил я долг, как будто нож целебный мне отсек страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы... не замечай их. Продолжай, спеши еще наполнить звуками мне душу...» Моцарт растроган. Контрастом к трагическому ариозо Сальери звучит его светлая, мажорная мелодия. Моцарт говорит об истинных художниках, «сыновьях гармонии», — таких, как он и Сальери. Но, почувствовав себя плохо, Моцарт прощается с Сальери и уходит.

«Ты заснешь надолго, Моцарт!» — мрачно произносит Сальери. Он вспоминает запавшие в душу слова Моцарта: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». «Неправда, — спешит отогнать от себя эту мысль Сальери, — а Бонаротти? или это сказка тупой, бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана?» Трагическим мотивом тяжелых предчувствий Моцарта заканчивается опера.

*А. Соловцов*

## **«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»**

**«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» Л. А. МЕЯ  
И Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

«Царская невеста», девятая опера Римского-Корсакова, написана по одноименной драме Л. А. Мея. Сюжет меевской пьесы — трагическая судьба третьей жены Ивана Грозного, Марфы Собакиной. Исторические документы говорят об этом эпизоде жизни Грозного очень скупо. Карамзин в «Истории Государства Российского» уделяет Марфе сравнительно немногие строки.

«Скучая вдовством, хотя и не целомудренным, он (Иван Грозный. — А. С.) уже давно искал себе третьей супруги... Из всех городов свезли невест в Слободу\*, и знатных, и незнатных, числом более двух тысяч: каждую представляли ему особенно. Сперва он выбрал 24, а после 12... долго сравнивал их в красоте, в приятностях, в уме; наконец предпочел всем Марфу Васильеву Собакину, дочь купца новгородского, в то же время избрав невесту и для старшего царевича, Евдокию Богданову Сабурову. Отцы счастливых красавиц из ничего сделались боярами... возвысив саном, их наделили и богатством, добычею опал, имением, отнятым у древних родов княжеских и боярских. Но царская невеста занемогла, начала худеть, сохнуть: сказали, что она испорчена злодеями, ненавистниками Иоаннова семейственного благополучия, и подозрение обратилось на ближних родственников царик умерших, Анастасии

---

\* В Александровскую слободу, под Москвой, где подолгу жил Грозный.

и Марии... Не знаем всех обстоятельств: знаем только, кто и как погиб в сию пятую эпоху убийств». Перечислив казненных бояр, Карамзин продолжает: «...зловильный клеветник, доктор Елисей Бомелий... предложил царю истреблять лиходеев ядом и составлял, как уверяют, губительное зелье с таким адским искусством, что отравляемый издыхал в назначенную тираном минуту. Так Иоанн казнил одного из своих любимцев Григория Грязного, князя Ивана Гвоздева-Ростовского и многих других, признанных участниками в отравлении царской невесты или в измене, открывшей путь хану\* к Москве. Между тем царь женился (28 октября\*\*) на больной Марфе, надеясь, по его собственным словам, спасти ее сим действием любви и доверенности к милости божией; через шесть дней женил и сына на Евдокии, но свадебные пиры заключились похоронами: Марфа 13 ноября скончалась, быв или действительно жертвою человеческой злобы или только несчастною виновницею казни безвинных».

Судя по примечаниям Мея к его драме, именно этот фрагмент «Истории Государства Российского» был тем зерном, из которого вырос сюжет меевской пьесы. Даже название ее явно возникло под впечатлением приведенного фрагмента «Истории Государства Российского», где о Марфе Собакиной говорится как о царской невесте.

Обратившись к малоизвестному историческому эпизоду, Мей трактует его очень вольно. Мей дает такое, — конечно, несколько не претендующее на историческую достоверность, — объяснение гибели Марфы.

С детских лет Марфа помолвлена с боярином Иваном Лыковым. Взаимная любовь, поощряемая родными, как будто сулит молодым людям долгое счастье. Близится свадьба. Однако судьба готовит им тяжкие несчастья и безвременную смерть.

Две силы ведут Марфу и Лыкова к гибели. Одна из них — любовь опричника Григория Грязного. Сватав-

---

\* Крымский хан Девлет-Гирей, в 1571 г. подошедший к Москве и уничтоживший почти весь город пожаром (уцелел только Кремль).

\*\* 1572 г.

шил. Марфу и получивший отказ, Григорий не теряет надежды добиться любви девушки с помощью колдовского «приворотного зелья», приготовленного царским лекарем Бомелием. Возлюбленная Григория Любаша подслушала разговор его с Бомелием. Похищенная Грязным и полюбившая его, Любаша была счастлива недолго; скоро она заметила, что Григорий уже не любит ее по-прежнему. Теперь, услышав разговор с Бомелием, Любаша поняла, почему Григорий стал иным, и решила отомстить сопернице; от того же Бомелия она получила медленно действующий яд.

Дорогую плату потребовал от Любаши Бомелий: ценной чести она достала ядовитый порошок. Этим ядом она подменила «приворотное зелье», которое хранил Грязной.

В доме Собакиных, поздравляя нареченных, Марфу и Лыкова, Грязной тайком всыпает порошок в чарку Марфы, не подозревая, что обрекает девушку на смерть.

В этой же сцене вступает другая сила, разрушающая счастье Марфы и Лыкова. В день помолвки в царском тереме происходили смотрины: царь выбирал невесту. В числе девушек, отобранных для смотрин, была и Марфа. Решение царя еще не известно. Но семье Собакиных кажется, что выбор царя не мог остановиться на Марфе: он едва взглянул на нее. Нежданное появление бояр с «царским словом» разрушает мечты влюбленных о счастье. Малюта Скуратов объявляет царскую волю: Грозный избрал своей невестой Марфу.

Развязка драмы — в тереме царя, где, по обычаю, живет царская невеста. И горе разлуки с любимым, и неразгаданная болезнь — яд Бомелия — подтачивают силы Марфы. Последний удар наносит девушке Грязной: лиходея, отравивший невесту царя, найден, — сообщает Грязной, — это Иван Лыков; по приказу царя Лыков убит Грязным. Марфа лишается рассудка. Потрясенный ее горем, Грязной признаётся, что он оклеветал Лыкова; что сам он, Грязной, дал Марфе приворотное зелье, которое оказалось ядом. Выбежавшая из толпы девушек Любаша рассказывает, как она погубила соперницу; Грязной убивает Любашу.

Это сложное сплетение событий, чувств и отношений представляет собой, как уже сказано, вымысел

Мея. Опричник Григорий Грязной\* — историческое лицо. Однако нет сведений о любви его к Марфе Собакиной и о том, что гибель его (он был отравлен по приказу царя Бомелием) связана с болезнью и смертью Марфы. Исторические документы упоминают и о молодом боярине Иване Лыкове, племяннике нарвского воеводы Михаила Лыкова. Но опять-таки нет никаких сведений о романтических отношениях между молодым Лыковым и дочерью Собакина. Казнь Лыкова не могла быть связана с таинственной болезнью Марфы: Лыковы (нарвский воевода и его племянник) были казнены по подозрению в измене годом раньше женитьбы Грозного на Марфе.

По существу, и Марфа, и Грязной, и Лыков — образы, созданные автором драмы. О Марфе, о ее облике исторические документы говорят очень скупое. О Грязном неизвестно почти ничего, кроме того, что он был одним из близких к царю опричников. Впрочем, по-видимому, Грязной не принадлежал к числу тех опричников, особенно выделявшихся злодеяниями, которых Курбский называет «прегнуснодейными, богомерзкими кромешниками, тмы-тмами горшими палачей». Немного известно и об Иване Лыкове, которого Курбский характеризует как «юношу зело прекрасного... иже послан был на науку во Ерманию и тамо навек добре алеманскому языку и писанию; бо там пребывал, учась, и объездил всю землю немецкую...»

Еще меньше известно о Собакине, Сабуровой и ее дочери. Впрочем, это персонажи второстепенные, никак не влияющие на ход драматических событий в пьесе Мея.

О злобещей фигуре Малюты Скуратова достаточно ясное представление дают и исторические документы, и предания. Но в «Царской невесте» и Малюта остается персонажем второго плана. Облик его по существу со-

---

\* Мей, а за ним Римский-Корсаков допускают в перечне действующих лиц «Царской невесты» небольшую неточность, называя Грязного Григорием Григорьевичем. Очевидно, Мей полагал, что Григорий Грязной был родным братом известного в истории царствования Ивана IV опричника Василия Григорьевича Грязного-Ильина. На самом деле Григорий Грязной, фигурирующий в драме Мея, приходился Василию Грязному-Ильину двоюродным братом; звали его Григорием Борисовичем, по прозвищу Большим, в отличие от его младшего брата, тоже Григория Борисовича Грязного, прозванного Меньшим.



вершенно не выявлен; в развитии драматических событий он никакого участия не принимает.

Царский лекарь Елисей Бомелий — тоже лицо историческое. Немец, получивший образование в Кембридже, он, видимо, был знающим, по своему времени, медиком. Однако познания свои он употребил (как это отмечает и Карамзин) прежде всего для того, чтобы губить действительных или предполагаемых врагов царя. Усердие Бомелия не спасло его от гибели в числе многих и многих из окружения Грозного: заподозренный царем в измене, он был казнен. Участие Бомелия в событиях, описанных в «Царской невесте», — конечно, вымысел автора пьесы; но созданный Меем облик бессердечного отравителя не вступает в противоречие с историческими данными.

Любаша — единственное из основных действующих лиц драмы, не имеющее исторического прототипа. Этот образ целиком создан фантазией автора пьесы. Историческая и бытовая правдоподобность образа Любаши не вызывает сомнений.

Особо надо сказать о Грозном. Он был несомненно человеком выдающихся дарований. По отзыву одного из современников, это был «муж чудного рассуждения, в науке книжного поучения доволен и многоречив zelo». Вместе с тем в натуре Грозного, по словам историка Р. Ю. Виппера, «уживались, — вернее сказать, бурно сталкивались очень противоречивые качества, чувства и понятия».

Грозный ясно понимал, какие исторические задачи стояли в то время перед страной, и немало сделал для их разрешения. Важнейшая из этих задач — укрепление русского государства, усиление его военной мощи для борьбы с иноземными врагами; прежде всего — с преемниками Золотой Орды, не терявшими надежды вновь подчинить себе Русь. Упомянувшийся уже поход Девлет-Гирея, который дошел до Москвы и сжег ее, показывает, какую опасность представляли для Руси наследники Батыя.

В русском народном творчестве запечатлелась деятельность Грозного, боровшегося за единство Руси, каравшего изменников.

Зачиналася каменна́ Москва —  
Зачинался в ней и грозный царь,

Грозный царь Иван Васильевич:  
Он Казань-город походом взял;  
М и м о х о д о м — город Астрахань;  
Полонил царство Сибирское;  
Выводил измену из Новáгорода,  
Выводил измену из Пскова...

Сложные задачи внешней политики Грозному пришлось разрешать в трудной внутренней обстановке. Грозному приходилось встречаться с сопротивлением, а подчас и с прямой изменой бояр, особенно из старых боярских родов, и потомков удельных князей — «княжат», не желавших забыть, что их предки были самостоятельными властителями.

В борьбе против бояр и «княжат» возникла у Грозного мысль об опричнине, о которой так много говорят исторические документы. Опричнина была задумана и создана для ослабления родовой аристократии, для борьбы против остатков феодализма, мешавших единению Руси.

Реформа, проведенная в середине 60-х годов XVI столетия и положившая начало опричнине, заключалась в следующем. Грозный выделил для непосредственного управления центральной властью так называемые опричные земли. Это были земли, окружавшие Москву, а также земли, ведущие к важнейшим государственным границам. Остальная часть Руси была наименована тогда земщиной.

Из опричных земель Грозный выселил на окраины государства многих родовитых бояр, а на их место поселил новых людей, разделив между ними боярские поместья. Из этого военно-служилого слоя вербовалась верхушка опричного войска — опричников.

Опричнина помогла Грозному в его борьбе против родовитого боярства, помогла ему укрепить русскую государственность. Тем не менее опричнина сохранилась в памяти народа скорее как злая сила.

Объяснение этому нужно искать прежде всего в особенностях противоречивой натуры Грозного. Ясный ум, понимание важнейших государственных задач сочетались в нем с крайней жестокостью, болезненной подозрительностью и распушенностью. Поэтому опричнина оказалась, с одной стороны, средством борьбы против действительных изменников, с другой стороны —

орудием произвола. Опричники, чувствуя себя ближайшими к царю и необходимыми ему слугами, совершали бесчисленные насилия; и не только над боярами, но и над людьми других сословий. Исторические документы упоминают, например, о «походе» нескольких сот пищальников под начальством Василия Грязного-Ильина, Григория Малюты-Скуратова и Афанасия Вяземского; цель «похода» — похищение из семей торговых и служилых людей молодых женщин и девушек для потехи приближенных царя и самого Грозного. От произвола опричников страдали и ремесленники и крепостные крестьяне.

В народном русском творчестве — немало страниц, рассказывающих о беспощадных расправах Грозного и его приближенных. В одной из песен говорится о походе Грозного на Новгород.

Грозный царь в поход повыступил,  
С ним — Иванушка царевич млад,  
С ним — Малюта-вор-Скурлатович,  
На Москву, да к Нову-Городу...  
Коей улицею ехал царь,  
Либо младший сын Иванушка,  
Либо сам Малюта-пес-Скурлатович, —  
Не поет там на дворе курá...  
Всех рубили саблей вострою,  
Всех казнили чисто-на-чисто,  
Иных резали, да вешали,  
Иных в тюрьмы попризаперли...

Опричнина прекратила свое существование в начале 70-х годов. Точнее говоря, было уничтожено особое опричное войско; уничтожено отчасти потому, что Грозный заподозрил видных опричников в измене, отчасти потому, что он видел, какой ужас вызывали в народе бесчинства опричников. Даже слово опричнина поэтому стало запретным. Существа проведенной Грозным реформы ликвидация опричного войска не коснулась. Опричные земли на некоторое время сохранились под названием государева удела, или царского двора.

Творчество Мея-драматурга в наше время не привлекает внимания театров; пьесы его не ставятся на сцене, да и читателям мало известны. Но в 50-е — 70-е годы прошлого столетия они справедливо считались

заметным явлением в русской исторической литературе.

Из трех пьес Мей бесспорную художественную ценность имеют две драмы с сюжетами из русской истории — «Царская невеста» (1849) и «Псковитянка» (1859), легшие в основу одноименных классических опер Римского-Корсакова. Написанная в середине 50-х годов «Сервилия», в которой Мей обратился к жизни древнего Рима, к эпохе Нерона, гораздо слабее русских исторических драм ее автора. Малоудачна и опера Римского-Корсакова на сюжет «Сервилии».

Воскрешая в своих лучших драмах страницы прошлого русского народа, Мей не шел по пути таких писателей, как Кукольник или Полевой, с их псевдопатриотическими пьесами, а опирался на великие традиции Пушкина. Конечно, «Царская невеста» и «Псковитянка» далеко не поднимаются до уровня «Бориса Годунова» ни по глубине идейного замысла, ни по художественным достоинствам. Но Мей, как и Пушкин, ставил своей задачей найти в русской истории не только занимательные сюжеты; он стремился показать исторические события в их сложности и противоречивости, не побоявшись избрать для обеих пьес такую сложную и противоречивую эпоху, как царствование Ивана Грозного. Есть сведения, что Мей частично написал (и, не закончив, уничтожил) еще одну драму на сюжет, связанный с Грозным. Героиней драмы была Василиса Мелентьева, о трагической судьбе которой впоследствии написал пьесу Островский.

Фигура Грозного привлекала многих русских писателей. Пьесами Мей, А. К. Толстого и Островского отнюдь не исчерпывается перечень литературных произведений, в центре которых стоит Грозный. Точно так же знаменитой картиной Репина и почти столь же известной скульптурой Антокольского не ограничивается список посвященных Грозному произведений русского изобразительного искусства.

Личность и деятельность Грозного получили различное освещение в художественных произведениях. Чаще всего в нем видели лишь беспощадного тирана (так рисует его, например, талантливая драма А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»). Но некоторые писатели и художники сумели показать и иные стороны облика

Грозного. В превосходной характеристике статуи Антокольского В. В. Стасов писал:

«Царь Иоанн сидит в царском кресле, злой и грозный и словно одержимый одним из тех припадков, которые стоили жизни и нестерпимых мучений тысячам наших предков... И все-таки — это не просто кровожадный и грозный тигр перед нами. В этом нечеловеческом существе, обуреваемом страстью и полным свирепого, неукротимого духа, слышится все-таки что-то величественное, что-то выходящее из ряда вон. Эта голова способна к великим предприятиям и мыслям, весь этот облик говорит о могучих способностях души, искаженной, но все-таки великой».

Приведенные строки не только раскрывают замысел скульптуры Антокольского. В них выражен и взгляд Стасова на Грозного — взгляд, который разделяли многие передовые деятели русской культуры прошлого века. Разделяя эту точку зрения на Грозного и Мей. Заканчивая примечания к «Псковитянке», он пишет: «...что за мощь, что за светлая мысль таилась, под Мономаховой шапкой, на челе царя Ивана!»

В отличие от «Псковитянки», где Грозному отведена центральная роль, в «Царской невесте» он вообще не появляется на сцене\*. Поэтому облик царя не мог быть обрисован с такой полнотой и глубиной, как в «Псковитянке». Грозный в первой драме Мей — не столько личность, сколько олицетворение определенного уклада; такого уклада, при котором женщина лишена права располагать своей судьбой, при котором воля владыки может «мимоходом» разрушить счастье семьи.

В кратких диалогах и репликах действующих лиц Мей все же дает общее представление о Грозном, о том впечатлении, какое он производил на окружающих. Пришедшая с царских смотрин Сабурова рассказывает:

Как глянет государь что ясный сокол,  
В хоромех-то как словно посветлеет!

О Грозном — государственном деятеле обмениваются мнениями Грязной и его гости в первом акте пьесы.

---

\* Эпизод встречи Грозного с Марфой и Дуняшей в опере введен Римским-Корсаковым.

Возвратившийся из путешествия по Германии Иван Лыков говорит:

Еще скажу: хваленье государю,  
Зане он как отец о нас печется  
И хочет, чтобы мы у иноземцев  
Понаучились доброму!

И об иных чертах царя Ивана говорят гости Грязного. На вопрос, что думают о русском царе иноземцы, Лыков отвечает:

Прискорбно повторять мне злые речи,  
А говорят, что царь наш грозен...

На это следует отповедь Малюты:

Да, грозен он как божия гроза:  
Без устали карает лиходеёв,  
А праведным — вещает благодать!  
Он грозен!.. Ох! Гроза-то — милость божья!  
Гроза гнилую сбсну изломает,  
Да целый бор дремучий оживит!

Конечно, это разговор близких к Грозному бояр в доме опричника, где никто не решился бы сказать хотя бы слово в осуждение царя. Но, несомненно, слова Малюты о грозе, ломающей гнилые деревья и оздоравливающей весь лес, выражают мысль самого Мея.

Беглыми намеками Мей дает представление о нравах опричнины. Князь Гвоздев-Ростовский, один из видных опричников, говорит, обращаясь к Грозному\*:

Бывало, мы, чуть девица по сердцу,  
Нагрянем ночью, дверь с крюка сорвали,  
Красавицу на тройку — и пошел!

Зритель узнаёт, как протекали эти налеты, из реплики Малюты о его «крестнице» — Любаше:

Я крестницей зову ее затем,  
Что за нее порядком шестопером  
Я окрестил каширских горожан:  
Такие злые — лезут, да и только!

«Царская невеста» Мей — прежде всего бытовая драма. Но личная трагедия неразрывно связана в пьесе Мей с исторической обстановкой, с гнетущей атмосферой произвола и насилия и раскрывается на четко очерченном историческом фоне. Именно это, вместе с незау-

---

\* В опере эти строки введены в арию Грязного.

рядными художественными достоинствами, обеспечило пьесе Мея успех на сравнительно долгое время. Она шла в русских театрах при участии выдающихся артистов, в том числе М. Н. Ермоловой, которая производила огромное впечатление в роли Марфы.

Сюжет «Царской невесты» заинтересовал Римского-Корсакова еще в годы молодости. Рассказывая в своих воспоминаниях («Летопись моей музыкальной жизни») о зиме 1867/68 года, Римский-Корсаков пишет: «У Бородина просматривали вместе партитуру его симфонии, говорили о «Князе Игоре» и «Царской невесте», желание сочинить которую было одно время мимолетной композиторской мечтой сначала Бородин, потом моей». «Мимолетную мечту» о «Царской невесте» вытеснила тогда мысль о другой драме Мея — «Псковитянке», на сюжет которой, как известно, и написана первая корсаковская опера, задуманная и начатая в 1868 году.

Однако мысль о «Царской невесте» не оставляла Римского-Корсакова. Говоря в «Летописи» о творческих планах начала 90-х годов, он пишет: «То тот, то другой оперный сюжет в течение всей моей композиторской деятельности привлекал время от времени мое внимание... Таким образом, сюжеты «Царской невесты», «Сервилии» и «Садко» не раз проносились передо мною и соблазняли приняться за них». Но и в начале 90-х годов «Царская невеста» осталась «композиторской мечтой», уступив место другим работам — в частности, над оперой-былиной «Садко». И лишь весной 1898 года Римский-Корсаков, как говорит он в «Летописи», «приступил к осуществлению давнишнего своего намерения — написать оперу на «Царскую невесту» Мея».

В работе над либретто Римскому-Корсакову помог его бывший ученик И. Ф. Тюменев; в «Летописи» он охарактеризован как «знаток литературы и старины». Летом 1898 года вся опера была написана, а осенью того же года инструментована.

Почему Римский-Корсаков так долго «вынашивал» мысль о «Царской невесте»? Почему, в частности, в 60-е годы из двух драм Мея, заинтересовавших его, он выбрал не «Царскую невесту», а «Псковитянку»? На эти вопросы, которые, вероятно, возникнут у читателя, можно ответить только предположительно.

В «Псковитянке» личная драма сплетается со значительными историческими событиями — столкновением Москвы и «вольных городов» северо-западной Руси; наряду с Грозным, Ольгой и другими основными героями пьесы, в ней живет и действует «коллективный герой» — русский народ. Легко понять, что такой сюжет больше отвечал «шестидесятичному» взглядам молодого Римского-Корсакова, чем бытовая лирическая драма «Царской невесты».

Но, вероятно, не только этим объясняется выбор Римского-Корсакова. Конечно, в первой пьесе Мейя жизнь старой Руси не показана с такой широтой, как в «Псковитянке». Зато по богатству и разнообразию характеров, по сложности чувств и человеческих взаимоотношений она несомненно превосходит «Псковитянку». Вот эту психологическую углубленность «Царской невесты» Римский-Корсаков, при первом знакомстве с пьесой Мейя, видимо, не оценил в достаточной мере. А может быть, и не чувствовал себя подготовленным к воплощению сложных образов и ситуаций «Царской невесты» на оперной сцене. Не случайно, что ряд сочинений, предшествовавших «Царской невесте», Римский-Корсаков скромно называл «этюдами».

Впервые это определение мы встречаем в письме к В. И. Бельскому (автору либретто нескольких корсаковских опер): «Летом, вероятно, буду писать мелочи — романсы, дуэты, хоры и т. д. Надо поучиться, т. е. сделать побольше этюдов, а тогда уже приняться за большое, иначе легко начать повторяться».

Письмо к Бельскому написано в мае 1897 года, до начала работы над «Царской невестой». А три года спустя, уже после завершения «Царской невесты», Римский-Корсаков пишет замечательной певице Н. И. Забеле-Врубель: «...«Царской невесте» предшествовал целый ряд этюдов в виде 40—50 романсов и «Моцарта и Сальери», которые совместно изменили в значительной мере стиль моего письма...»

Очевидно, и романсы конца 90-х годов, и камерную оперу «Моцарт и Сальери», написанную в 1897 году, Римский-Корсаков считал своего рода «подступами» к «Царской невесте».

Общее между поздними романсами и «Моцартом и Сальери» — прежде всего тонкий и глубокий психоло-



тизм. Конечно, никак нельзя сказать, что психологичность впервые вошла в искусство Римского-Корсакова в конце 90-х годов. Надо вспомнить о высоком драматизме «Псковитянки». Много психологически чуткого заключает в себе и «Снегурочка», и ранние романсы, и другие произведения 70—80-х годов. Но во всей широте задачу раскрытия сложных, подчас противоречивых мыслей и чувств Римский-Корсаков поставил перед собой именно в поздних романах, с их глубокой лиричностью, в «Моцарте и Сальери», с его острым трагизмом, и еще больше — в «Царской невесте».

Составляя, совместно с Тюменевым, либретто своей новой оперы, Римский-Корсаков лишь незначительно отошел от драмы Мея. Однако некоторые изменения в меевскую пьесу внесены.

Уже самая специфика оперного жанра сделала неизбежным вмешательство либреттистов. Известно, что любой текст поется гораздо медленнее, чем говорится; монолог, превращенный в арию, требует значительно больше времени для исполнения. А поскольку длительность спектакля строго ограничена, каждая театральная пьеса, ставшая основой оперного либретто, непременно подвергается сокращениям.

Сокращения, сделанные Римским-Корсаковым и Тюменевым, не коснулись общего замысла «Царской невесты» Мея, не изменили сколько-нибудь значительно ее драматургии.

В оперу не вошли некоторые действующие лица пьесы (брат Марфы Калист, опричники Василий Грязной и князь Иван Гвоздев-Ростовский и другие второстепенные персонажи). В нескольких сценах сокращены монологи и диалоги. Кое-где речь одного действующего лица передана другому. Такого рода сокращениями и изменениями либреттисты, не меняя содержания драмы, достигли большей компактности и динамичности действия.

Дополнения к тексту Мея введены по большей части для того, чтобы композитор мог написать вокальные ансамбли и хоры. Лишь два дополнительных эпизода вносят существенные новые штрихи в развитие действия. Один — упоминавшаяся уже сцена встречи Грозно-

го с Марфой. Хотя Грозный в этой сцене не произносит ни слова, она как бы предвещает судьбу Марфы. В том же втором акте введена важная сцена сбора опричников у князя Гвоздева-Ростовского. Эта сцена рисует нравы опричников и отношение к ним народа. Оба эпизода усиливают драматическую насыщенность действия. К сожалению, отнюдь не во всех дополнительных сценах текст либретто Тюменева равноценен тексту пьесы Мея.

Римский-Корсаков ясно сознавал, что «Царская невеста» — новое слово в его творчестве и в развитии русской оперы. В цитированном уже письме к Забеле-Врубель он писал: «...«Царская невеста» есть вещь для меня новая и оригинальная. Я удивляюсь, как многие завзятые музыканты не хотят этого понять. Многие же, не слышав «Салтана», уже вперед его хвалят в укор и ущерб «Царской невесте», так как у них для меня намечена специальность: фантастическая музыка, а драматической меня обносят... Неужели мой удел рисовать только чуд водяных, земных и земноводных? «Царская невеста» вовсе не фантастична, а «Снегурочка» очень фантастична, но та и другая весьма человечны и душевны, а «Садко» и «Салтан» значительно лишены этого. Вывод: из моих опер я люблю более других «Снегурочку» и «Царскую невесту». Первую никто не обижает, а вторую я в обиду не дам...»

В этом письме Римский-Корсаков отстаивает свое право художника воплощать не только фантастические образы, но также мысли и чувства живых людей, раскрывать сложные жизненные конфликты. Римский-Корсаков безусловно прав, утверждая, что «Царская невеста» «весьма человечна и душевна», что ей свойственна драматичность.

Драматизму «Царской невесты», ее подлинно трагическому содержанию вполне соответствуют особенности драматургии этой оперы. В «Царской невесте» нет столь характерного для корсаковских опер эпически-повествовательного развития действия. Даже по сравнению с «Псковитянкой», своей прямой предшественницей в жанре исторической оперы, «Царская невеста» гораздо более динамична.

В «Царской невесте» события быстро следуют одно за другим, раскрывая стремительно развивающуюся драму. Опера насыщена контрастами, конфликтными столкновениями. В первом акте пирушка опричников, с «Подблюдной песней», с плясовой песней «Яр хмель», сменяется полной тоски песней Любаши, а затем драматической сценой Бомелия, Грязного и Любаши и еще более драматическим разговором Грязного и Любаши. Во втором акте один за другим следуют контрастные эпизоды: массовая сцена (народ и опричники), идиллическая сцена Марфы и Дуняши, безмолвное появление Грозного, встреча Любаши с Бомелием и, наконец, завершающий картину хор пьяной ватаги опричников. В третьем акте в мирную атмосферу семейной жизни Собакиных и Сабуровых врывается зловещая сцена отравления, а торжество помолвки внезапно нарушается приходом бояр с роковым для Марфы и Лыкова «царским словом».

Наиболее драматичен четвертый акт оперы — с трагической вестью о казни Лыкова, безумием Марфы, саморазоблачением Грязного и Любаши, убийством Любаши.

Когда Римский-Корсаков писал Забеле-Врубель об «этюдах», предшествовавших «Царской невесте», он имел в виду не только психологическую насыщенность поздних романсов и «Моцарта и Сальери»; не в меньшей мере он имел в виду вокальный стиль этих произведений. В «Летописи» мы находим немногие, но очень ценные строки о вокальном стиле последних романсов и первой пушкинской оперы Римского-Корсакова.

«Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следуя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию... К переезду на дачу у меня было десятка два романсов. Сверх того, однажды я набросал небольшую сцену из пушкинского «Моцарта и Сальери» (вход Моцарта и часть разговора его с Сальери), причем речитатив лился у

меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов».

Новый вокальный стиль, найденный Римским-Корсаковым, полностью «вылился», по его словам, именно в «Царской невесте». Рассказывая о начале своей работы над этой оперой, Римский-Корсаков говорит: «Стиль оперы должен был быть певучий по преимуществу; арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями, якобы, драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается».

Эти строки «Летописи» написаны после завершения оперы и, следовательно, представляют собой авторскую характеристику вокального стиля «Царской невесты». Строки эти можно дополнить кратким отрывком из письма к Забеле-Врубель: «...в пении, — писал Римский-Корсаков, имея в виду стиль «Царской невесты», — заключается и драматизм и сценичность и все, что требуется от оперы...»

Конечно, певучесть, кантилена — одна из важнейших черт вокального стиля всех опер Римского-Корсакова. Но «Царская невеста» выделяется среди опер ее автора особой певучестью вокальных партий, редким богатством и выразительностью мелодий. Очень выразительны, гибки, пластичны в «Царской невесте» и речитативы, «этюдом» для которых послужила, как уже говорилось, камерная опера «Моцарт и Сальери».

Говоря в «Летописи» о вокальном стиле «Царской невесты», Римский-Корсаков особо выделяет вокальные ансамбли, с законной гордостью сравнивая их с ансамблями в операх Глинки. Это сравнение — не случайно брошенная фраза. В конце 90-х годов в беседах и в переписке с друзьями и учениками Римский-Корсаков не раз горячо выступал в защиту традиций Глинки. Для этого имелись серьезные основания. В 90-е годы в западноевропейскую музыку уже начали проникать упадочные модернистские, декадентские тенденции. И Римский-Корсаков в традициях Глинки и других великих классиков мировой музыки, в народности, в ме-

лодизме справедливо видел ту силу, которая может и должна быть противопоставлена декадентству. Очень интересно одно из писем Римского-Корсакова к его другу — московскому музыкальному критику С. Н. Кругликову.

«Вы видите, — писал Римский-Корсаков в начале 1897 года, — в направлении моих нынешних романсов как бы подлаживание с моей стороны к вкусам певцов и большой публики. А я смотрю на это иначе, и вот как: я считаю, что в требованиях мелодичности, певучести и ширины певцы и большая публика правы... публика, требующая мелодии и более простой гармонии, права. Она не права там, где она требует пошлости, а кажется меня от оной бог избавил и в этом отношении я под ее вкус не подлаживался, а если старался быть ближе к Глинке, это потому, что Глинка всегда благороден и изящен, помимо всех прочих своих гениальных качеств... чистая мелодия, шедшая от Моцарта, через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство».

«Царская невеста» — убедительное творческое выступление великого композитора в защиту традиций Глинки, в защиту народности, в защиту основы музыкального искусства — мелодизма. «Я не знаю лучшего определения мелодического стиля «Царской невесты», чем содержанием, какое заключается в русских словах: «напев», «напевать», «напевность»... Тут, именно, мелос, как высказывание душевной жизни — вот, когда хочется «напеть» свое чувство. Почти все лучшие мелодии «Царской невесты» возникают как вздох из глубины сердца...»

Эти слова Б. В. Асафьева нужно прежде всего отнести к партии Марфы. Действительно, глубина любящего женского сердца раскрывается в чудесных мелодиях, связанных с Марфой, особенно в двух ее ариях. Изумительна по красоте, выразительности, душевному теплу кантилена первой арии Марфы (во втором действии). Девушка вспоминает о днях детства, когда возникла ее дружба с будущим женихом — Иваном Лыковым. Марфа счастлива, она еще не подозревает, что ее ждут тяжелые удары судьбы и гибель. Поэтому музыка ее арии — напевная, свободно льющаяся мелодия, так явно напоминающая протяжные русские песни, — светлая и полна мягкой нежности:

1 Adagio  
*dolce*

Как те перь гля-жу на зе - ле - ный сад,  
где с ми - лым друж - ком мы рез - ви - ли -  
- ся, где из цве - ти - ков из ла -  
- зо - ре - вых я е - му пле - ла вен - ки.

В «Царской невесте», как и во всех других своих операх, Римский-Корсаков применяет систему лейтмотивов — мелодий, музыкальных мыслей, связанных с определенными персонажами, иногда с обстановкой действия, с тем или иным событием и т. д. Лейтмотивы «Царской невесты» немногочисленны, особенно по сравнению с такими операми ее автора, как «Снегурочка» или «Золотой петушок». Тем не менее и в «Царской невесте», в ее музыкальной драматургии роль лейтмотивов достаточно значительна.

Важнейший лейтмотив Марфы — лаконичная мелодия, навеянная темой одного из бетховенских квартетов. Римский-Корсаков знакомит с ней слушателя в первой арии Марфы:

2 [Più lento]  
Скр.  
*p*

Мелодия эта звучит, когда Марфа упоминает о «златых венцах», иными словами — о предстоящей свадьбе. Но не о радости и счастье говорит эта задумчивая и грустная мелодия, а скорее о несбывшихся мечтах, о разбитых надеждах. Однако в первой арии Марфы этот

Мелодия эта звучит, когда Марфа упоминает о «златых венцах», иными словами — о предстоящей свадьбе. Но не о радости и счастье говорит эта задумчивая и грустная мелодия, а скорее о несбывшихся мечтах, о разбитых надеждах. Однако в первой арии Марфы этот

мотив воспринимается как мимолетная тень, лишь слегка омрачившая общий безмятежный характер музыки. Не случайно лейтмотив появляется здесь только в оркестре (в теплом звучании скрипок), а плавная мелодика партии Марфы неизменно сохраняет свой безоблачно-светлый колорит.

Тот же лейтмотив становится важнейшей темой во второй арии Марфы (четвертое действие). Эта ария — трагическая кульминация всей оперы. Лишившаяся рассудка, потерявшая представление об окружающей реальности, Марфа мысленно в прошлом; ей чудится, что она по-прежнему счастливая невеста Лыкова, что их ждут «златые венцы», а все происшедшее после царских смотрин кажется мучительным сном. Лейтмотив звучит теперь не только в оркестре; из него как бы «выливается» широкая и гибкая кантилена вокальной партии в основном разделе арии:

3 *Larghetto assai*



Взгля - ни, вон там, над  
го - ло - вой, про - стер - лось не - бо,  
как ша - тер. Как див - но бог со -  
ткал е - го, со - ткал е - го, что  
ров - но бар - хат си - ний.

Марфа — центральный образ оперы. Ей противопоставлена Любаша; противопоставлена не только своей ролью в развитии драматических событий; не только тем, что она — непосредственная виновница гибели царской невесты. Марфа и Любаша — совершенно различного склада натуры.

Марфа — кроткая страдальца. Это, по словам Мея, — «робкая, застенчивая девушка, покорная воле

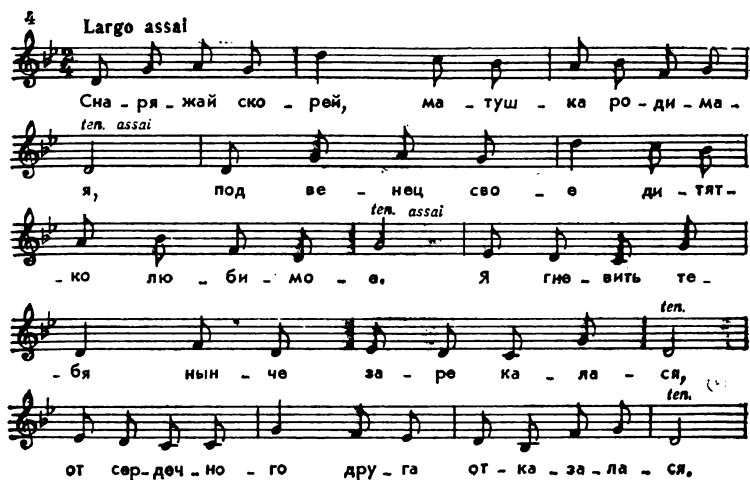
отчей, покорная своему жеребью. Безотчетно, без бешеных порывов страсти, полюбила она; безответно, без порывов отчаяния, склонила победную голову под ярем горя... У нее не достало сил наложить на себя руки при расставанье с милым, но не достало бы также и сил — пережить этой разлуки...»

Любаша — страстная, пылкая и активная натура. Она не способна безропотно, как Марфа, покориться своей участи. Она готова бороться за свое счастье, готова добиваться своей цели любой ценой, любым путем. В среде опричников, в которой она жила, преступления совершались на каждом шагу. Неудивительно, что ненависть, жажда мести, отчаяние, надежда, избавившись от соперницы, вернуть любовь Григория, — неудивительно, что все это легко привело к преступлению и Любашу. Тем самым она вошла в число злых сил драмы Мея и оперы Римского-Корсакова. Однако и Мей, и особенно Римский-Корсаков своей музыкой подчеркивают в облике Любаша совсем не это. Они видят в ней не столько преступницу, сколько жертву; жертву безжалостной судьбы, а вернее — жестокого жизненного уклада.

Облик Любаша, так же как и облик Марфы, Римский-Корсаков выявляет прежде всего в широкой, плавной и всегда очень русской кантилене; замечательна в этом смысле поэтическая песня «Снаряжай скорей, матушка родимая»; Любаша поет ее по просьбе гостей Грязного на пирушке опричников. Это жалоба несчастной, страдающей девушки, которую принудили отказаться от «сердечного друга» и выйти за немилого старика.

Общий характер песни, с ее безнадежной тоской, очень хорошо отвечает настроению Любаша, которая чувствует, что ее возлюбленный охладел к ней, которая догадывается, что любовь Григория отдана другой. Однако слова песни не говорят непосредственно о трагедии самой Любаша. Скорее они говорят, иносказательно, о трагедии Марфы, о насильственной разлуке ее с женихом. По существу же песня Любаша — это обобщенное выражение женского горя, повесть о безрадостной участи женщины, лишенной собственной воли, права распоряжаться своей судьбой. Эта песня могла бы быть своего рода музыкально-поэтическим эпиграфом к опере:





Песня «Снаряжай скорей» звучит как подлинный народный напев; она действительно интонационно близка к одной из русских песен, вошедших в сборник Римского-Корсакова. Народно-песенный характер песни Любаши Римский-Корсаков подчеркивает необычным для оперы приемом: песня исполняется без сопровождения, лишь с кратким оркестровым отыгрышем между строфами.

Другие стороны облика Любаши — пылкость, жажда счастья, неутолимая ненависть к сопернице — раскрываются в ансамблевых и диалогических сценах.

В число злых сил оперы входит и Григорий Грязной, невольно ставший виновником гибели Марфы, но вполне сознательно погубивший ненавистного ему Лыкова. Образ Грязного сложен, в его натуре сочетаются различные и даже противоречивые черты. Сильный, смелый, дерзкий, с неукротимыми страстями, привыкший к своеволию, — Григорий для достижения своей цели, для удовлетворения жажды мщения, не задумываясь, совершает преступления. Но ему не чужды хорошие чувства, пробужденные в его не до конца испорченной душе любовью к Марфе.

Очень важная роль в музыкальной драматургии оперы отведена лейтмотиву Григория Грязного:



Открывающий первое действие и неоднократно возвращающийся в дальнейшем, лейтмотив рисует суровую, мятущуюся натуру Грязного и как будто говорит о тех бедах, которые принесет Григорий — вольно или невольно — Марфе, Лыкову и Любаше. Мрачный, зловещий колорит этой неспокойной мелодии, с ее резкими угловатыми интонациями, подчеркивается обычно низким регистром. Завершающий тему Грязного короткий четырехзвучный мотив получает и самостоятельное развитие.

В отличие от Григория Грязного, Елисей Бомелий лишен каких бы то ни было хороших человеческих качеств. Он способен на любую гнусность; готов без малейших колебаний погубить человеческую жизнь. Именно Бомелий — основное воплощение зла в корсаковской опере.

В опере Римского-Корсакова Бомелий действует и говорит не больше, а даже меньше, чем в драме Мея. Несмотря на это, роль Бомелия в опере, по существу, более значительна, чем в драме. Римский-Корсаков выдвигает ее средствами музыки.

Совершенно естественно, что Римский-Корсаков отказывает Бомелию в широком, свободном пении. Речь Бомелия по большей части — вкрадчивый, недобрый говорок. Музыкальная характеристика Бомелия — связанный с ним лейтмотив — предельно выразительна:



Злобность, подлость, коварство, бессердечие, трусость Бомелия так ясно вскрываются этой необычной, как будто сжавшейся в комок, ползучей, «скользящей» мелодией. Редко кому удавалось с такой художественной силой и с таким лаконизмом показать в музыке низменные свойства человеческой натуры.

Лейтмотиву Бомелия Римский-Корсаков отводит очень важную роль в музыкальной драматургии «Царской невесты». Особая роль этого лейтмотива объясняется тем, что он представляет собой не только музыкальное воплощение внутреннего облика царского лекаря. Это и тема ядовитого зелья; а еще шире — тема трагической судьбы, тема неотвратимой гибели, ожидающей Марфу и Лыкова, а также Любашу. Поэтому лейтмотив Бомелия и яда в своих трансформациях приобретает, порой, новый, угрожающий фаталистический колорит.

В сцене, где Любаша стучится в дверь дома Бомелия (второе действие), несколько измененные интонации и гармонии придают лейтмотиву лекаря мрачно-зловещую окраску:



Еще мрачнее лейтмотив яда в той же сцене, когда Любаша просит у Бомелия губительное зелье. В этот момент в оркестре звучит поистине страшная музыка:



Конечно, она говорит не о коварстве и гнусности Бомелия, а об участи, которую готовит жестокая судьба Марфе, Лыкову и Любаше.

Царь Иван Грозный тоже входит в ряд тех сил, которые несут беды и несчастья основным героям оперы. Единственное, краткое и безмолвное, появление Грозного на сцене, конечно, не дает композитору материала для сколько-нибудь полного раскрытия этой сложной, глубоко противоречивой натуры. Тем не менее Грозный «незримо» принимает участие в ходе событий, приводящих к роковой развязке.

Музыка рисует Грозного как своего рода «внеличную» суровую силу. Основа его музыкальной характеристики — два лейтмотива.

Римский-Корсаков переносит в «Царскую невесту» наиболее обобщенный музыкальный образ Грозного из своей первой оперы — «Псковитянки». Это мрачная, тяжелая, как будто «давящая», действительно грозная и вместе с тем величественная мелодия, выросшая из старинного русского церковного напева. В «Псковитянке» эта мелодия в полном виде звучит так:

9

*Moderato e maestoso*



В «Царской невесте» (в сцене, где Малюта объявляет, что царь избрал невестой Марфу) Римский-Корсаков излагает ее лаконичнее, и она приобретает еще более суровый, еще более грозный характер; в ней чувствуется непреклонная воля:

10

[*Tempo sostenuto*]

*ten. assai*



Второй лейтмотив Грозного — напев известной русской народной песни «Слава». Мелодия «Славы» появляется неоднократно, окрашенная в различные — в зависимости от сценической ситуации — эмоциональные тона.

В музыку, рисующую облик Грозного, до некоторой степени входит еще один лаконичный музыкальный образ. Его следует считать, в основном, лейтмотивом опричников, и прежде всего — Малюты; но иногда эта тема явно говорит слушателю о Грозном; музыка подчеркивает этим связь между царем и созданной им опричниной. Характер лейтмотива — размашистой, несколько угловатой, пожалуй, даже «неуклюжей» мелодии, сопровождаемой скупым аккордовым аккомпанементом, — решительный, волевой, порой жестко-суровый:



Роль Ивана Лыкова в опере чисто пассивная. Он никак не вмешивается в ход бурно развивающихся событий. О трагической гибели его слушатель узнаёт лишь из рассказа Грязного. Музыкально-сценический образ Лыкова не показан различными гранями, как образы Марфы, Любаши и Грязного. Облик Лыкова, выявленный прежде всего в его ариозо (первый акт) и в арии (третий акт), остается почти неизменным: это тот же «зело прекрасный юноша», что и его исторический прототип. В образе Лыкова музыка подчеркивает благородство, душевную мягкость, незлобивость.

Собакин, Домна Сабурова, Дуняша, не играющие существенной роли в развитии драмы, обрисованы музыкой высокого качества, но менее индивидуальной, чем музыкальные образы основных действующих лиц.

«Царская невеста» — одна из немногих опер Римского-Корсакова, в которых нет подлинных народных

мелодий, если не считать упомянутого напева «Славы», введения которого требовал сюжет оперы. Тем не менее в «Царской невесте» немало великолепных песенных мелодий народного склада, созданных самим Римским-Корсаковым. Кроме песни Любаши, здесь нужно указать на хоры: «Яр хмель», песня опричников, величальная песня в честь помолвки Марфы и Лыкова. Русские народно-песенные интонации легко ощущаются во всех лучших мелодиях оперы.

Для оперной драматургии Римского-Корсакова обычно сочетание сквозного действия с выделением структурно завершенных эпизодов — арий, ансамблей, хоров.

Тот же тип музыкальной драматургии — и в «Царской невесте». Однако законченных, самостоятельных фрагментов в ней больше, чем в первой исторической опере ее автора — «Псковитянке». Весьма существенна, в частности, роль ансамблей. Стройность, художественная цельность соединяется в них с индивидуализацией отдельных голосов, с четкой музыкальной обрисовкой каждого персонажа.

В «Царской невесте» немного чисто симфонических эпизодов, но оркестр выполняет чрезвычайно важные музыкально-драматургические функции. В некоторых сценах оркестр яснее и сильнее говорит о происходящих событиях, чем вокальные партии. Преимущественно в оркестре развиваются основные лейтмотивы, особенно в наиболее драматических сценах.

Первая постановка «Царской невесты» состоялась 22 октября 1899 года в Русской частной опере (бывший Мамонтовский театр). Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Партию Марфы исполняла Н. И. Забела-Врубель, Любаши — А. Е. Ростовцева, Грязного — Н. А. Шевелев, Бомелия — В. П. Шкафер, Лыкова — А. В. Секар-Рожанский, Собакина — Н. В. Мутин, Малюты — Н. И. Тарасов, Домны Сабуровой — С. Н. Гладкая, Дуняши — В. И. Страхова. Декорации по эскизам М. А. Врубеля.

«Осенью мамонтовская опера в Москве, — пишет в «Летописи» Римский-Корсаков, — разучила «Царскую невесту», и я поехал туда на репетиции и первый спек-

такль. Опера прошла с успехом... Забела—Марфа пела прекрасно...»

В. В. Ястребцев, со слов Римского-Корсакова, рассказывает в своих воспоминаниях: «Успех «Невесты» у москвичей, судя по первым двум спектаклям (22 и 24 октября днем), полный. Московская критика в лице гг. Розенова и Кашкина отнеслась, в общем, крайне сочувственно. Римский-Корсаков утверждает даже, что успех «Царской невесты» был больший, чем «Садко».

Среди исполнителей, участников первой постановки, критика выделяла имевшую у публики огромный успех Забелу-Врубель—Марфу, Ростовцеву—Любашу, Шевелева—Грязного, Шкафера—Бомелия.

Интересно письмо Забелы-Врубель к пианисту Б. К. Яновскому, с которым она разучивала партию Марфы. «Я пишу Вам после третьего спектакля «Царской невесты». Успех полный и даже такой, которого я не ожидала. Во всех газетах расхвалили музыку, даже самые суровые рецензенты, исполнение тоже оценили по достоинству. Моя первая ария имеет фурор. Это тоже небывалая вещь, чтобы такая тягучая и тихая вещь имела успех. Римский-Корсаков, присутствовавший на первых двух представлениях, был очень доволен, а над моим пением так умилялся, что даже трогательно».

В 900-е годы «Царская невеста» заняла прочное место в постоянном репертуаре русских оперных театров. В начале 900-х годов состоялись и первые спектакли «Царской невесты» за рубежом. В репертуаре советских оперных театров «Царская невеста» неизменно занимает почетное место.

Обзор многочисленных постановок «Царской невесты» не может входить в задачи настоящего очерка; поэтому ограничимся самыми краткими сведениями о нескольких постановках и о наиболее выдающихся исполнителях.

На сцене Мариинского театра в Петербурге «Царская невеста» впервые была поставлена 30 октября 1901 года с очень сильным составом исполнителей. Партию Марфы в этой постановке исполняли А. Ю. Больска и Н. А. Папаян, Любаши — М. А. Славина и Н. А. Фриде, Грязного — Л. Г. Яковлев и И. В. Тартаков, Лыкова — Г. А. Морской, Ф. Г. Орешкевич и

М. М. Чупрынников, Бомелия — В. А. Доверин-Кравченко, Малюты — А. П. Антоновский, Собакина — К. Т. Серебряков, Домны Сабуровой — С. Н. Гладкая, Дуняши — Ю. Н. Носилова. Дирижировал Э. Ф. Направник. Декорации К. М. Иванова и П. Б. Ламбина. Из исполнителей этой постановки выделялись Большеска—Марфа, Тартаков—Грязной и, в особенности, Славина—Любаша.

В Москве в дореволюционные годы «Царская невеста» шла сначала в упомянутой постановке Мамонтовского театра, затем в театре С. И. Зимина, в который влилась значительная часть труппы Мамонтовской оперы. Большой театр впервые поставил «Царскую невесту» лишь незадолго до революции, 2 февраля 1916 года. В постановке приняли участие несколько виднейших артистов театра. Центральную роль Марфы Собакиной исполняла А. В. Нежданова, Любаши — О. Р. Павлова, Грязного — Л. Ф. Савранский, Лыкова — М. С. Куржиямский, Бомелия — Ф. Ф. Эрнст, Собакина — В. Р. Петров, Малюты — П. И. Цесевич, Домны Сабуровой — Н. Е. Калиновская-Доктор, Дуняши — К. Е. Антарова. Дирижировал Э. А. Купер. Постановка П. С. Оленина. Декорации Г. И. Голова и В. В. Дьячкова. Костюмы по эскизам К. А. Коровина.

С первых спектаклей партия Марфы стала одной из лучших ролей в репертуаре великой русской артистки. Нежданова пела Марфу на советской сцене в течение многих лет и всегда производила очень сильное впечатление, особенно в последнем акте; своим исполнением Нежданова подчеркивала не безумие, а глубокую скорбь несчастной девушки.

В том же 1916 году в той же постановке стала принимать участие другая великая русская артистка — Н. А. Обухова. Роль Любаши Обухова тоже исполняла в течение многих лет на сцене советского Большого театра. Обухова правильно раскрывала образ Любаши, видя в ней не злодейку, как многие исполнительницы этой роли, а прежде всего поруганную, оскорбленную, доведенную до отчаяния женщину. Партия Любаши была одной из самых близких Обуховой и лучших в ее репертуаре ролей.

Среди многочисленных исполнителей главных партий в советских постановках «Царской невесты» на сце-



не Большого театра следует выделить, кроме Неждановой и Обуховой, еще ряд артистов. Партию Марфы превосходно пели В. В. Барсова, Г. В. Жуковская, Н. Д. Шпиллер, Е. В. Шумская, И. И. Масленникова; Любаши — М. П. Максакова, Б. Я. Златогорова, В. А. Давыдова, В. И. Борисенко, Л. И. Авдеева; Лыкова — А. И. Орфенов; Бомелия — В. И. Якушенко. Из числа исполнителей партии Грязного следует выделить Л. Ф. Савранского, В. М. Политковского, А. П. Иванова, Е. Г. Кибкало. Из исполнителей партии Собакина — В. Р. Петрова и М. Д. Михайлова.

Говоря о дирижерах, нужно назвать прежде всего Н. С. Голованова, Л. П. Штейнберга и Е. Ф. Светланова, под руководством которого осуществлена одна из последних постановок «Царской невесты» на сцене Большого театра (режиссер Ю. А. Петров, художники Ф. Ф. Федоровский и Н. Ф. Федоровская).

Из постановок других советских музыкальных театров упомянем постановку К. С. Станиславского в студии, носившей его имя. Великий режиссер поставил этот спектакль в 1926 году при участии своего брата В. С. Алексеева, при музыкальной консультации В. И. Сука. Дирижер М. Н. Жуков, художник В. А. Симов.

Станиславский добивался глубокого раскрытия образов основных действующих лиц и вместе с тем — жизненности массовых сцен. Среди исполнителей критика особо выделяла М. С. Гольдину—Любашу.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

### Действующие лица

Василий Степанович Собакин, новгородский купец . . . . .	бас
Марфа, его дочь . . . . .	сопрано
Григорий Григорьевич Грязной . . . . .	баритон
Григорий Лукьянович Малюта-Скуратов . . . . .	бас
Боярин Иван Сергеевич Лыков . . . . .	тенор
Любаша . . . . .	меццо-сопрано
Елисей Бомелий, царский лекарь . . . . .	тенор
Домна Ивановна Сабурова, купеческая жена . . . . .	сопрано
Дуняша, ее дочь, подруга Марфы Петровны, ключница Собакиных . . . . .	контральто
Царский истопник . . . . .	меццо-сопрано
Сенная девушка . . . . .	бас
	меццо-сопрано

Молодой парень . . . . . тенор  
 Два знатных вершника\* (Грозный и  
 его спутник) . . . . . без слов

Опричники, песенники и песенницы, плясуны, бояре  
 и боярыни, сенные девушки, слуги, народ.

Действие происходит в Александровской слободе  
 осенью 1572 года.

## УВЕРТЮРА

Опера начинается увертюрой, написанной в традиционной форме сонатного аллегро. Особенность увертюры — в том, что обе основные темы ее (главная и побочная партии) в опере больше не встречаются; это самостоятельные музыкальные образы, хотя интонационно они в той или иной мере близки к некоторым мелодиям, звучащим в опере. Прямые тематические связи увертюры с оперой все же есть. Однако темы, перешедшие в увертюру из различных сцен оперы, не получают такого богатого развития, как главная и побочная партии.

Стремительная главная партия говорит слушателю о предстоящих трагических событиях:

### 12 Allegro



Сначала в ней ощущается лишь затаенная тревога, но постепенно она приобретает драматически-суровый колорит. Хотя эта тема — самостоятельный образ, она

\* В большинстве постановок «Царской невесты» Грозный появляется не верхом, а идет пешком, иногда без спутника.

интонационно перекликается с музыкой некоторых трагических сцен оперы. Вспоминается тема «Славы» в том виде, в каком она звучит при встрече Грозного с Марфой и Дуняшей (см. пример 28).

Если главную партию можно считать самостоятельной темой, не возвращающейся в дальнейшем, то предшествующие ей два аккорда (с форшлагами), из которых вырастает главная тема, встречаются в опере неоднократно. Нередко они как бы обращают внимание слушателя на значительность происходящего на сцене; они появляются в некоторых драматических эпизодах: сходными аккордами завершается, например, сцена Любаши и Грязного в конце первого акта.

С главной темой органически связан еще один, более важный, музыкальный образ, который можно назвать «аккордами злых сил»:



В опере эти мрачно-тревожные аккорды звучат, например, в сцене, где народ с ужасом говорит о Бомели: «Ведь он колдун! Дружит с нечистым!» В увертюре они «врываються» в развитие главной темы или сплетаются с ней.

Главной партии и связанным с ней «аккордам злых сил» противопоставлен музыкальный образ совершенно иной эмоциональной окраски (побочная партия). Это светлая певучая мелодия, которая несомненно создает облик Марфы, еще не знающей горя, не испытавшей ударов судьбы:



В драматическом центральном эпизоде увертюры, разработке, развивается преимущественно главная тема, прорезываемая «аккордами злых сил» в могучем интонировании медных инструментов. Лишь в конце разработки напоминает о себе мягкая лирическая мелодия побочной партии.

По сравнению с первым разделом увертюры, экспозицией, реприза сокращена; обе основные темы излагаются очень сжато. Но в репризе еще больше динамичности, энергии. Здесь драматизируется и побочная партия; она насыщается патетикой, волнением и сплетается с полной тревогой главной темой.

В заключительном разделе увертюры, коде, нарастает энергия, ускоряется темп. Драматическая кульминация коды — бурно-стремительные нисходящие гаммы, переплетающиеся с главной темой. Те же гаммы звучат в первом акте, когда Малюта сравнивает деятельность царя Ивана с очищающей, оздоравливающей грозой. И здесь, в увертюре, эти гаммы говорят слушателю о Грозном.

Внезапно характер музыки решительно меняется. Могучее *tutti* уступает место прозрачному, мягкому оркестровому изложению; отголоски главной темы теперь умиротворенно-спокойны. Возникает новый музыкальный образ: впервые появляется тема «златых венцов», иначе говоря — тема страданий Марфы (см. пример 2);

эту печальную мелодию поют скрипки, флейты и гобои. Тему «златых венцов» дополняет безмятежно-радостный мотив из первой арии Марфы:



Увертюру к «Царской невесте» нельзя рассматривать как краткое изложение предстоящих драматических событий. Но она вводит в ту трагическую атмосферу, которая господствует в опере, она создает — правда, немногими, скупыми штрихами — облик героини оперы — Марфы, радующейся жизни, любящей и страдающей.

#### ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ. «ПИРУШКА» \*

Богато убранная горница в доме боярина Григория Грязного. Знакомый уже нам лейтмотив Грязного (см. пример 5), появляющийся в мрачном, тяжелом звучании фаготов, виолончелей и контрабасов, говорит о невеселых мыслях погруженного в раздумье Григория.

Сцена начинается речитативом Грязного «С ума нейдет красавица!» Впервые сильное, глубокое, неодолимое чувство овладело Григорием. Напрасно посылал он сватов к отцу Марфы: Собакин ответил, что его дочь с детских лет предназначена в жены Ивану Лыкову.

Речитатив переходит в арию «Куда ты, удаль прежняя, девалась, куда умчались дни лихих забав?» Перерожденному любовью к Марфе, Григорию немыслимы уже обычные «забавы» опричников — насилия, похищения приглянувшихся девушек.

В арии раскрываются лучшие стороны натуры Грязного; поэтому чувства его выявлены в плавно льющейся благородной, красивой кантилене. Слушатель легко заметит, что оркестровое сопровождение выросло из четырехзвучного мотива, завершающего тему Грязного.

---

\* Названия действий («Пирушка», «Приворотное зелье», «Дружок», «Невеста») перешли в оперу из драмы Мея.

В аккомпанементе арии этот мотив звучит не зловеще, а мягко и спокойно:

16 *Larghetto*

Ку -

- да ты, у - даль

преж - ня - я, де - ва - лась, ку -

- да у - мча - лись дни ли - ких за - бав?

Размышления Григория продолжаются в речитативе, следующем за арией. «Не тот теперь я стал. К чему насилье? Не прихоть, а любовь крушит мне душу». Но мысль о счастливом сопернике не оставляет Грязного. «А Лыкову Ивашке не обходить кругом налож с Марфой!» Этим словам отвечает в оркестре угрожающий лейтмотив Грязного.

Чтобы отвлечься от тяжелых дум, Григорий пригласил гостей. Сейчас они должны прийти. Придет и Елисей Бомелий. «Он мне нужнее всех», — говорит Грязной.

Входят гости — Малюта с опричниками (в оркестре — лейтмотив Малюты и опричников). По приказу Грязного слуги угощают их медом\*. Появляются еще двое гостей — Лыков и Бомелий. Музыка — в оркестре — подчеркивает различие их обликов. Лыкова характеризует светлая, «приветливая» мелодия:



Бомелия — его лейтмотив (см. пример 6), о котором уже говорилось.

Грязной приглашает гостей к столу. Гости благодарят хозяина: «Слаще меду ласковое слово». Хор гостей написан в форме фугетты (небольшой фуги) на энергичную, решительную тему русского народного склада:



Малюта просит Лыкова рассказать о чужих краях, в которых он побывал и учился. Рассказ Лыкова — небольшое ариозо. Кантилена ариозо пленяет изяществом, простотой, своего рода благородной скромностью, присущей всему облику Лыкова:

\* Имеется в виду распространенный в старой Руси крепкий напиток — медовая настойка.

## Andante



Хвалой царю, который хочет, чтобы русские люди «понаучились доброму» у иноземцев, заканчивает Лыков свой рассказ. Все пьют за здоровье царя. Песенники и песенницы запевают, а Грязной и гости подхватывают «Подблюдную песню», прославляющую царя. Это старинная русская народная песня «Слава», сохранившая здесь частично и народный текст. В этой сцене напев «Славы» звучит торжественно и радостно:

20

## [Allegro maestoso]



Продолжается беседа Малюты с Лыковым о Грозном. Опричники приветствуют слова Малюты о грозе, которая «гнилую сосну изломает, да целый бор дремучий оживит». «И вам, бояре, — обращается Малюта к опричникам, — царь недаром к седлам метлы привязал. Мы выметем из Руси православной весь сор!»

Застольная беседа замирает. Чтобы «гостей повеселить», Грязной приказывает: «Ну-ка, плясовую!» Девушки пляшут под звуки хоровой песни «Яр хмель».

Малюта вспоминает о «крестнице». Приходит Любаша и, по просьбе «крестного», поет песню, о которой уже говорилось, — «Снаряжай скорей» (см. пример 4).

Наступает время покинуть гостеприимный дом: скоро заутрени; царь с Малютой и другими опричниками в монашеской одежде направится в церковь. Гости осушают последний кубок, прощаются с хозяином и уходят. Остается только Бомелий, которого задерживает



Грязной: «Есть дело до тебя». Грязной высылает слуг и песенников. Не успевшая выйти из горницы Любаша, услышав слова Григория, прячется; она догадывается, о каком деле намерен поговорить с царским лекарем ее возлюбленный. Не замеченная Грязным и Бомелием, Любаша подслушивает их разговор.

Грязной не хочет признаться Бомелию, что он полюбил девушку без взаимности. Якобы для «приятеля» он просит у лекаря средство, «чтоб девушку к себе приворожить». «Такое средство есть», — отвечает Бомелий. Он готов помочь «приятелю» Грязного и приготовить ему приворотное зелье. «Приятель» должен сам высыпать порошок в вино и дать девушке выпить. Конечно, и Бомелий, и подслушивающая разговор Любаша хорошо понимают, что заветный порошок нужен самому Грязному.

Небольшое трио Грязного, Бомелия и Любаши — не беседа трех человек. Каждый из участников ансамбля погружен в свои мысли и высказывает их только самому себе \*. Грязной почти не надеется, что сбудется его мечта и он станет мужем Марфы, что «робкая ласточка» прилетит в гнездо коршуна. В этой сцене, так же как и в арии, музыка говорит о лучших сторонах облика Грязного, поэтому мелодика его партии благородна и задушевна. Жалоба исстрадавшейся девушки слышится в партии Любаши. С теплой, напевной мелодикой Грязного и Любаши контрастируют бесстрастные интонации Бомелия, размышляющего о тайнах природы:

21

[Larghetto assai]

Любаша

Бомелий

Грязной

я при - ме - ти - ла,

при - ле - те - ла бы в гнез - до к кор - шу -

\* Это одна из неизбежных условностей оперного жанра. Во многих оперных вокальных ансамблях участники их как бы не слышат друг друга, высказывая свои мысли только для себя (и, конечно, для зрительного зала).

21.

м. Б. что про - шли о - ни, крас - ны дни  
Мно - го в ми-ре есть со - кро - вен - ных тайн,  
- ну, под кры-лом е - го при - та - и - ла - ся,

Уходит Бомелий, и начинается наиболее драматическая сцена первого акта — разговор Любаши и Грязного. «Скажи, за что ты на меня сердит?» — робко спрашивает Любаша. Односложным ответом Григорий уклоняется от объяснений. Обида, ревность овладевают Любашей: «Ох, надоела я тебе!.. Есть другая, лучше...» И на это Любаша слышит только: «Ложися спать».

Небольшой дуэт; в нем нет резкого контраста между партиями Любаши и Грязного. Тяжело на душе у Любаши; нелегко и Грязному: он жалеет девушку, но любовь к ней ушла навсегда:

22 Adagio

Любаша  
*espress.*

Знать, не лю - бишь боль - ше ты сво - ю Лю -  
Грязной  
- ба - шу, коль не зна - ешь  
Тяж - ко ре - чи э - ти слу - шать  
ны - не, спит о - на иль нет.  
и гля - деть на горь-ки сле-зы.

Любаша пытается пробудить в Григории бывшие чувства, она еще надеется, что он забудет ее соперницу: «Оставь ее! Она тебя не любит!» Пламенная любовь, нежность звучат в обращении Любаши к Григорию:

23 *Lento*  
*molto espressivo*

Ведь я од - на те - бя люб - лю,  
О, вспом - ни, вспом - ни, ми - лый мой, свой стыд де -  
- ви - чий для те - бя за - бы - ла я.

Грязной по-прежнему угрюм и молчалив. «Не погуби души моей, Григорий!..» — в отчаянии восклицает Любаша. В этот момент раздается удар колокола. В оркестре появляется мрачный лейтмотив Грозного и опричников (см. пример 11). Пора идти к заутрене. Григорий надевает монашескую рясу и шапку. Тщетно Любаша пытается удержать его; Григорий уходит, бросив лишь одно слово: «Прощай!». Любаша понимает, что безвозвратно потеряла Григория, но смириться не может. Она найдет соперницу и отомстит ей. Теперь уже не любовь и не жалоба звучат в музыке Любаши, а жгучая ненависть и твердая решимость:

24 *[Animato]*

Ох, о - ты - шу же я тво - ю кол - дунь - ю и  
от те - бя е - е от - во - ро -  
- жу, е - е от - во - ро - жу!

Первое действие заканчивается теми же сурово-сумрачными аккордами, которыми началась увертюра.

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ. «ПРИВОРОТНОЕ ЗЕЛЬЕ»

Улица в Александровской слободе. На переднем плане — дом, где живут Собакины. Напротив — дом Бомелия. Дальше — монастырь и дом видного опричника князя Гвоздева-Ростовского.

Вечереет. Народ выходит из монастыря после церковной службы. Музыка хорошо передает настроение оживленной толпы, которая радуется позднему осеннему теплу. Внезапно говор толпы стихает: опричнина идет! Меняется и характер музыки. Решительная, удаляя мелодия появляется сначала в оркестре, а затем подхватывается хором опричников. «Точно кречеты лихие мы на вотчину нагрянем, и ни спуска, ни пощады никому от нас не будет», — поют опричники:

25 [Allegro. Poco più mosso]



Опричники скрываются в доме князя Гвоздева-Ростовского. Народ, глядя им вслед, обменивается мнениями. «Собираются! Кому-то плохо будет...»; «Зовут себя царевыми слугами, а хуже псов!» (В оркестре звучат «аккорды злых сил»). Благоразумные советуют: «Потише вы!» Если донесут недобрые люди, тяжело придется тому, кто осмелился так отозваться о царских опричниках.

Разговор переходит на предстоящую царскую свадьбу. Скоро смотрины, царь выберет невесту. «И выберет, небойсь! Не промахнется наш кормилец».

Из дома Бомелия выходят два молодых парня. «Аль к немцу за лекарствами ходили?» Парни признаются, что Бомелий действительно дал им лекарства. Толпа в ужасе: «Ведь он поганый!.. Басурман!.. Ведь он колдун! Дружит с нечистым!» (В оркестре снова — «аккорды злых сил»). Испугавшиеся парни бросают лекарственные травы. Народ расходится. Сцена пустеет.

Из монастыря появляются Марфа, Дуняша и ключница Собакиных Петровна. В оркестре, в перекличке деревянных духовых инструментов, звучит радостная оживленная мелодия (см. пример 15) — один из лейт-мотивов Марфы. Петровна уходит домой, девушки остаются на улице: вечер теплый; сидя на лавочке около дома, они подождут отца Марфы, который должен скоро возвратиться.

Марфа рассказывает Дуняше о своем женихе: как еще в детские годы она жила по соседству с Лыковыми и подружилась с Ваней.

Рассказ Марфы — большая ария, начинающаяся спокойно-мечтательным речитативом:

26 *Molto andante*

В Нов - го - ро - де мы ря - дом с Ва - ней жи - ли.

*cresc.*

У них был сад та - кой боль - шой, те - ни - стый.

Затем следует основной раздел арии — одна из лучших страниц оперы и одна из самых обаятельных мелодий во всем творчестве Римского-Корсакова. Об этой задушевной и редкостно красивой кантилене уже говорилось во вступительном разделе (см. пример 1).

Марфа вспоминает о детских играх, и музыка проникается иными настроениями. Веселый, радостный мотив в оркестре:

27 *Allegro*

*f*

В Нов - го - ро - де мы ря - дом с Ва - ней жи - ли.

У них был сад та - кой боль - шой, те - ни - стый.

сменяется столь же радостными, легкими и грациозными колоратурами вокальной партии; слушателю они знакомы по увертюре (см. пример 15) и началу сцены Марфы и Дуняши.

Снова льется певучая мелодия: Марфа вспоминает, как родные радовались, глядя на детей, и предсказывали, что «золотые венцы» соединят их на всю жизнь. Здесь появляется — в оркестре — тема «золотых венцов» (см. пример 2), внося в музыку оттенок печали и тревоги. И тотчас же снова возвращается светлое настроение: ария завершается повторением ее основного раздела.

Короткий речитатив — разговор Марфы и Дуняши — отделяет арию Марфы от следующей сцены. В глубине улицы показывается Грозный в сопровождении одного из приближенных. Марфа не узнаёт царя, но ее пугает его долгий, пристальный взгляд. Не узнаёт царя и Дуняша. Напев «Славы» звучит здесь совершенно иначе, чем в первом действии: мрачно, зловеще, как музыкальный образ рока, как предвестник непоправимых несчастий: .

28 [Allegro moderato]



И Марфа, и Дуняша охвачены одним чувством. «Ах, что со мной? Застыла в сердце кровь!» — восклицает Марфа. «Как смотрит он! Как взгляд его угрюм!» — произносит про себя Дуняша. А в оркестре звучит другая тема Грозного — из «Псковитянки». Здесь она не

величава и не сурова, а так же, как и тема «Славы», тревожна и зловеща; эта музыка не столько создает образ Грозного, сколько говорит об ужасе, охватившем девушек:



Грозный медленно удаляется; Марфа еще под впечатлением встречи с неведомым боярином: «Мне строгий взгляд его тяжелый, как камень, на душу налег. Кто бы ни был он, но страшен мне угрюмый взор его». В оркестре вновь и вновь повторяется, окрашенная в те же сумрачные тона, тема «Славы».

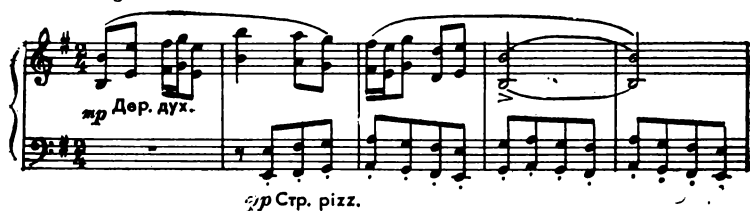
Вдали показываются Собакин и Лыков. Настроение девушек меняется; уже не страшной кажется только что испугавшая их встреча. Решительно меняется и характер музыки. Квартет Марфы, Лыкова, Дуняши и Собакина — одна из самых светлых страниц оперы. Марфа и Лыков мечтают о предстоящей счастливой совместной жизни, Собакин и Дуняша радуются их счастью. Небыстрая, спокойная, ласковая мелодия в партии Собакина получает развитие в партиях остальных участников ансамбля.

Собакин приглашает Лыкова в дом. Сцена снова пуста. Темнеет. В доме Собакиных зажигают огни.

В вечернем сумраке, крадучись вдоль улицы, оглядываясь по сторонам, медленными шагами приближается к дому Собакиных Любаша. Музыка говорит о чувствах и мыслях Любаша в кратком оркестровом ин-

термеццо. Деревянные духовые поют знакомую слушателю печальную мелодию — напев песни «Снаряжай скорей». Сопровождающие мелодию мерные, отрывистые, глухие удары (пиццикато струнных) окрашивают музыку в зловещие, тревожные тона:

30 Adagio



Пристально вглядывается Любаша в освещенное окно горницы Собакиных: сейчас она увидит разлучницу, отнявшую у нее Григория, разрушившую ее счастье; в оркестре — протяжные настороженные аккорды пианиссимо (деревянные духовые и валторны). «Да... недурна... румяна и бела... От сердца отлегло: разлюбит скоро Григорий эту девочку!» Любаша еще не знает, что видит не Марфу, а ее подругу. Новый взгляд в окно; на этот раз перед Любашей — Марфа. Теперь Любаша понимает, что видит соперницу. «Вот она, Любашина злодейка, черноволосая, с собольей бровью! Ох, хороша!.. Этой не разлюбит».

О душевном состоянии Любаши говорят и взволнованные интонации ее речитатива, и оркестр — быстро взлетающими пассажами, беспокойным движением басов, резкими динамическими нарастаниями и спадами.

Если у Любаши и были колебания, то теперь для них не осталось места: она погубит соперницу! Каким путем? И это Любаше ясно: она подменит ядом приворотное зелье, которое даст Бомелий Грязному; а яд купит у того же Бомелия.

Любаша перебегает улицу и стучит в дверь дома Бомелия. Лекарь выходит. Многократно повторяется в этой сцене лейтмотив Бомелия; когда он обращается к Любаше, интонации его вкрадчивого говорка становятся более мягкими, хотя и не могут скрыть коварства натуры лекаря:



## 31 Allegro



Любаша просит у Бомелия «такое зелье, чтоб глаза потускли; чтобы сбежал с лица румянец алый; чтоб волосок по волоску повыпал и высохла вся наливная грудь». Именно на этих словах лейтмотив Бомелия звучит в оркестре как тема яда, тема злого рока, ведущего к гибели ни в чем не повинных людей (см. пример 8). Бомелий сразу понял, конечно, для кого просит Любаша ядовитое зелье. Он, не колеблясь, загубил бы еще одну человеческую жизнь. Однако дать яд опасно: «Как узнают, меня казнят». «На пытке не скажу, откуда взяла», — клянется Любаша и протягивает Бомелию драгоценности, которые она принесла с собой. Но Бомелию нужна иная плата: «Люби меня, Любаша!»

В негодовании Любаша хочет убежать. Но из дома Собакиных до нее доносится веселое пение и звонкий девичий смех. Теперь Любаша согласна любой ценой получить зелье. «О, заплатишь же ты мне за этот смех!» Обращаясь к Бомелию, она произносит: «Ступай готовить зелье. Я покупаю».

Бомелий поспешно убегает. Любаша, оставшись одна, задумывается. «Вот до чего я дожила, Григорий!» Глубокой печалью проникнута небольшая ария Любаша. Здесь Любаша — не мстительница, а страдающая, обиженная судьбой женщина:

## 32 [Larghetto]

*espress. assai*

Слышится голос Марфы, прощающейся с Лыковым. Выходит Лыков, его провожает Собакин. Из их разговора Любаша узнаёт, что завтра у Собакиных вместе с Лыковым будет Грязной. Может быть, завтра же Марфа выпьет «заветный порошок». Теперь Любаша уже с нетерпением ждет Бомелия. Не обманул бы лекарь! Но вот, наконец, и он. Взяв у Бомелия порошок, Любаша

оборачивается к дому Собакиных: «Ты на меня, красавица, не сетуй! Купила я красу твою, купила; но заплатила дорого: позором!» Бомелий уводит Любашу к себе.

Распахиваются двери дома князя Гвоздева-Ростовского. На крыльце появляются пьяные опричники с буйной, разгульной песней:

23 *Moderato*

То не со-ко-лы в под-не-бесь-е сле-та-лись,  
на по-те-ху доб-ры мо-лод-цы сби-ра-лись,

Из дальнейших слов песни слушатель узнаёт, на какую «потеху» собрались опричники: «Супротивников конем они давили. Никому-то нет от молодцев защиты». Отзвуками песни опричников в оркестре заканчивается второе действие.

### ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ. «ДРУЖКО»

Оркестровое вступление к третьему акту не предвещает трагических событий. В насыщенном звучании медных инструментов, в строгих хоральных гармониях появляется хорошо знакомая слушателю тема «Славы»; здесь она спокойна, торжественна и величава:

34 *Moderato*

*f* *assai*  
Медн.

Теме «Славы» как бы отвечают радостные и взволнованные «взлеты» струнных:



Третий музыкальный образ вступления — напевная, повествовательно-идиллическая мелодия:



Все три темы вступления взяты из рассказа (ариозо) Домны Сабуровой о царских смотринах. Музыка передает впечатления Сабуровой о встрече с царем, а вместе с тем рисует и самого царя Ивана — но не суровым и жестоким владыкой, а таким, каким он бывал в редкие светлые минуты: человеком большого личного обаяния.

Когда поднимается занавес, зритель видит горницу в доме Собакиных. За столом — Собакин, Лыков и Грязной, который пришел к Собакиным, скрывая свою любовь к Марфе и ненависть к ее жениху. Грязной рассчитывает, что ему удастся «приворожить» Марфу, всыпав в ее чарку с вином порошок Бомелия.

Первая сцена третьего акта — большое трио, которое начинается беседой Собакина и Лыкова. Собакин рассказывает о своей семье, оставшейся в Новгороде. Пора бы, — говорит Лыков, — и Марфу пристроить, время уже сыграть свадьбу. Пора бы, — соглашается

Собакин, — но свадьбу задержали царские смотрины. Из двух тысяч девушек, собранных в Александровскую слободу, осталось теперь двенадцать — среди них Марфа и Дуняша. Из этих двенадцати царь и выберет невесту.

Лыков взволнован и испуган: «Ее зачем?» Он не знал, что Марфа должна быть на последних смотринах и может стать царской невестой. Не знал этого и Грязной, взволнованный не меньше Лыкова. Быстро и тревожно промелькнувший в оркестре лейтмотив Грязного выдает его волнение. Но Григорий должен скрывать свои чувства. И на вопрос Собакина: «Что с тобой, боярин?» — он отвечает, овладев собой: «Должно быть так... пройдет».

Голоса Собакина, Лыкова и Грязного сплетаются. Лыков ждет несчастья: «А сердце чует: быть беде». Собакин утешает его: найдутся девушки и лучше Марфы; царь выберет другую, тогда и сыграем свадьбу. Взволнован и отошедший в сторону Грязной: «Застыла кровь... что если вдруг! Но нет, того не может быть». Грязной надеется, что царский выбор не остановится на Марфе, и тогда порошок Бомелия поможет ей найти другого жениха.

Когда Грязной подходит к Собакину и Лыкову, речь его снова течет плавно, спокойно. По старому обычаю, у жениха на свадьбе должен быть дружок. «Разве в дружки не позовешь?» — обращается Григорий к Лыкову. Доверчивый Лыков, не подозревая о замыслах своего нового «приятеля», охотно соглашается.

Собакин уходит — распорядиться, чтобы достали мед для угощения гостей. Грязной и Лыков остаются вдвоем. Беседу начинает Лыков. Он по-прежнему охвачен тревогой: а вдруг именно Марфу царь изберет своей невестой? Что тогда делать? С этим вопросом он и обращается к Грязному. Тот отвечает как будто равнодушно: «Пускай во всем господня будет воля!» Григорий и сам сватался к Марфе, но отказ его не огорчил: «Разве девок мало? Не эта, так другая, — все равно». И Григорий с притворным дружелюбием желает счастья Лыкову и его невесте.

Собакин возвращается со стопой меда и чарками. Только успели гости выпить, как стукнула калитка. Не возвратились ли Марфа и Дуняша? Действительно, в

горницу входит Домна Сабурова. Марфы и Дуняши еще нет — они пошли в светлицу снять свои парадные одежды.

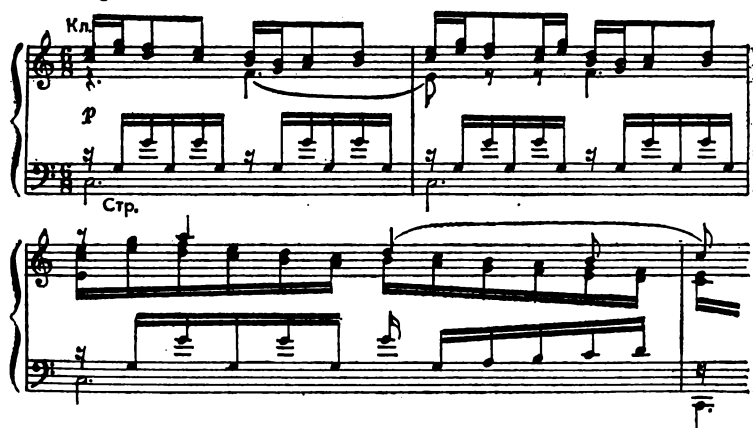
С радостным волнением рассказывает Сабурова о встрече с царем. Двенадцать девушек, одна другой красивее, собрались в царских хоромаш. Немного погодя вошли бояре, за ними царь и царевич (в оркестре — тема «Славы» в виде хорала; см. пример 34). «Как взглянет государь, что ясный сокол, в хоромаш словно посветлело» (в оркестре — «взлеты» струнных; см. пример 35). Сабурова в восторге: царь долго, ласково улыбаясь, говорил с Дуняшей. «А на твою-то посмотрел так зорко», — добавляет Сабурова, обращаясь к Собакину.

После рассказа Домны Сабуровой и Собакину, и Лыкову, и Грязному кажется, что царской невестой станет Дуняша.

Собакин и Сабурова выходят из горницы. Грязной и Лыков опять вдвоем. «Неужели Дуняша?.. Ужель господь мне Марфу сохранил?» — думает Лыков.

Вновь расцветшая надежда, вера в счастливое будущее — содержание большой арии Лыкова «Туча ненастная мимо промчалася». Как веселая, с плясовым оттенком, переключка русских народных духовых инструментов (в оркестре — кларнеты, гобои, фаготы на фоне струнных и валторн) звучит коротенькое вступление к арии:

37 Allegretto



Кантилена вокальной партии заставляет вспомнить слова Асафьева о мелодиях, которые рождаются «из глубины сердца». И в арии Лыкова мелодия как будто выливается из сердца, переполненного чувством радости, ощущением безмерного счастья. Упруго-ритмичное оркестровое сопровождение усиливает то впечатление душевного подъема, которое производит партия голоса:

38 *dolce*

Ту - ча не - наст - на - я

*pp* Стр.

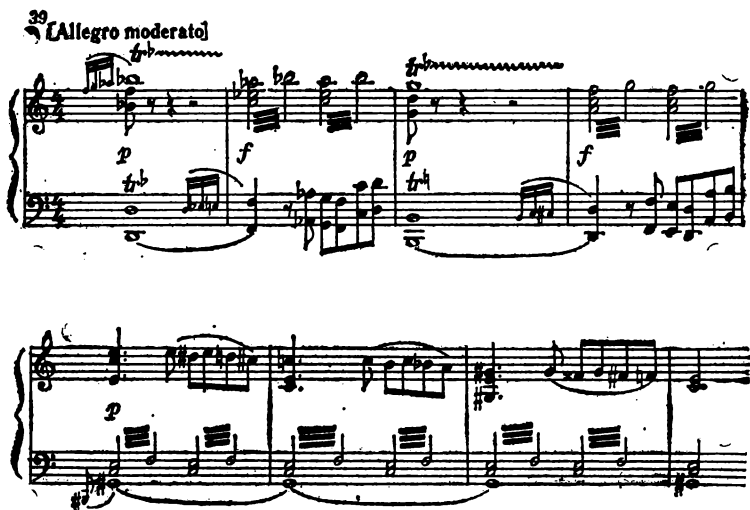
ми - мо про - мча - ла - ся,

Возобновляется разговор Грязного и Лыкова. Все с тем же притворным спокойствием обращается Грязной к жениху Марфы: «Ведь я же говорил тебе: не надо заранее тужить и горевать». Грязной хочет первым поздравить жениха и невесту и, на правах дружки, поднести им чарки с медом. Лыков, по-прежнему ничего не подозревая, отвечает приветливо: «Налей, налей, боярин».

Наконец замысел Григория близок к осуществлению. В горнице нет никого, кроме Лыкова и самого Грязного. Помогают ему и постепенно сгущающиеся сумерки. «Вишь как темно», — замечает Григорий, взяв

чарки и стопу с медом. «Ты отойди к окну», — советует Лыков. Подойдя к окну, стоя спиной к погрузившемуся в мечты Лыкову, незаметно для него, Григорий всыпает порошок в чарку Марфы.

Лыков не знает, что Марфе предстоит выпить вместе с медом порошок Бомелия. Грязной уверен, что Марфа выпьет безвредное приворотное зелье и после этого полюбит его, Григория. Ни Лыков, ни Грязной не подозревают, что несчастная девушка обречена на смерть. Но об этом убедительно говорит слушателю оркестр. Суровый лейтмотив Грязного принимает здесь трагическую окраску. А лейтмотив Бомелия и яда, на фоне мрачного и жесткого протяжного аккорда, с «ползучими», зловещими интонациями, явно предвещает беду:



В горницу входят Собакин, Сабурова, Марфа, Дуняша, с ними — несколько девушек. Зажигают огни. Лыков становится рядом с Марфой. Грязной подносит им чарки с медом: «Поболе жениху, поменее невесте!» Лыков выпивает свою чарку; Марфа, отпив немного, ставит обратно на поднос. В оркестре повторяется мрачный лейтмотив Грязного. «Как исстари ведется, всю до дна», — говорит Грязной. Марфа допивает чарку.

Большой вокальный ансамбль. Грязной, Собакин, Домна Сабурова и Дуняша поздравляют нареченных. Марфа и Лыков благодарят. К секстету присоединяется хор девушек, поздравляющих жениха и невесту. Домна Сабурова запекает величальную песню, которую подхватывает хор девушек.

Песня остается недопетой. Вбегает Петровна: «К тебе идут бояре с царским словом». Входит Малюта, сопровождаемый боярами, и объявляет решение царя: Грозный избрал своей супругой Марфу.

Лейтмотив Малюты и опричников (см. пример 11) звучит теперь по-новому — неторопливо, величаво, торжественно, на фоне хоральных аккордов в верхних голосах. Здесь это, несомненно, образ царя Ивана:

к) *Tempo sostenuto*  
Малюта

Наш ве-ли-кий го-су-дарь, царь и ве-ли-кий  
Кл. и Фаг.  
р  
В-ли и К-басы  
князь И-ван Ва-силь-е-вич все-я Ру-си

Столь же торжественна и величава полная грозной мощи тема из «Псковитянки», сплетающаяся с темой «Славы»:



41 Медн. и Дер. дух.  
tén. assai

Фаг., В-ли и К-басы

Отголосками мелодии «Славы» в оркестре заканчивается третий акт оперы.

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ. «НЕВЕСТА»

Заключительное, четвертое действие оперы начинается оркестровым вступлением. Протяжные, спускающиеся по хроматическому звукоряду аккорды. Выразительность этого медленного движения подчеркивается контрастной сменой оркестровых красок: насыщенному звучанию медных отвечает мягкая звучность струнных (поддержанных фаготами). Музыка создает впечатление скрытой тревоги, затаенной скорби, гнетущего ожидания беды:

42 Lento

*f* Медн. *p* Стр. и Фог. *f* Медн. *p* Стр. и Фог.



Не выводит из этой настороженно-мрачной эмоциональной атмосферы и второй музыкальный образ вступления: мерное, несколько «угловатое» унисонное движение в низком регистре (фаготы, виолончели и контрабасы на фоне валторн):



Большая палата в тереме царя. В глубине сцены — дверь в покои царевны (такой титул носила царская невеста); по стенам — скамьи; на особом возвышении — «место» царевны.

В палате один Собакин. Ария Собакина — тяжелое раздумье отца, видящего, как медленно гибнет от неразгаданной болезни его дочь. Впечатление глубокой скорби, которое создают напевно-речитативные интонации Собакина, усиливается оркестровым сопровождением; особенно — перешедшим из вступления мрачным унисонным мотивом (см. пример 43).

Вышедшая из покоев Марфы Домна Сабурова пытается утешить Собакина: поправится царевна; молодость возьмет свое. Собакину не верится в счастливый исход болезни; о причинах ее он догадывается: «Люди добрые нашлись, видно».

Вбегает царский истопник: «Боярин с царским словом!» Входит Грязной: царь прислал его с докладом к царевне; «лиходеи», отравивший царевну, найден, — сообщает Грязной. Кто же он? — спрашивает Собакин. Грязной отказывается ответить: имя злодея он назовет только царевне.

Собакин удаляется в покои царской невесты доложить о приходе посла. Григорий с волнением ждет появления Марфы. «Она больна, и плачет, и горюет». Разве это не приметы любовного недуга? Может быть, это порожденная колдовством Бомелия любовь к нему, Григорию Грязному? Как бы то ни было, он готов на все, чтобы еще хоть раз увидеть Марфу.

Взволнованная, встревоженная, выбегает Марфа из своих покоев, хотя Домна Сабурова, Дуняша и сенные девушки пытаются удержать ее: «Пустите! Я сама хочу все слышать». Марфа садится. «Боярин, подойди, я слушаю». Грязной докладывает: царь прислал его приветствовать царевну и спросить о ее здоровье. Марфа знает, что ищут виновников ее болезни; ей уже известно, что подозрение пало на Лыкова. Поэтому она торопливо отвечает: «Да, я здорова, я совсем здорова! Я слышала: сказали государю, что будто бы испортили меня. Все это ложь и выдумка!»

Из сеней появляется Малюта с несколькими боярами и останавливается у дверей. Грязной продолжает: «Ивашко Лыков покался в намеренье бесовском: тебя поганым зельем извести, и государь велел его казнить; и сам я недостойною рукою злодею прямо в сердце угодил».

С последним словом Грязного сливается полный ужаса и отчаяния крик Марфы: не выдержав потрясения, Марфа лишается чувств.

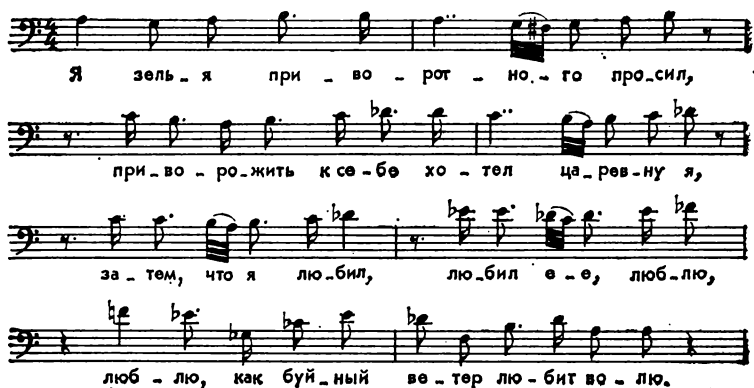
Мысли присутствующих выражены в большом вокальном ансамбле с хором. Девушки и бояре восклицают: «Загублена страдалица царевна!» С раскаянием, с глубокой жалостью смотрит на Марфу Грязной: «То белый цветик скошенный лежит, иль пташка то с подстреленным крылом, бедняжка?» Впервые лейтмотив Грязного теряет свою суровую мрачность и окрашивается в теплые, мягкие тона. Собакин, Домна Сабурова и Дуняша не верят, что Лыков мог погубить свою бывшую невесту. «Не может быть того, чтоб Ваня грех



Григорий не в силах больше притворяться. «Грязной тебя еще потешит». Он обращается к Малюте и другим боярам: «Я — грешник окаянный! Я Лыкова оклеветал напрасно, я погубил невесту государя!» Изумленный возглас Малюты: «Григорий, что ты? Бог с тобой!» (В оркестре лейтмотив Малюты сплетается с темой Бомелия и яда). «Но видит бог, что сам я был обманут», — продолжает Грязной. Со всей страстностью своей пылкой, неукротимой натуры Григорий признается, что любил и любит Марфу:

45

[Lento maestoso]



Я зелья при воротного просил,  
при-во-ро-жить к се-бе хо-тел ца-рев-ну я,  
за-тем, что я лю-бил, лю-бил е-е, люб-лю,  
люб-лю, как буй-ный ве-тер лю-бит во-лю.

«Молчи, злодей!» — восклицают все, кто находится в палате, кроме Марфы, которая не замечает ничего, что происходит около нее. Для Марфы существует только Лыков. Глядя на Грязного, она видит своего бывшего жениха.

Большая ария, о которой говорилось во вступительном разделе, — кульминация трагедии Марфы и вместе с тем кульминация всей оперы. Марфа обращается к Грязному: «Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем?»:

46 Andante

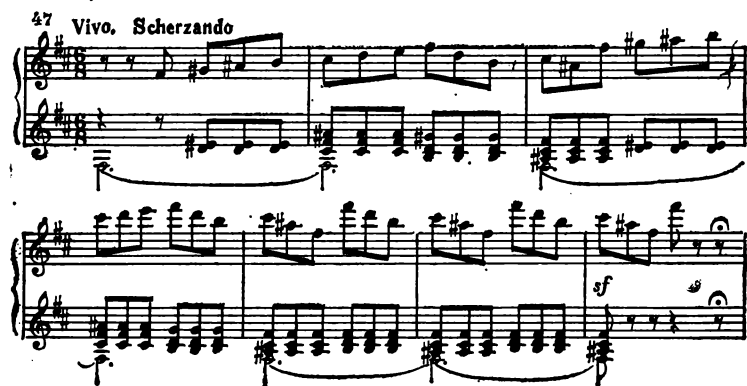


И-ван Сер-ге-ич, хо-чешь, в сад пой-дем?  
Ка-кой де-нек, так зе-лень-ю и пах-нет.

Хроматические восходящие интонации слов Марфы перекликаются со сходными хроматизмами начала ее арии во втором акте (см. пример 26).

Это не единственная музыкальная «арка», переброшенная композитором от первой арии Марфы ко второй. «Арки» подчеркивают трагизм ситуации, напоминая о тех недавних, но безвозвратно ушедших днях, когда царская невеста не знала горя, когда Марфе казалось, что впереди ей и ее жениху предстоят долгие годы безоблачного счастья.

Марфе представляется, что она в саду с Лыковым. «Не хочешь ли теперь меня догнать? Я побегу вон прямо по дорожке». В оркестре — еще одна музыкальная «арка»:



Легко узнать мотив, который прозвучал — тоже в оркестре — в первой арии Марфы (см. пример 27), когда она рассказывала Дуняше о детских играх с Ваней. Но теперь в этот мотив проник оттенок тревоги, даже некоторой болезненности.

Марфа встает, пытается бежать, делает несколько шагов и в изнеможении садится на скамью. «А ведь совсем задохлась с непривычки».

Марфе чудится, что она вместе с Ваней Лыковым любуется в саду цветами. Римский-Корсаков перекидывает здесь еще одну музыкальную «арку» к первой арии:

## 48 Adagio

Скр. с сурд. Ах, по - смо -

Кл. соло  
pp

В-ли pizz.

- три: ка - кой же ко - ло - коль - чик

я со - рва - ла ла - зо - ре - вый!

Напевный речитатив Марфы говорит как будто только о тихой радости. Оркестровое же сопровождение окрашивает музыку в иные тона. Кларнет соло (в нотном примере — нижний голос правой руки) поет знакомую слушателю мелодию. Это основная, кантиленная тема первой арии Марфы (см. пример 1). Мелодия ни в чем не изменена, она все так же тепла и душевна. Но трепетное tremolando скрипок с сурдинами и приглушенное, прерывистое пиццикато виолончелей лишают музыку того безмятежного спокойствия, которым

проникнута первая ария Марфы, внося ощущение за-  
таенной тревоги, говорят о драматизме происходящих  
на сцене событий.

На короткое мгновение Марфа возвращается  
мыслью к трагической действительности, хотя она по-  
прежнему представляется ей сном:

49 *f molto espressivo*

Ох, э - тот сон! Ох, э - тот сон!..

*ff dim.*

Марфа смотрит вверх, и ей кажется, что над ней  
небо, что она видит освещенное солнцем облачко, похо-  
жее на венец из золота.

Здесь, в основном и завершающем разделе  
арии, — четвертая и последняя музыкальная «арка».  
Тема «златых венцов», появившаяся в первой арии  
Марфы (см. пример 2), получает теперь богатое разви-  
тие (см. пример 3). Мягкими, как будто «истаивающи-  
ми» интонациями темы «златых венцов» и завершается  
ария:

50 [Larghetto assai]

Вен - цы та - ки - е ж, ми - лый мой, на

нас на - де - нут за - втра.

Ария Марфы воспринимается как предельно искрен-  
нее излияние любящей женской души. Это одна из вер-  
шин корсаковского лиризма, даже здесь скорее трога-  
тельного, чем скорбного. Возгласы Марфы, воспомина-



ющей о страшном «сне», не нарушают того ощущения редкостной душевной чистоты, которое оставляет у слушателя музыка. Однако из контраста со сценической ситуацией, из смысла всего происходящего рождается чувство, которое как бы окрашивает музыку в иные тона: чувство глубочайшей жалости к невинной жертве людских страстей. Так Римский-Корсаков достигает высокого трагизма, избегая эмоциональной аффектации, чуждой облику Марфы.

Марфа смолкает и по-прежнему не замечает, что происходит в палате.

Муки позднего и горького раскаяния, жалость к Марфе сплетаются в душе Григория с ненавистью к Бомелию, с жадой мести:

«Веди меня, Малюта, веди на грозный суд, веди! Но прежде дай мне себя потешить. Дай мне с немцем разведаться!»

Из толпы сенных девушек выбегает Любаша. «Разведайся со мною!» Не такой знал Григорий свою бывшую возлюбленную! Полно мрачного торжества и зловещей силы признание Любаши:

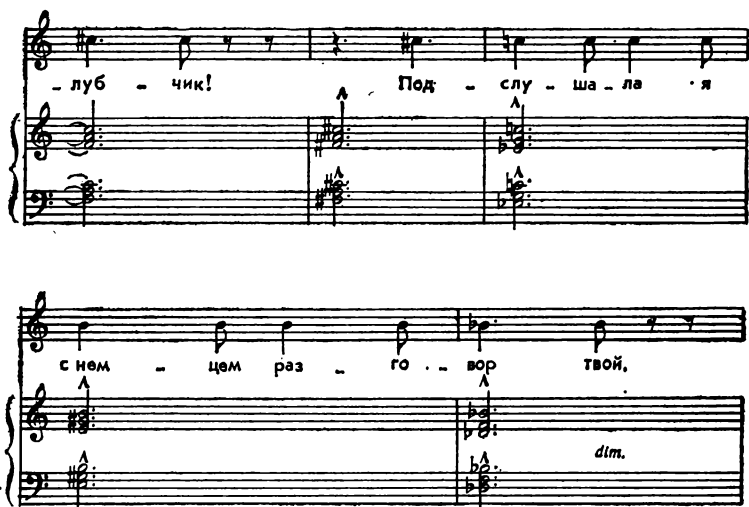
51 [Allegro agitato]

Раз - ве - дай - ся со мно - ю!

Фл., Гоб., Кл., Фог.

Валт.

Ты про ме - ня и по - за - был, го -



Любаша рассказывает, как на место приворотного зелья она подложила другой порошок — яд, от которого «человек зачахнет, потом умрет». «А ты его моей разлучнице поднес». (В оркестре — лейтмотив яда.) Теперь Грязной понимает, что не только Бомелий виновен в тяжком недуге Марфы.

Слова Любаша доходят, наконец, до слуха Марфы, но она не воспринимает их смысла, ей кажется, что до нее доносится голос любимой подруги: «Иван Сергееч, с кем это Дуняша разговорилась?»

«Слышишь ли? зовет!» — со злобной насмешкой бросает Любаша Грязному. Любаша знает, что Грязной не простит ее; знает, что конец ее близок; но смерти она не боится. «Ну что ж, убей скорей! Ведь знаешь сам, ты загубил мне душу». «Так на ж тебе!» Удар ножа. Любаша падает — «Спасибо! Прямо в сердце!..» — и умирает. Только Малюта, склонившись над ее телом, произносит: «Бедняжечка!» И добавляет: «И Грише конец приходит».

Бояре хватают Грязного. Григорий вырывается: «Дайте мне проститься с нею!» С нежностью, с глубокой душевной болью обращается Григорий к Марфе. Интонации его приобретают необычную для него сердечность:

*Lento ma non troppo*

И оркестр говорит о душевном состоянии Григория. Отголоски лейтмотива Грязного (переключка виолончелей и контрабасов с флейтами и гобоями) мягки и печальны:



Грязного уводят. Обернувшись в дверях, он бросает прощальный, последний взгляд на Марфу. И в оркестре в последний раз появляется лейтмотив Грязного — теперь в могучем и грозном звучании тромбонов и тубы, поддержанных фаготами, виолончелями и контрабасами.

Музыка говорит о том, что трагедия пришла к развязке и скоро закончится жизнь Григория Грязного.

Марфа смотрит ему вслед, по-прежнему принимая его за Лыкова: «Приди же завтра, Ваня!» Задумчиво-грустная тема «златых венцов» производит особенно сильное впечатление после трагически-мрачного лейтмотива Грязного.

Как единый тяжелый вздох воспринимаются последние слова близких к Марфе людей, бояр и девушек: «Ох, господи!»

Перекликается с увертюрой и отдельными интонациями, и стремительным движением, и общим драматически-суровым тоном лаконичное, всего в несколько тактов, оркестровое заключение.

Слушая «Царскую невесту», легко заметить, что в опере очень важное место занимают музыкальные образы сил, несущих несчастье. Это вытекает из трагического содержания оперы. Но «Царская невеста», как и всякая другая высокая трагедия, утверждает моральную победу добра над злом. Это нашло свое выражение и в музыке. Как ни ярко образы Грязного и Бомелия, все же неизмеримо сильнее воздействует на слушателя светлый облик Марфы.

Своей драматической насыщенностью «Царская невеста» выделяется среди опер Римского-Корсакова. Рядом с ней в этом отношении могут быть поставлены лишь «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Псковитянка».

*И. Озерецковская*

## «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

### Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И ЕГО ОПЕРА «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

Опера Николая Андреевича Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», на сюжет одноименной сказки А. С. Пушкина, — дань любви и преклонения композитора перед гением великого русского поэта. Клавир оперы был закончен в 1899 году, к столетию со дня рождения Пушкина, партитура — в январе 1900 года.

По содержанию «Сказка о царе Салтане» имеет некоторые общие черты с более поздней оперой Римского-Корсакова — «Золотой петушок» (1907), в основу сюжета которой легла другая пушкинская сказка. Центральной фигурой в обеих операх является неумный русский царь; однако подход композитора к сюжетам пушкинских сказок в этих операх различен.

«Золотой петушок», в котором Римский-Корсаков решил «Додона... осрамить окончательно», — острая политическая сатира на самодержавный строй.

По-иному композитор подошел к сюжету в опере «Сказка о царе Салтане». «Салтан» выдержан скорее в духе добродушно-шутливой юмористической народной сказки. Элементы политической сатиры здесь лишь намечаются. Они даны в скрытой, завуалированной форме и проявляются главным образом в характеристике самого царя Салтана и некоторых обитателей его царства \*.

---

\* На это указывает М. О. Янковский в работах: «Римский-Корсаков и революция 1905 года» (М.—Л., 1950) и «Н. И. Забела-Врубель» (М., 1953).

В «Салтане» Римскому-Корсакову превосходно удалось сохранить своеобразные черты пушкинской сказки: ее наивность, добродушный юмор, метко схваченные Пушкиным приемы народного повествования, народный колорит.

Между оперой Римского-Корсакова и сказкой Пушкина нет существенных сюжетных расхождений. Совпадают в основном главные действующие лица и важнейшие эпизоды.

Некоторые изменения, внесенные Римским-Корсаковым и его либреттистом В. И. Бельским, обусловлены скорее специфическими требованиями оперного спектакля, нежели стремлением придать иную смысловую направленность сказке Пушкина. Так, например, троекратные приезды торговых гостей в Тмутаракань, так же как и троекратные превращения Гвидона, встречающиеся в сказке Пушкина, показаны в опере только один раз. Значительно усилена и развита в опере роль народа, введены дополнительные второстепенные персонажи (Старый дед, Скоморох).

С большим мастерством и убедительностью Римскому-Корсакову удалось передать своеобразную народную манеру повествования. Композитор широко пользуется чрезвычайно типичными для народных сказок приемами симметричных повторений. Достаточно вспомнить повторные появления Лебедь-птицы на протяжении оперы, сходность двух сцен Гвидона на берегу моря, троекратные повторения колыбельной песни нянюшек в первом действии.

Примечательна в этом отношении и роль вступительной трубной фанфары, предшествующей началу каждого крупного раздела оперы (действия, картины). Как отмечает Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», эта фанфара имеет «значение призыва или зазыва к слушанью и смотренью начинавшегося за ней действия. Прием своеобразный и для сказки подходящий».

Не меньшее значение в создании общего повествовательного характера оперы имеют симфонические антракты (вступления к отдельным действиям и картинам). Одни из них рассказывают о событиях, не всегда получающих отражение в сценическом действии. Например, антракт к первому действию рисует уход царя

Салтана на войну. Другие непосредственно предшествуют изображаемому на сцене. Таково вступление ко второму действию, рисующее картину моря, ночного звездного неба, плавания Милитрисы и Гвидона по морю в бочке; или вступление к последней картине, повествующее о трех чудесах острова Буяна, которые затем показываются на сцене.

Отмеченные приемы создают известную неторопливость развития действия в опере, столь свойственную произведениям эпического, повествовательного склада.

В «Салтане», как и в других сказочных операх Римского-Корсакова, имеется характерное для него противопоставление двух миров, двух планов действия: реально-бытового и сказочно-фантастического; первый представлен царством Салтана, второй связан с образом Лебеди и чудесами острова Буяна. Но, в отличие от других опер Римского-Корсакова, здесь это противопоставление не столь резкое. Жизнь сказочного города Леденца во многом напоминает быт царства Салтанова — Тмутаракани. Волшебница Лебедь в конце концов превращается в прекрасную царевну и становится женой Гвидона.

Двум планам в развитии сюжетной линии оперы соответствуют музыкальные характеристики действующих лиц. Они распадаются на две основные группы: одна связана с обрисовкой реально-бытовых персонажей, другая — фантастических.

Давая собственную оценку оперы на страницах «Летописи», Римский-Корсаков пишет: «Салтан» сочинялся в смешанной манере, которую я назову инструментально-вокальной. Вся фантастическая часть скорее подходила под первую, реальная же — под вторую».

Различие в методах музыкальной характеристики реально-бытовых и сказочно-фантастических персонажей оперы легче всего можно проследить на развитии темы Лебедь-птицы. Как причудлива, как прихотливо изысканна по своему мелодическому рисунку музыка ее первой арии — из второго действия, а также в последующих сценах с Гвидоном (в начале третьего и четвертого действий). Стремясь воспроизвести в музыке вокальной партии Лебеди «птичьи в горле пере-

ливы», Римский-Корсаков придает ее темам скорее инструментальный, чем вокальный склад (см. пример 19).

Иное дело, когда Лебедь-птица превращается в прекрасную царевну. В пении ее появляются теплые, живые человеческие интонации. Широко и привольно разливаясь, звучит ее певучая мелодия в заключительной картине оперы. Здесь она носит уже вполне вокальный характер, естественный для человеческого голоса (см. пример 32) \*.

Другие фантастические образы — белочка и тридцать три богатыря — охарактеризованы в опере преимущественно инструментальными средствами. Образ сказочной белки, грызущей золотые орехи, обрисован оркестровыми вариациями на тему популярной народной песни «Во саду ли, в огороде»; богатыри — бодрой, волевой маршеобразной темой.

Применяя для обрисовки фантастических персонажей оперы такие распространенные реалистические музыкальные жанры, как песня, марш, Римский-Корсаков стремится подчеркнуть близость двух миров: сказочно-фантастического и реально-бытового. В «Сказке о царе Салтане», как уже говорилось выше, нет их резкого противопоставления.

Музыкальные характеристики реальных персонажей основываются на напевных интонациях народно-песенного склада, что придает всей опере своеобразный, национально-русский колорит. В «Салтане», как и в других произведениях, Римский-Корсаков шел двумя путями: во-первых, включал в музыкальную ткань оперы подлинную народную песню, во-вторых, сам создавал мелодии в народном духе. Поэтому подчас бывает трудно отличить в его операх тему оригинальной, созданной им песни от подлинной народной мелодии, — настолько глубоко постиг он своеобразие и самобытность склада русской народно-песенной культуры. Не случайно на одной из страниц «Летописи» мы находим по этому поводу следующее высказывание композитора: «...я прислушивался к голосам народного творчества и при-

---

\* Римский-Корсаков использовал здесь мелодию русской народной песни «Я вечер, млада» (см. 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым).



роды и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества...»

Каковы же подлинные народные темы, введенные Римским-Корсаковым в оперу? Наиболее известные из них — колыбельная нянюшек и детская песня «Ладушки» из первого действия, а также песня «Во саду ли, в огороде» из четвертого действия. Помимо названных, Римский-Корсаков использовал в опере ряд других народных тем. В. В. Ястребцев в статье, опубликованной в журнале «Музыка»\*, приводит подробный перечень всех тем с указанием их применения в опере.

Из собственных мелодий композитора, сочиненных им в народном духе, достаточно назвать хотя бы замечательный хор «С крепкий дуб тебе повырасти» из первого действия (см. пример 11) или хор девушек из первой картины четвертого действия «Что так рано солнце красно» (см. пример 30), в которых тонко передан своеобразный интонационный и ритмический склад русской песни.

В народно-песенном характере выдержаны и некоторые сольные партии оперы. Например, оба ариозо Милитрисы из первого действия: «В девках сижено» и «Ты, волна моя, волна» (см. примеры 12 и 14) — написаны в стиле лирической протяжной песни. Близка к народно-песенному складу и потешная речь Скомороха («Уж ты, матушка государыня»).

Некоторым эпизодам оперы и даже целым партиям придан шуточный, частушечный характер. Таковы начальный дуэт двух старших сестер из пролога оперы, партии Скомороха и Старого деда, их комическая перепалка в первом действии, отдельные реплики Салтана: «Много в свете я видал» и т. п. В заключительном эпизоде оперы звучит частушечная плясовая песня «То-то лебедь за морем весело жила».

В «Салтане», как и в других операх, Римский-Корсаков широко пользуется системой лейтмотивов. Музыкальная характеристика главного действующего лица оперы — царя Салтана выдержана в иронически-шутливым тоне. Его лейттема — бодрый, торжественный марш (см. пример 5). Однако, благодаря своеобразной

---

\* Ястребцев В. С времени инструментовки «Царя Салтана» и о народных темах, взятых Римским-Корсаковым в эту оперу. — «Музыка», 1913, № 150.

инструментовке\*, теме придан как бы «игрушечный» характер. С добродушной усмешкой рисует Римский-Корсаков и напускную важность царя, и его забавную, несколько комичную «воинственность». С тонкой иронией обрисованы в музыке и его «душевные переживания», слезы. Лейтмотив Салтана сопровождает все его появления в опере. В связи с изменяющейся сценической ситуацией он соответственно меняется, варьируется, как бы характеризует различные стороны образа. В момент, когда Салтан вспоминает о потерянной Милитрисе, звучит минорный вариант его основного лейтмотива (см. пример 31). Удивление Салтана по поводу чудес, рассказанных корабельщиками, передано новыми вариациями того же основного мотива.

Образ Милитрисы выдержан Римским-Корсаковым в светлых, лирических тонах. Ее начальный лейтмотив (см. пример 3) почти не получает дальнейшего развития в опере. В последующих эпизодах Милитриса охарактеризована музыкой народно-песенного склада (оба ариозо из первого действия, рассказ из второго).

Гвидон обрисован в опере кратким лейтмотивом, напоминающим удалой молодецкий клич (см. пример 16). В первом действии появление маленького царевича Гвидона сопровождает детская песня-прибаутка «Ладушки».

Ярко, колоритно очерчен в опере отрицательный персонаж сказки — сватья баба Бабариха. В ее лейттеме, основанной на постоянном возвращении к одному и тому же назойливо повторяющемуся звуку, слышится злой наговор, ворожба старой колдуньи.

Большое место в опере занимают симфонические эпизоды, прежде всего антракты, носящие программный, изобразительный характер. Таковы упомянутые нами ранее вступления к первому и второму действиям, а также к последней картине.

Ряд симфонических оркестровых эпизодов включен композитором непосредственно в само действие оперы. К ним следует отнести знаменитый, основанный на звукоподражании, инструментальный эпизод «Полет шмеля», завершающий первую картину третьего действия оперы, а также оркестровый эпизод в середине второго

---

\* Применение малой флейты в высоком регистре.

действия, рисующий рассвет и появление в лучах утренней зари сказочного города Леденца.

Оркестровые эпизоды «Салтана» звучат необычайно живописно, красочно. Те же качества свойственны и музыке оперы в целом. В значительной степени это достигается превосходной инструментовкой. Достаточно напомнить блестящее праздничное звучание фанфары трубы перед началом каждой картины оперы, таинственные звуки трех засурдиненных труб, возвещающих о появлении города Леденца во втором действии, завораживающе-чарующую музыку в момент появления Лебедь-птицы, гениально найденный тембр звучности деревянных духовых инструментов для передачи «Полета шмеля» и т. п. Живописность, красочность, простота, непосредственность — те качества музыки, которые делают «Салтана» оперой, легко воспринимаемой и доступной для самого широкого круга слушателей.

\* \* \*

Впервые «Сказка о царе Салтане» была поставлена в Москве 21 октября 1900 года на сцене Русской частной оперы, где в ту пору были сосредоточены крупнейшие исполнительские и художественные силы. Премьера оперы прошла с большим успехом, чему в немалой степени содействовало превосходное оформление спектакля. Опера шла в декорациях и костюмах художника М. А. Врубеля. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Партию царевны Лебедь исполняла Н. И. Забела. Вторая постановка «Сказки о царе Салтане» в Москве состоялась в театре Зимина в ноябре 1908 года.

В Петербурге «Сказка о царе Салтане» впервые была исполнена в декабре 1902 года на частной сцене (антреприза У. Гвиди).

Римский-Корсаков, оставшийся довольным постановкой «Салтана» на сцене Русской частной оперы, про постановку у Гвиди пишет в «Летописи»: «Говорят, что шло довольно скверно».

Незадолго до смерти Римского-Корсакова, в мае 1908 года, дирекция петербургских императорских театров стала вести с композитором переговоры о постановке «Салтана». Римский-Корсаков довольно скептически

отнесся к обещаниям дирекции. И действительно: ему так и не довелось увидеть оперу на государственной сцене.

Спустя пять лет после смерти композитора, в 1913 году, «Сказка о царе Салтане» была поставлена в Москве, на сцене Большого театра, режиссером В. А. Лосским (в роли царевны Лебедь выступали Е. А. Степанова и А. В. Нежданова). В марте 1915 года, в постановке того же Лосского, опера, наконец, была исполнена на сцене Мариинского театра в Петрограде (декорации К. А. Коровина и частично А. Я. Головина, дирижировал Альберт Коутс).

Постановка «Салтана» В. А. Лосским явилась большой творческой удачей талантливого режиссера. Она по праву считается одной из лучших постановок в репертуаре оперных театров. Глубоко продумав и прочувствовав указание Н. А. Римского-Корсакова о том, что «оперное произведение есть прежде всего произведение музыкальное», Лосский стремился в постановке «Салтана» к гармоническому слиянию двух начал — музыкального и сценического. «В опере главное, — говорил Лосский, — не музыка и не сцена. Главное — полное слияние того и другого в одно целое».

После Великой Октябрьской социалистической революции «Сказка о царе Салтане» в постановке Лосского прочно вошла в репертуар обоих крупнейших театров страны — Большого театра в Москве и Академического театра оперы и балета (с 1935 года — Театр имени С. М. Кирова) в Ленинграде.

На сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова «Салтан» был возобновлен в новом варианте в 1937 году, а в 1940 году, в дни смотра искусства Ленинграда, опера была показана в Москве с декорациями и костюмами И. Я. Билибина и А. Б. Щекотихиной-Потоцкой. Дирижировал А. М. Пазовский.

Последнее возобновление «Сказки о царе Салтане» на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова относится к июлю 1948 года. Спектакль поставлен режиссером Н. Гладковским (дирижер С. Пружан, декорации И. Я. Билибина).

В Москве, на сцене Большого театра, исполнение «Салтана» состоялось в период Великой Отечественной войны, в 1943 году. Опера, шедшая и в эти годы с

большим успехом, сохранялась в репертуаре Большого театра вплоть до 1946 года. Таким образом, «Сказка о царе Салтане» в постановке Лосского продержалась на сцене свыше тридцати лет (считая со времени ее первой постановки в Москве в 1913 году).

В 1959 году Большим театром осуществлена новая постановка «Салтана» (режиссер-постановщик Г. П. Ансимов, дирижер В. В. Небольсин, художник В. К. Клементьев). Исполнители главных партий — И. И. Петров, А. Ф. Ведерников (Салтан), Э. Е. Андреева, Е. Ф. Смоленская (Милитриса), В. В. Ивановский, А. Д. Масленников (Гвидон), В. М. Фирсова, Г. В. Олейниченко (царевна Лебедь). В этой постановке опера идет и на сцене Кремлевского Дворца съездов.

Красочные декорации и костюмы, удачно найденное решение ряда сцен хорошо подчеркивают подлинно русский национальный характер оперы-сказки А. С. Пушкина — Н. А. Римского-Корсакова. Свежо и по-новому решена сцена появления трех чудес, данных как бы в виде трех картин, проходящих перед взором изумленного Салтана. Море, то бурное, то спокойное, присутствует во всех действиях, за исключением введения, являясь фоном, на котором разворачиваются события. В отличие от предшествующих постановок, оркестровое вступление ко второму действию, рисующее море, идет при открытом занавесе. На сцене — ночной морской пейзаж, «блещут», загораясь, звезды, вдали — плывущая по морю бочка с заточенными в нее Милитрисой и царевичем Гвидоном. Такое режиссерское решение является хорошей наглядной иллюстрацией программного содержания музыки вступления, оно усиливает ее эмоциональное воздействие на зрителя-слушателя.

В ином плане решены и основные образы спектакля. В трактовке образа царя Салтана больше подчеркиваются его сатирические черты, Милитриса продолжает оставаться на протяжении всей оперы простой женщиной из народа, несмотря на ее «царственное» положение. Несколько менее ярко в новой постановке оперы подчеркнут контраст образов в момент превращения сказочной Лебедь-птицы в прекрасную царевну (в четвертом действии).

В целом же в последней постановке «Сказки о царе Салтане» сохранены лучшие традиции Большого театра в воссоздании опер русского классического репертуара.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

### Действующие лица введения

Царь Салтан . . . . .	бас
Младшая } . . . . .	сопрано
Средняя } сестры . . . . .	меццо-сопрано
Старшая } . . . . .	сопрано
Сватья баба Бабариха . . . . .	контральто

### Действующие лица оперы

Царь Салтан . . . . .	бас
Царица Милитриса, младшая сестра . . . . .	сопрано
Ткачиха, середняя сестра . . . . .	меццо-сопрано
Повариха, старшая сестра . . . . .	сопрано
Сватья баба Бабариха . . . . .	контральто
Царевич Гвидон } . . . . .	мимические лица
Царевна Лебедь, вначале Лебедь-птица . . . . .	тенор
Старый дед . . . . .	сопрано
Гонец . . . . .	тенор
Скоморох . . . . .	баритон
1-й } . . . . .	бас
2-й } корабельщики . . . . .	тенор
3-й } . . . . .	баритон
Голоса чародея и духов . . . . .	бас
	хоры

Бояре, боярыни, придворные, нянюшки, дядки, стражники, войско, корабельщики, звездочеты, скороходы, певчие, слуги и прислужницы, плясуны и плясуньи и народ. Тридцать три морских витязя с дядькой Черномором. Белка. Шмель.

Действие происходит частью в городе Тмутаракани, частью на острове Буяне.

## ВВЕДЕНИЕ

Опера начинается блестящей трубной фанфарой, которая вводит слушателя в действие оперы-сказки:



Открывается занавес. На сцене — деревенская светлица. Зимний вечер. Три сестры прядут. В оркестре слышится характерное жужжание прялки, под звуки

которой начинается дуэт двух сестер (старшей и средней), написанный композитором в стиле народной шуточной песни:



В понедельник я баньку истопила,  
А во вторник в баньку париться ходила;  
Всю-то среду с угару пролежала,  
Весь четверг я буйну голову чесала;  
Отродясь я по пятницам не прjala,  
А в субботу я родимых поминала;  
День воскресный дан всем людям на безделье,  
На безделье да на буйное веселье.

Свaтья баба Бабариха советует им не утруждать себя работой: «Через силу не пряди, дней ведь много впереди!» Сестры охотно соглашаются. Однако младшей они не разрешают сидеть сложа руки. Старшие сестры помыкают младшей, Милитрисой, считая ее дурочкой: «Дурой как не помыкать, не самим же хлопотать!» Они приказывают ей истопить печку, наносить воды, разогреть ужин.

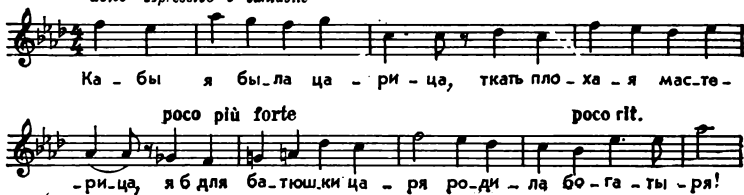
В то время как младшая сестра выполняет их приказания, старшие сестры похваляются друг перед другом своим дородством, красотой. Бабариха поддакивает им:

Вы невесты — сущий клад,  
Вас сам царь посватать рад!

Во время беседы сестер у дверей светлицы неожиданно появляется царь Салтан, проходивший со свитой бояр по улицам города. Не замечаемый сестрами, он прислушивается к их речам.

Сестры, польщенные похвалой Бабарихи, мечтают о том, что бы каждая из них сделала, если б стала вдруг царицей. Старшая сестра сулит устроить пир на весь мир; средняя — наткать полотна; младшая, Милитриса, обещает для батюшки царя родить богатыря:

## 3 Andante

*dolce espressivo e canabile*

Речи младшей сестры пришлись по сердцу царю Салтану. Он входит в светлицу. В оркестре звучит его тема — комично-торжественный марш, который сопровождает и последующие появления Салтана в опере:

## 4 Moderato alla marcia



Ошеломленные сестры и Бабариха падают на колени.

Без долгих разговоров царь велит Милитрисе снаряжаться во дворец, чтобы немедленно с ней обвенчаться. Старшая и средняя сестры, по повелению Салтана, также должны ехать с ними, чтобы стать одна поварихой, а другая ткачихой.

Царь направляется к двери. Младшая сестра покорно следует за ним. В оркестре снова звучит тема Салтана — символ непреклонности его царской воли.

Раздосадованные выбором царя, а еще больше тем, что им придется быть «у дуры на посылках», сестры просят Бабариху помочь отомстить младшей сестре: «Ой, старуха, удружи, ей беду наворожи!» С помощью Бабарихи они придумывают коварный план действий.

Когда царь уедет на войну, а царица родит сына, они заманят гонца, напоят его допьяна, отнимут у него грамоту и заменят ее другой:

«Родила царица в ночь  
Не то сына, не то дочь,  
Не мышонка, не лягушку,  
А неведому зверушку».

Обрадованные находчивостью Бабарихи, сестры злобно хихикают, заранее торжествуя победу.



## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Началу первого действия предшествует оркестровое вступление, эпиграфом к которому Римский-Корсаков взял следующие строки Пушкина:

В те поры война была.  
Царь Салтан, с женой простясь,  
На добра коня садясь,  
Ей наказывал себя  
Поберечь, его любя.

Краткую вступительную трубную фанфару сменяет марш. Он основан на лейттемах Салтана. В музыке перед слушателем раскрывается смысл описанных в эпиграфе событий: сборы Салтана в поход, прощание с молодой женой, отъезд на войну. Нарочитая торжественность первой темы марша придает ей несколько условный, как бы «игрушечный» характер:



Композитор с добродушным юмором рисует образ сказочного царя. В фанфарных возгласах, многократно повторяющихся, подчеркивается напускная важность Салтана, его напыщенность.

Центральный эпизод марша основан на мягкой, певучей мелодии, характеризующей нежное чувство Салтана к молодой жене:





Звуки марша постепенно стихают, удаляясь. Открывается занавес. Царский двор в Тмутаракани. Милитриса плетет кружево. Около нее Бабариха и Скоморох, вокруг прислужницы, у ворот стража.

Слышатся звуки колыбельной песни\*, которую поют няньки, укачивая маленького царевича:



Бабариха зло им подпевает: «Баю-бай! Поскорее умирай!»

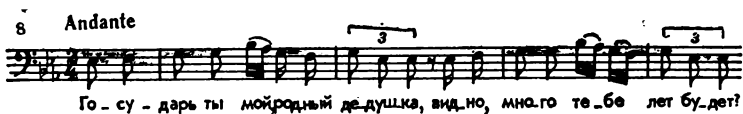
Милитриса грустит, не получая долго от царя Салтана ответа на посланное ему известие о рождении сына. Тщетно пытается развлечь ее Скоморох, запевая шуточную песню. Ей «все не по нраву».

Входят Повариха (старшая сестра) и прислужница с подносом яств. Повариха угощает Милитрису: «Хоть отведай пироги». Но Милитриса отказывается: «До того ль мне? Нет покою, что-то поет ретивое».

Появляется Старый дед и просит стражников пропустить его к царевичу. Он хочет распотешить маленького царевича сказками, которые рассказывал еще при покойном царе Горохе, дедушке Салтановом.

Скоморох поддразнивает Старого деда, намекая на его возраст и на бедность, но тот не дает себя в обиду, остроумно отвечая на нападки Скомороха. В шуточном дуэте-диалоге оба поют не одновременно, а по очереди. Первым вступает Скоморох:

\* Эту песню пела в детстве композитору его няня Авдотья Ларионова.



Повариха с Бабарихой над ними смеются. «Что вы, что вы! Как не грех! Над нуждою что за смех!» — оставливает их Милитриса. Из царских покоев доносятся взволнованные голоса нянек: «Ах, проснулся! Разбудили».

Вновь слышны звуки колыбельной песни, сопровождаемой тщательно разработанным аккомпанементом оркестра.

Милитриса просит Старого деда рассказать сказку-байку. Дед начинает сказку о том, как к медведю собрались звери большие и малые рассудить про его обиду\*;



Сказка Старого деда прерывается появлением Ткачихи (средней сестры). Она пришла похвастать перед Милитрисой вытканым ею затейливым ковром. Но царице не до ковра. Ее угнетают тяжелые предчувствия. Она просит Старого деда продолжать сказку.

Царский двор постепенно наполняется народом, пришедшим приветствовать царицу и маленького царевича. Из дворца снова доносятся звуки знакомой колыбельной песни.

Царевич проснулся. Няньки поют ему веселую детскую песенку «Ладушки»\*\*:



\* Сказка А. С. Пушкина.

\*\* В основе песенки лежит подлинный народный напев.

Мальчик вырывается от няnek и выбегает во двор. Он резвится, увертываясь от нянюшек, но те наконец ловят его и подводят к царице.

Народ восхищается царевичем, удивляется его сходству с дедушкой и желает ему и Милитрисе долгой и счастливой жизни:



Хор народа, выдержанный в светлых, безмятежных тонах, близок по своему характеру к русской песне. Чередование размеров  $\frac{5}{8}$  и  $\frac{5}{4}$  придает ему особую узорчатость, напоминающую во многом искусные, затейливые вышивки народных мастериц. Может быть, именно к нему наиболее применимы слова Римского-Корсакова, что «Салтан» — это рисунок по клеточкам».

Расталкивая толпу народа и придворных, «вваливается» пьяный Гонец. Краткие, отрывистые аккорды, звучащие в оркестре, характеризуют его появление. Не назвав себя, Гонец начинает жаловаться царице на то, как плохо он был принят царем Салтаном.

Стража его останавливает: «Кто такой?» — «Гонец».

Обрадованная Милитриса посылает за грамотеями дьяками. Няньки уводят царевича. Тем временем Гонец, посматривая на Бабариху, рассказывает о «хлебосольной бабушке», которая, не в пример царю Салтану, накормила его досыта и напоила допьяна. Появляются дьяки. Милитриса, заранее уверенная в щедрости царевой, торжественно объявляет народу: «Ждите милостей без счета!»

Дьяки с большим трудом, почти по складам, начинают читать царскую грамоту:

«Царь велит своим боярам,  
Времени не трать даром,  
И царицу, и приплод  
В бочке бросить в бездну вод».

Все в недоумении. Милитриса в отчаянии. Сомневалась в подлинности царской печати и в правильности прочитанного, дьяки предлагают: «Без вины казнить грешно. Остается нам одно: ждать царева возвращенья для законного решения».

Но тут вмешивается Бабариха. «Аль вы все с ума сошли? Бунт, крамолу завели?» — злобно кричит она и грозит царской немилостью в случае невыполнения царского указа. Народ в смущении мнется, но в конце концов соглашается.

Сестры и Бабариха не в силах скрыть своей злобной радости:

Делать нечего, сестрица,  
Неудачная царица:  
В бочке тесно и темно,  
А уж сесть в нее должно.

Милитриса в тяжком раздумье. В грустной задушевной песне изливает она свою скорбь:

12

*Larghetto*



Безропотно решает Милитриса покориться судьбе. Вводят царевича Гвидона, — мальчик уже успел подрасти. Царица ласкает и обнимает его. На двор выкатывают огромную бочку. Народ плачет и причитает над предстоящей им горькой участью:

13

*Andante*



Милитриса обращается к волне с мольбой:

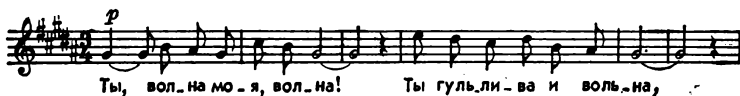
Ты, волна моя, волна!  
Ты гульлива и вольна,  
Плещешь ты куда захочешь,  
Ты морские камни точишь,  
Топишь берег ты земли,  
Подымаешь корабли.  
Не губи ты нашу душу.  
Нас ты выплесни на сушу.

Бабариха ехидно вставляет: «Жди, послушает тебя сerdoбoльная волна!»

Ариозо Милитрисы выдержано в характере протяжной русской песни:

14

*Larghetto*



Царицу с сыном замуровывают в бочку. Народ с плачем и причитаньями провожает их. Плач толпы сливается с шумом набегающих волн.

Ткачиха, Повариха и Бабариха, держась поодаль, злобно хихикают:

Хи-хи-хи, ха-ха-ха-ха!  
Не боимся мы греха!

Волны подхватывают бочку.

Небольшое оркестровое заключение рисует рокот волн разбушевавшейся морской стихии.

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

После краткой вступительной фанфары начинается большое оркестровое вступление ко второму действию.

Содержание его ярко и образно раскрывается в следующих строчках Пушкина, которые Римский-Корсаков взял в качестве эпиграфа:

В синем небе звезды блещут,  
В синем море волны хлещут;  
Туча по небу идет,  
Бочка по морю плывет.  
Словно горькая вдовица,  
Плачет, бьется в ней царица;

И растет ребенок там  
Не по дням, а по часам.

Музыка оркестрового вступления рисует величественную картину моря. Римский-Корсаков достиг здесь огромной впечатляющей силы в изображении водной стихии. Двигутся, набегают друг на друга, плещут морские волны. То вздымаясь на гребне волны, то исчезая, плывет по морю бочка.

Дважды на протяжении вступления звучит лейтмотив царевича Гвидона: первый раз — мягко и певуче — у кларнетов, второй — более мужественно — у валторн:

15 [Maestoso]



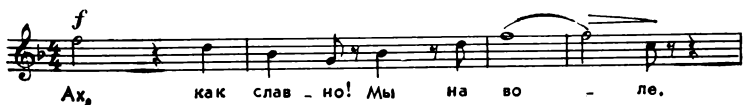
Постепенно море успокаивается. Мощный шум волн, слышавшийся в начале вступления, затихает, переходя в шелест, легкую морскую зыбь.

Сцена изображает берег острова Буяна, на который море выплеснуло бочку с Милитрисой и Гвидоном. За время необычного путешествия в бочке Гвидон вырос, превратившись в стройного юношу.

Мать и сын теперь на воле,  
Видят холм в широком поле,  
Море синее кругом,  
Дуб зеленый над холмом.

Гвидон радуется спасению: «Ах, как славно! Мы на воле!» В оркестре звучит его лейтмотив:

16 [Allegro]



Но Милитриса печальна: ее беспокоит их будущая судьба, ведь «остров пуст и дик». Все свои надежды и упования царица возлагает на бога, прося его защитить и накормить их. «Знаешь, мама, бог-то бог, только будь и сам не плох», — отвечает Гвидон. Он сразу же принимается за дело: мастерит лук из ветки дуба и шнурка

от креста и идет «на край долины, у моря искать дичины». Начинает смеркаться. Неожиданно раздается стон. Гвидон замечает, что на море «бьется лебедь среди зыбей, коршун носится над ней». Долго не раздумывая, он прицеливается:

...стрела запела,  
В шею коршуна задела —  
Коршун в море кровь пролил,  
Лук царевич опустил...

Стемнело. Перед изумленными взорами царицы и царевича предстает Лебедь-птица. Она выходит из моря, освещенная лунным светом. Волшебная, чарующая музыка сопровождает ее появление. Таинственные, легкие пассажи арф, прозрачное звучание оркестра, постепенно вырастающая из сопровождения мелодия придают особую красоту и фантастичность всему эпизоду:

17

Andante



С благодарностью обращается Лебедь-птица к своему спасителю — Гвидону:

18

*p*





Нежная и певучая вначале, музыка ее арии постепенно усложняется, приобретая все большую узорчатость ритмического рисунка. В пении Лебеди как бы слышатся гортанные «птичьи переливы»:



Лебедь-птица обещает царевичу Гвидону отплатить добром за спасенье и открывает ему свою тайну:

Ты не лебедь ведь избавил,  
Девицу в живых оставил,  
Ты не коршуна убил,  
Чародея подстрелил.

Лебедь будет являться по первому зову Гвидона, а пока она советует царевичу не горевать и ложиться спать, — и Лебедь-птица исчезает.

Милитриса и Гвидон поражены всем случившимся. Оправившись от удивления, они решают последовать совету Лебедь-птицы.

Милитриса садится на траву. Царевич возле нее, кладет голову ей на колени. Милитриса, баюкая Гвидона, поет ему колыбельную песню:



Но юноше не спится: его волнуют тревожные мысли. Гвидон хочет знать, за что отец придумал им «казнь такую». Но Милитриса и сама толком не знает, в чем вина ее и сына:

Знать, меня оклеветали,  
Иль его околдовали...

Неторопливо начинает царица свой рассказ:

21

*Andantino*



Но окончить рассказ она не успевает: видит, что Гвидон заснул. Вскоре засыпает и сама Милитриса.

Оркестровый эпизод рисует картину ночи и наступающего рассвета. Появляется первый луч утренней зари. Постепенно становится все светлее. Восток алеет. В лучах рассвета из утреннего тумана вырисовывается сказочный город Леденец. Таинственное звучание трех засурдиненных труб возвещает о его появлении. Чем ярче свет, тем ярче звучание оркестра и тем яснее вырисовывается тема города Леденца, напоминающая праздничный колокольный перезвон:

22

*Moderato alla breve*



Гвидон и Милитриса просыпаются. С радостным изумлением смотрят они на чудесный город, выросший за одну ночь на пустынном, безлюдном острове. Царевич догадывается, что здесь не обошлось без вмешательства Лебеди.

Вижу я:  
Лебедь тешится моя! —

воскликает Гвидон.

Из ворот города торжественно выходит народ, радостно приветствующий Гвидона и Милитрису. Народ благодарит Гвидона за избавление от «векового чародея» — злого коршуна — и просит его княжить в славном городе Леденце.

Пушкин так описывает эту сцену:

Все их громко величают  
И царевича венчают  
Княжей шапкой, и главой  
Возглашают над собой —  
И среди своей столицы,  
С разрешения царицы,  
В тот же день стал княжить он  
И нарекся: князь Гвидон.

Народ ликует. Трубят глашатаи, звонят колокола, палат пушки.

Торжественным хором, славящим Гвидона и Милитрису, заканчивается второе действие.

### ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина первая. Трубная фанфара возвещает о возобновлении действия.

Небольшое оркестровое вступление рисует картину спокойно плещущего моря.

Остров Буян. Вдали виден корабль, на нем едут в Тмутаракань торговые гости — корабельщики.

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

Задумчиво, с тоской смотрит Гвидон вслед удаляющемуся кораблю. Выразительно звучит плавная, певучая мелодия его монолога на фоне оркестрового сопровождения, передающего тихий плеск морских волн. Слышны нежные звуки арфы. Появляется Лебедь-птица. Обратившись к Гвидону, она ласково спрашивает о причине его печали. В узорчатой и прихотливой теме Лебеди слышатся нотки теплого участия к Гвидону.

Гвидон жалуется Лебедь-птице: все ему прискучило — и тридцать три богатыря, и чудесная белка. Хочет

он видеть отца, но так, чтобы самому остаться невидимкой. Лебедь готова выполнить и эту просьбу: «...хочешь в море полететь за кораблем? Оберну тебя шмелем». Лебедь велит царевичу трижды окунуться в море. Гвидон превращается в шмеля и, покружившись около Лебедь-птицы, улетает догонять корабль.

Полет шмеля изображен в оркестре стремительной темой, основанной на непрерывном вращательном хроматическом движении (кларнеты в сопровождении пиццикато струнных):

23

*Vivace*



Полет шмеля — один из гениальных примеров звукоподражательного мастерства Римского-Корсакова.

Картина вторая. Звуки знакомой трубной фанфары предшествуют открытию занавеса. Сцена, как и в первом действии, представляет царский двор в Тмутаракани. Посредине — стол, уставленный яствами. Царь Салтан сидит на троне. Около него Повариха, Ткачиха и Бабариха.

К берегу пристаёт корабль. Корабельщики спускают паруса, забрасывают канат, ставят сходни. По знаку царя Бабариха, Повариха и Ткачиха идут к пристани. Бабариха приглашает корабельщиков к царю в гости.

С корабля слетает на берег шмель. В оркестре звучит его тема (см. пример 23).

Корабельщики сходят на берег и приветствуют царя Салтана:

24 *Allegro moderato*



Но Салтан грустен. «Что же царь глядит невесел? На плечо главу повесил...» — тихо спрашивают корабельщики у женщин. «Так взгрустнулося. Пустое! Просто дело холостое», — отвечают Ткачиха, Повариха и Бабариха.

Корабельщиков сажают за стол. Повариха, Ткачиха и Бабариха «потчуют их с поклонами». Гости хвалят угощение, благодарят Салтана.

Салтан расспрашивает их о житье за морем, о чудесах, виденных ими в свете.

Один из корабельщиков начинает рассказ о чудесном превращении неприятного, пустынного острова в красивый город:

В море остров был крутой,  
Не привальный, не жилой;  
Он лежал пустой равниной;  
Рос на нем дубок единый;  
А теперь стоит на нем  
Новый город со дворцом,  
С златоглавыми церквами,  
С теремами и садами,  
А сидит в нем князь Гвидон;  
Он прислал тебе поклон.

Музыка рисует это чудесное превращение. Мрачная тема острова Буяна постепенно преобразуется в светлую, торжественную тему города Леденца.

Рассказ корабельщика заинтересовал Салтана.

Молвит он: «Коль жив я буду,  
Чудный остров навещу,  
У Гвидона погощу».

Сестры и Бабариха взволнованы намерением царя. Они не хотят пустить Салтана «чудный остров навещать». Чтобы отвлечь его внимание, Повариха начинает рассказывать о другом чуде, заслуживающем, по ее мнению, гораздо большего внимания, — о хрустальном домике, в котором живет ручная белка.

Но рассказ Поварихи прерывает другой корабельщик: «Ты, голубка, погоди, речь об этом впереди».

Рассерженный словами Поварихи, вылетает шмель. В оркестре вновь звучит его тема. Шмель жалит Повариху в бровь и прячется. Повариха плачет. «Хорошо, что в бровь, не в глаз!» — утешают ее корабельщики.

Корабельщики продолжают рассказ. Другое чудо они видели на том же острове — затейницу белку, которая грызет золотые орешки и поет песенки. Образ белочки рисуется в оркестре темой народной русской песни «Во саду ли, в огороде». Благодаря своеобразной инструментовке (деревянные духовые в высоком регистре) теме этой свойственна необыкновенная прозрачность и хрупкость звучания:



Рассказ о чудесной белке еще больше усиливает у Салтана желание навестить необыкновенный остров. Ткачиха, Повариха и Бабариха снова пытаются отговорить его. Ткачиха заводит рассказ об ином диве — тридцати трех богатырях. Но и на этот раз корабельщики прерывают ее рассказ, говоря, что «речь об этом впереди». В оркестре опять звучит тема шмеля, имитирующая его жужжание. Шмель злится, подлетает к Ткачихе, жалит ее в бровь и снова прячется. Тщетно пытаются поймать его окружающие. Когда все успокаиваются, один из корабельщиков начинает рассказ о тридцати трех богатырях и их дядьке Черноморе. В оркестровом сопровождении, являющемся как бы музыкальной иллюстрацией к рассказу, рисуется шум и плеск бурлящего, рокочущего моря. Выход витязей из морской пучины характеризует упругая, волевая маршеобразная тема:





Тщетно пытаются сестры и Бабариха отговорить Салтана от поездки на чудный остров: «Царь пойдет бродить по свету. Точно дома дела нету». Разгневанный Салтан топает ногой и ударяет кулаком по столу: «Завтра ж еду!» Тогда Бабариха заводит рассказ о самом удивительном из всех чудес — о прекрасной заморской царевне, которая красотой «днем свет божий затмевает, ночью землю освещает».

В оркестре, широко разливаясь, звучит певучая тема царевны Лебеди (впервые она появилась в виде причудливого орнаментального подголоска в ее арии из второго действия):

27

*Poco più lento*

Бабариха



Рассказ Бабарихи прерывает шмель. Он жалит ее прямо в глаз. Бабариха кричит, взывая о помощи. Начинается общий переполох. Стражники, опрокидывая столы, бегают с топорами за шмелем, но тот благополучно улетает. Бесполезная погоня прекращается. Салтан в ярости восклицает: «Стражу всю сейчас повесить!» — и отдает приказ:

Всех шмелей от этих пор  
Не пускать на царский двор!

## ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Картина первая. После вступительной трубной фанфары следует небольшое оркестровое вступление, в котором звучат темы Лебеди.

Ночь. Лесистый берег острова Буяна. Гвидон мечтает о прекрасной царевне, о которой узнал из рассказа Бабарихи. Еще не видевши ее, Гвидон сразу всей душой полюбил царевну. Нежным чувством любви, томлением первой страсти проникнуто его лирическое ариозо:

28

*Poco più lento* (♩=56)

В си-нем не-бе звез-ды бле-щут, в мо-ре вол-ны ти-хо  
пле-щут, листь-я слад-ко ше-лест-ят,  
птич-ки лев-чи-е свис-тят. Ночь пол-на кра-со-ю но-вой:

Гвидон снова призывает Лебедя. Он рассказывает ей о своей любви к царевне и просит помочь найти ее. Рассказ Гвидона становится все более страстным и взволнованным. В музыке шире и настойчивей звучит тема прекрасной царевны.

«Только полно, правда ль это?» — с тревогой спрашивает Гвидон. Но Лебедь медлит с ответом. Она сомневается в серьезности его чувства, но, внимательно посмотрев на юношу, молвит:

Да! Такая есть девица.  
Но жена не рукавица:  
С белой ручки не стряхнешь  
Да за пояс не заткнешь.

Лебедь советует обо всем как следует пораздумать, чтобы потом не раскаяться. Гвидон полон решимости. Он готов идти за прекрасной царевной «хоть за тридцать земель».



Лебедь тут, вздохнув глубоко,  
Молвила: «Зачем далеко?  
Знай, близка судьба твоя,  
Ведь царевна эта — я».

Темнота сгущается. Лебедь-птица оборачивается царевной. В ослепительном блеске своей красоты предстает она перед изумленным Гвидоном: «месяц под ко-сой блестит, а во лбу звезда горит».

Чудесное превращение Лебедь-птицы в прекрасную царевну чрезвычайно ярко передано в музыке. Постепенное нарастание в окрестре, основанное на разработке темы лебединого клича, внезапно сменяется широко льющейся напевной мелодией царевны. Волшебная Лебедь-птица неожиданно, как бы «на глазах» у «изумленного зрителя» превращается в сказочную красавицу.

Следует дуэт Гвидона и царевны; оба говорят о свершившемся чуде, о взаимном счастье. Первая часть дуэта основана на развитии интонаций темы царевны, изложенной в более медленном, спокойном темпе с плавным аккомпанементом. Вторая часть строится на развитии тех же интонаций, но данных в более быстром темпе с очень живым, подвижным сопровождением:

29

*Larghetto*

Царевна Лебедь

Гвидон Чу - до не - ма - ло - е, вьявь со - вер - ша - ет - ся,  
Солн - це ты яс - но - е, де - ви - цаль крас - на - я?

Наступает утро. Издали доносится пение. Это царица Милитриса в сопровождении прислужниц идет умыться на море.

Девушки поют о радостном светлом утре, о пробуждающейся природе. Их песня выдержана в народном складе:

30

*Allegro moderato*

Что так ра - но, ра - но солн - це кра - сно

Обратившись к Милитрисе, Гвидон и царевна просят ее дать согласие на их брак. Милитриса благословляет детей, желает им жить в совете и любви.

В коротеньком оркестровом заключении радостно звучат интонации темы царевны.

Картина последняя. Началу последней картины оперы предшествует развернутое оркестровое вступление. Эпиграфом к нему служат строчки «по Пушкину», посвященные описанию города Леденца и трех его чудес:

Остров на море лежит,  
Град на острове стоит,  
С златоглавыми церквами,  
С теремами и садами.  
В городе житье не худо,  
Вот какие там три чуда:  
Есть там белка, что при всех  
Золотой грызет орех,  
Изумрудец вынимает,  
А скорлупку собирает,  
Кучки ровные кладет  
И с присвисточкой поет  
При честном при всем народе  
«Во саду ли, в огороде».  
А второе в граде диво:  
Море вздуется бурливо,  
Закипит, подымет вой,  
Хлынет на берег пустой,  
Разольется в шумном беге —  
И останутся на бреге,  
В чешуе, как жар горя,  
Тридцать три богатыря.  
Третье: там царевна есть,  
Что не можно глаз отвести;  
Днем свет божий затмевает,  
Ночью землю освещает,  
Месяц под косой блестит,  
А во лбу звезда горит.

Трубная фанфара, с которой начинался каждый акт и каждая картина оперы, приобретает в этом вступлении особенно большое значение. Звуки трубной фанфары предваряют не только начало оркестрового вступления, но и каждое новое «чудо».

Ярко и красочно разворачивается в музыке чудесная панорама сказочных пушкинских образов: фантастический город, белочка, грызущая золотые орехи, тридцать три богатыря, прекрасная царевна Лебедь.

Искрящаяся, как бы сверкающая тема города Леденца (см. пример 22) сменяется в оркестре темой песенки «Во саду ли, в огороде», которой в опере обрисована белочка. Эта популярная народная песня при каждом новом появлении звучит все наряднее. Римский-Корсаков создает на основе ее ряд вариаций, раскрывая перед слушателем все новые и новые красоты, заложенные в мелодии песни. Блестящая оркестровка придает этой простой, незатейливой песенке волшебный колорит.

Трубная фанфара предвещает следующее чудо. Слово издалека, постепенно приближаясь и нарастая, слышится рокошущий шум моря, достигающий большой силы. На этом фоне звучит воинственная маршеобразная тема тридцати трех богатырей и их предводителя дядьки Черномора (см. пример 26).

Снова раздаются звуки трубной фанфары. Хрупкие, как бы мерцающие звуки арф на фоне деревянных духовых инструментов предшествуют появлению темы Лебедь-птицы, излагаемой гобоями. Причудливо развивается она в оркестре. Все богаче и узорчатее становится мелодический рисунок этой темы, все более и более нарастает звучание оркестра. Неожиданно прихотливая орнаментика темы Лебедь-птицы сменяется более простыми и напевными интонациями темы царевны. Радостно, ликующе звучит теперь она в оркестре, как гимн красоте.

Заключительная часть оркестрового вступления основана на разработке двух тем: темы трубных сигналов и мелодии, встречающейся позже в средних эпизодах заключительного хора оперы.

Занавес открывается.

В городе Леденце все ждут прибытия царя Салтана. Гвидон с подозрительной трубой стоит на вышке. Царица Милитриса и придворные внизу ожидают известий. Наконец показывается флот Салтана. Гвидон обращается к матери:

Матушка моя родная,  
Лучше спрячься, дорогая!  
Сядь покуда в терему,  
А я батюшку приму.

Войско, народ, придворные выходят встречать Салтана. Раздается колокольный звон. Слышны пушечные

выстрелы. Корабль пристаёт к берегу. С корабля сходит свита Салтана и приехавший из Тмутаракани народ (здесь же Скоморох, Гонец и Старый дед). Появляется и сам царь в сопровождении Ткачихи, Поварихи и сватьи бабы Бабарихи. Горожане и двор приветствуют его. Трубят глашатаи. Звуки труб сливаются с приветственным хором народа.

Гвидон здоровается с Салтаном, усаживает его рядом с собой, расспрашивает:

Расскажи, как поживаешь?  
Рать чужую побиваешь?  
Овдовел ты иль женат?  
Много ль вырастил ребят?  
Есть кому принять державу,  
Поддержать отцову славу?

Вопросы Гвидона сильно взволновали царя Салтана. С грустью рассказывает царь печальную историю своей женитьбы:

Сам жену я не сберег,  
На погибель сам обрек.  
Каждый день я в этом каюсь,  
Долгу ночь с тоской я маюсь,  
**Но былого не вернешь,**  
Хоть слезами изойдешь!

Окончательно расстроившийся Салтан горько плачет на груди у Гвидона.

Ария Салтана основана на уже знакомом нам его лейтмотиве. От былой торжественности, однако, не осталось и следа. Музыка наполнена скорбными, рыдающими интонациями, поданными композитором с несколько подчеркнутым юмором:

31

[Moderato assai]

*mf* Каж - дый денья , *p* каж - дый денья в э - том ка - юсь ,

Гвидон ласково утешает царя. Успокоившись, Салтан выражает желание посмотреть три знаменитых чуда, о которых он узнал из рассказа корабельщиков. Ткачиха, Повариха и Бабариха советуют ему:

Только очень не дивись,  
Посмотри да отвернись.

Гвидон делает знак трубачам. Глашатаи трубят, возвещая о первом чуде.

Звучит песня «Во саду ли, в огороде». Перед Салтаном и гостями появляется хрустальный домик и в нем белка, которая грызет золотые орехи. Девушки собирают скорлупки в мешки и поют:

Не в саду, не в огороде,  
А в кремле при всем народе  
Белка песенки поет,  
Золотой орех грызет.

Дьяк считает орехи и записывает. Приезжие в полном изумлении. Салтан восклицает:

Много в свете я видал,  
А того не ожидал.

Вновь трубят трубачи. Появляются витязи. Впереди их предводитель, дядька Черномор. Удивление приезжих все более возрастает. Но Гвидон предупреждает:

Это что еще покуда!  
Впереди вот будет чудо!

По знаку Гвидона снова трубят трубачи. Из терема выходит царевна Лебедь, затмевая солнечный свет. Все прикрывают руками глаза, ослепленные ее красотой. В оркестре вновь звучит ее тема:



Лебедь обращается к царю Салтану:

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

Светел им со мной  
 Жеребий земной,  
 Горе сладко в песне,  
 В сказках мил и страх.  
 Солнце им ясней,  
 Вешний цвет красней,  
 Говор волн понятен,  
 Птичья речь в лесах.

Салтан очень взволнован. Он просит волшебницу Лебедь сделать так, чтобы перед ним явилась царица Милитриса. «Взглянь на терем, царь Салтан!» — отвечает ему Лебедь. На крыльце терема показывается Милитриса. Салтан не верит своим глазам:

«Что я вижу? что такое?  
 Как!» — и дух в нем занялся...  
 Царь слезами залился...

Следует радостный, взволнованный дуэт Салтана и Милитрисы \*:

33 **Allegro**  
 Милитриса

Солн - це теп - лит - ся яс - но - е,  
 о - бо - шлось.  
 по - ра - вре - мя не - наст - но - е о - бо - шлось.

Несколько придя в себя после первого порыва радости, Салтан спрашивает Милитрису о сыне. Гвидон выступает вперед: «Мой родимый, это я!»

Чувствуя, что наступает час расправы, сватья баба Бабариха убегает. Повариха и Ткачиха падают в ноги царю Салтану, стараясь свалить всю вину на Бабариху:

Это все ведь Бабариха  
 Подучила нас на лихо...

\* Он основан на той же теме, что и рассказ Милитрисы во втором действии оперы.

На радостях царь Салтан прощает их:

Хоть за сердце ваше злое  
Казни стоите все трое,  
Но для радости такой  
Отпускаем вас домой.

Гвидон и царица добавляют:

Без проделки хитрой вашей  
Не бывать бы свадьбе нашей.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Торжественный пир в Леденце. Царь, царица, Гвидон и Лебедь с боярами садятся за накрытые столы. С ними — Повариха, Ткачиха, Старый дед, Гонец и Скоморох. Народу выносят угощение: горы сластей и пряников, бочки с пивом и медом. Все славят царевну Лебедь — прекрасную жену Гвидона. Ей поют шуточную песню про три трудные работы, которые выпали теперь на ее долю — «мужа приласкать», «детушек качать» и «нас, гостей, встречать»:

34 [Allegro assai]



Развеселившись, многие пускаются в пляс.

Старый дед также принимает участие в пиршестве. Ему подносят ковш. Он берет дрожащими руками, проливает немного и поет лукаво:

Вот домой вернусь,  
Нашим похваюсь:  
На пиру-де был,  
Мед да пиво пил.

[Allegro assai]



Общее веселье разрастается; ускоряется пляска, все задорнее становится шуточная песня.

Слышны призывные звуки труб. Все встают из-за стола. В последний раз звучит знаменитая трубная фанфара. На ее характерных оборотах основаны заключительные фразы солистов и хора:

Ну, теперь уж сказка вся,  
Дальше сказывать нельзя! Да!



*В. Цендровский*

## **«КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»**

«Кашей бессмертный» — одна из поздних опер Римского-Корсакова — сочинен в 1901—1902 годах. Созданная пятидесятивосьмилетним композитором, находившимся в расцвете творческих сил и мастерства, эта небольшая по масштабам опера вошла в сокровищницу русского и мирового музыкального искусства как произведение глубокого содержания и непреходящей художественной ценности, как произведение, отмеченное ярко новаторскими чертами.

«Осенней сказочкой» назвал свою оперу Римский-Корсаков, тем самым подчеркнув ее сходство с написанной им двадцатью годами ранее «весенней сказкой» — «Снегурочкой» и в то же время отличие от нее. Сходство — в сказочности образов, порожденных народно-поэтической фантазией, в их национально-русской основе. Но если в «Снегурочке» все проникнуто чувством расцветающей природы, стремлением к теплу и свету, то в «Кашее бессмертном» преобладают сумрачные, безотраднo-осенние картины. Мрачная атмосфера заколдованного Кашеева царства, зловещий облик самого Кашея, похитившего прекрасную Царевну, тоскующую и плачущую в неволе, — эти образы в значительной степени выражают эмоциональный строй произведения.

И все же, как и во многих других сказочно-эпических операх Римского-Корсакова, зло здесь побеждается добром, торжествует светлое, жизнеутверждающее начало. С гибелью Кашея рушится неприступное царство, неся его пленникам желанную свободу.

«Освобождение от гнета» — так определяет идею оперы А. А. Соловцов. Тема эта имеет явно символическое звучание, смысл которого становится понятным, если обратиться ко времени написания «Кашея» — к годам, предшествовавшим первой русской революции. Художник прогрессивных взглядов, автор «бунтарской» «Псковитянки», отрицательно оценивавший любое проявление деспотизма, Римский-Корсаков своим творчеством высказал отношение к существующему монархическому строю, к надвигающимся революционным событиям. В аллегорически-сказочной форме композитор осудил тиранически-самодержавную царскую власть, воплотил мечту о грядущем социальном освобождении. Именно так воспринимали содержание оперы современники Римского-Корсакова.

История возникновения «Кашея бессмертного» вкратце такова. Мысль о сочинении оперы на этот сюжет подал Римскому-Корсакову видный музыкальный критик Е. М. Петровский, которому принадлежал первоначальный вариант либретто. Идея Петровского заинтересовала композитора, либретто же во многом не удовлетворило. При дальнейшей работе над поэтическим текстом выявились принципиальные художественные расхождения с его автором. В результате Римскому-Корсакову пришлось отказаться от сотрудничества с либреттистом и написать собственное либретто (в чем он имел уже немалый опыт) \*, сохранив в общих чертах план, предложенный Петровским \*\*.

В чем же существо эстетических разногласий между композитором и либреттистом? Они очень ясно характеризуют художественные принципы Римского-Корсакова в области сказочной оперы. Исходя из постоянного своего убеждения, что в основе сказочной фантастики

---

\* В составлении окончательного варианта либретто «Кашея бессмертного» принимала участие дочь композитора Софья Николаевна.

\*\* Римский-Корсаков пишет в предисловии к партитуре оперы: «План оперы «Кашей бессмертной» дан автору музыки Е. М. Петровским. Заимствованный в общем из русского сказочного эпоса, он представляет собой в некоторых чертах (образ Кашеевой дочери, зачарование смерти Кашея в ее слезе и многие подробности сценариаума) вполне самостоятельную переработку мотивов последнего. Окончательная сценическая обработка и текст пьесы принадлежат композитору».

должны лежать ощущения земных людей, Римский-Корсаков аналогичные требования предъявлял и к сюжету задуманной новой оперы. Либретто же Петровского содержало чуждые композитору мистически туманные, декадентские мотивы. Неприемлемость их для Римского-Корсакова тем более очевидна, что в содержание произведения он вкладывал определенный, хотя и аллегорически выраженный социальный смысл.

Сочинение музыки на основе собственного литературного текста шло быстро, с тем творческим подъемом, который всегда сопутствовал Римскому-Корсакову, когда его увлекала стоявшая перед ним большая художественная задача. Летом 1901 года была полностью написана первая картина и в наброске вторая, а весной следующего года опера была закончена.

«Кашей бессмертный», впервые поставленный 12 декабря 1902 года в Московской частной опере (театр Солодовникова), был с громадным интересом воспринят слушателями. Внимание привлекло все: и неповторимо яркий образный строй, и музыкальный язык нового сочинения\*. Музыкальная критика дала ему весьма высокую оценку. Гениальным произведением назвал оперу выдающийся русский композитор С. И. Танеев.

В историю вошла петербургская премьера «Кашея бессмертного», состоявшаяся 27 марта 1905 года в помещении театра «Пассаж» В. Ф. Комиссаржевской. Спектакль этот, поставленный во время революционных событий силами студентов Петербургской консерватории под управлением А. К. Глазунова, вылился в политическую демонстрацию протеста против незаконного увольнения Римского-Корсакова из состава профессоров консерватории за то, что он активно защищал революционно настроенных учащихся. «По окончании «Кашея» произошло нечто небывалое, — рассказывает композитор в «Летописи», — меня вызвали и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи. Говорят, что кто-то крикнул сверху «долгой самодержавие». Шум, гам стояли неопируемые после каждого адреса и речи. Полиция распо-

---

\* Среди исполнителей выделялись Н. И. Забела (Царевна), В. Н. Петрова-Званцева (Кашеевна) и М. В. Бочаров (Иван-корольевич); дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов.

рядилась спустить железный занавес и тем прекратила дальнейшее». Именно на этом спектакле отчетливо проявился общественно-социальный подтекст оперы.

В советское время «Кашей бессмертной» с успехом ставится во многих театрах страны. В частности, он шел в московском Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (постановка 1944 года), в ленинградском Малом оперном театре (постановка 1950 года).

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ОПЕРЫ

В сказочных операх Римского-Корсакова сложился особый круг музыкально-выразительных средств, характеризующих фантастические образы. Средства эти причудливы, необычны, они обладают своеобразной красочностью, проявляющейся прежде всего в области гармонического языка и в оркестровом колорите. Изощренная, насыщенная хроматизмами мелодика также выделяет фантастические персонажи в своеобразную группу, контрастирующую с миром реальных действующих лиц. В «Каше бессмертной» все эти средства сконцентрированы более чем когда-либо ранее у Римского-Корсакова. Но не только это отличает «Кашею» от других опер композитора. В своем творчестве позднего периода (к которому относится и «Кашея») Римский-Корсаков значительно развил созданную им систему фантастико-звукописных средств, усложнив и обогатив ее новыми приемами. Новаторская смелость музыкального стиля «Кашея» вызывала в период его появления горячие споры. Однако история подтвердила, что «Кашей бессмертной» — крупный шаг вперед в развитии музыкального языка, оказавший огромное влияние на последующие поколения композиторов.

Фантастические образы «Кашея бессмертного» ярко индивидуальны. В центре — сам Кашей, дряхлый и злобный колдун. Он уродлив и страшен, для обличительной его обрисовки композитор не жалеет средств. Острые, колющие диссонансы, нарочитая жесткость звучаний, мрачные оркестровые краски, какая-то оцепенелость, застылость, и все это в причудливо-сказочном освещении — такова характеристика главного персона-

жа, налагающая отпечаток на музыкальный строй оперы в целом.

Иными чертами охарактеризована дочь Кашея, жестокая красавица Кашеевна. Это мир роскошных, обольстительно-пряных гармоний, завлекающих и пьянящих. Но волшебная эта красота тоже злая: властно-притягивающая, она таит в себе коварство. Недаром, как и в музыке Кашея, здесь господствуют темные, «ночные» тона.

В противоположность фантастическим образам, действующие лица реального, человеческого мира — Царевна Ненаглядная Краса и спасающий ее из плена жених Иван-королевич — обрисованы тепло и сердечно. Песенный, диатонический склад мелодики, мягкая ариозность вносят глубокий контраст в зачарованную атмосферу Кашеева царства.

Как и в других операх Римского-Корсакова, действующие лица «Кашея бессмертного» наделены лейтмотивами — постоянными музыкальными характеристиками. В позднем оперном творчестве композитора лейтмотивная система приобретает особое значение: многочисленные лейтмотивы, подвергаясь, в зависимости от развития сюжета, различным преобразованиям, сменяя друг друга или разнообразно переплетаясь, становятся музыкальной основой произведения. Это сообщает музыкальной драматургии оперы исключительную рельефность: сценическое действие «наглядно» отображается в самой музыке.

В «Кашее бессмертном» получила продолжение и другая важная черта оперной драматургии Римского-Корсакова — отход от традиционного разделения оперы на отдельные номера, стремление к непрерывности действия, диктуемой законами драматического искусства. Небольшие размеры произведения позволили Римскому-Корсакову отказаться здесь даже от антрактов: все три картины оперы следуют одна за другой без перерыва, соединяясь между собой оркестровыми интермеццо. В то же время композитор глубоко выявляет природу оперы как музыкального сочинения: в общее непрерывное течение музыки органично входят сольные, ансамблевые, хоровые эпизоды, необходимые для полноты музыкально-образной характеристики, для глубины эмоционального высказывания. Такова, к примеру,

песня Кашеевны из второй картины, о которой будет сказано далее. Подобный синтез двух начал, плодотворный для оперного жанра, характеризует многие лучшие образцы русской классической оперы.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

### Действующие лица

Кашей бессмертный . . . . .	тенор
Царевна Ненаглядная Краса . . . . .	сопрано
Иван-королевич . . . . .	баритон
Кашеевна . . . . .	меццо-сопрано
Буря-богатырь — ветер . . . . .	бас
Невидимые голоса (закулисные хоры)	

### КАРТИНА ПЕРВАЯ

Мрачное царство Кашея. Глухая осень. Темные, непроницаемые тучи затягивают небо. Чахлая, наполовину голая растительность, все безжизненно и уныло. Гнетущая картина дополняется страшной подробностью: частокол, окружающий Кашеев терем, усажен черепами, — это все, что осталось от храбрых витязей, искавших смерти Кашея, но погибших от колдовских чар и вражеского меча. И лишь один кол остается пустым. Он предназначен для головы Ивана-королевича, поклявшегося погубить Кашея и освободить из плена Царевну.

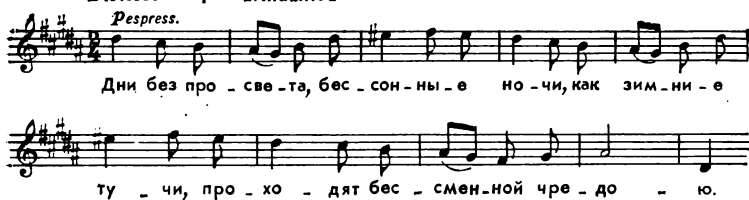
Так начинается опера. Небольшое оркестровое вступление, предшествующее первой картине, выразительно воссоздает атмосферу зловещего царства. Звучат лейтмотивы Кашея: один — угрожающий, таинственно и злобно ползущий в хроматических извивах фуга и низких струнных инструментов (виолончели, контрабасы), другой — причудливо застывший в пугающе-оголенных двузвучиях, в механически-мертвенном ритме. На всем лежит печать оцепенения, завороченности. Сказочная изобразительность эта создается характерными для Римского-Корсакова фантастико-звукописными средствами (подчеркнуто-обнаженный тритон, целотонный звукоряд, увеличенные трезвучия), которые предстают здесь исключительно рельефно:



С мертвящей музыкой Кашеева царства контрастирует тема Царевны — задушевная, исполненная печали, близкая по своему строю к протяжной русской народной песне. Эта же мелодия звучит затем в устах Царевны. Царевна одна. Тоскливы ее думы, горьки ее жалобы на несчастную судьбу, грустно и одиноко звенит в сумрачной, недоброй тишине голос девушки:

2

L'istesso tempo [Andante]

*Pespress.*

Где-то далеко в поисках Кашеевой смерти странствует жених Царевны — прекрасный и могучий Иван-королевич. К нему как к единственной надежде горестно взывает безутешная Царевна. И интонации ее пения приобретают характер народного причета:

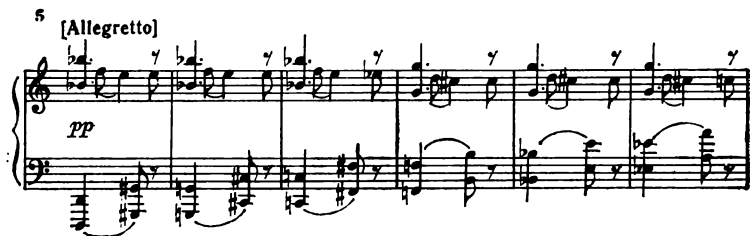
3



Из терема доносится голос Кашея. Резким диссонансом врзается он в певучую мелодию Царевны — неприятно-колющий, отталкивающий в своем бездушном однообразии:



Но Царевна не откликается на зов ненавистного ей колдуна. Тогда, рассерженный, он сам выходит на крыльцо — отвратительно дряхлый, сгорбленный, опирающийся на клюку. В оркестре метко обрисована старчески-уродливая походка Кашея, словно припадающего на одну ногу, ступающего медленно и с трудом. Синкопически-«хромающая» мелодия, страшноватые и грузные шаги фагота, утяжеленного контрафаготом\*, глухие выкрики засурдиненных валторн (будто зловещие постукивания клюкой) рисуют образ в гротескно-сказочном, пугающем обличе:



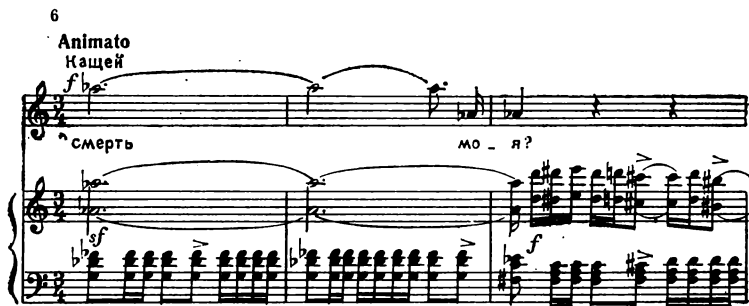
Увидев плачущую Царевну, Кашей ехидно смеется: «Горюешь всё? Тебе пристали слезы. Поплачь, поплачь! Люблю на них смотреть и девицу погладить по головке». Жесткие, диссонирующие созвучия, сопровождающие злорадный смех чародея, дорисовывают его портрет.

\* Здесь, как и в лейтмотивах Кашея, большую роль играет интервал тритон.



Но Кашей непрочь немного и потешить пленницу. Волшебное зеркальце, которое он вручает Царевне в ответ на ее страстную мольбу, позволит ей увидеть своего любимого. «Гляди в него: увидишь ясно все, что совершается на белом свете, и даже что покуда не свершилось, но сбыться неминуемо должно; все точно зеркальце мое покажет», — говорит колдун.

И вот Царевна с трепетом смотрит в зеркало. Там появляется неведомая ей чудесная красавица («Это дочка», — негромко произносит Кашей), а рядом с ней Иван-королевич. При виде жениха Царевна не может сдержатъ бурной радости. Ревниво наблюдающий за ней Кашей спешит отобрать зеркальце, глядит в него сам и вдруг страшно пугается. Зеркало падает из рук и разбивается на мелкие осколки. Как взбудораженные мысли Кашея, судорожно проносится в оркестре его искаженный лейтмотив, резкие, напряженные аккорды медных духовых инструментов звучат как роковое предчувствие:



Что же так испугало всемогущего Кашея, — ведь могущество его нерушимо и даже смерть его зачарована? Навеки спрятана она в слезе дочери, жестокой Кашеевны. Никогда не пролетит ни одной слезинки бездушная красавица — старый Кашей может спать спокойно. Но зеркальце, волшебное зеркальце предсказывает иное: в нем Кашей узрел свою близкую гибель.

Обеспокоенный чародей решает послать к дочери гонца: узнать, по-прежнему ли крепко хранит она Кашееву смерть. Прилетает вызванный им Буря-богатырь — могучая, стихийная сила, как и все вокруг, подвластная Кашею. словно буйный ветер врывается с его

появлением: в вихревых пассажах оркестра, завывающих подобно грозовому шквалу, в хроматических каскадах причудливо сплетающихся созвучий — сказочность, богатырский размах. Широка и раздольна песня упоенного своею силой статного молодца, так и рвущегося на волю, чтобы весело гулять в безбрежных просторах, «в дуги сгибать толстые сучья, в щепы ломать сосны да ели»:



Буря-богатырь слушает господский наказ, но втайне сочувствует пленнице. А Царевна украдкой просит Бурю разыскать Ивана-королевича, рассказать жениху про ее страдания, про то, как дни и ночи ждет она своего освободителя. «У! на волю!» — с молодецким кличем, звучащим как лихой посвист ветра, Буря-богатырь улетает, не подав и вида, что запомнил ее слова:



Кашей, оставшись вдвоем с Царевной, предается размышлениям о силе волшебства, давшего ему бессмертие. И кажется, будто поет ожившая мумия: тритоновые интонации в однообразно повторяющемся, словно окостеневшем ритме носят мертвенно-завораживающий характер:



А у Царевны к печальным думам присоединяется еще одна тревожная мысль: кто эта невиданная краса-

вица, которая явилась ей в зеркале рядом с возлюбленным, и не забыл ли уж Иван-королевич невесту?

Но вот Кашей отвлекся от своих мыслей. «Царевна, в терем, в терем! — требовательно приказывает он. — Присядь-ка к изголовью да песней побаюкай». «И силой не заставишь, колдун противный, старый!» — отвечает гордая девушка. Разгневанный Кашей грозит непокорной наказанием. Поднявшись на крыльцо, он злобно творит заклинание. Поднимается снежная метель, темнеет, таинственно и страшно начинают звенеть сказочные гусли-самогуды, висящие над входом. Невидимые голоса — олицетворение выюги — заводят злую, разудалую песню-пляс, причудливо и мрачно звучащую в оправе хроматических гармоний \* на фоне жутковатого глссандо арфы:

<sup>10</sup> [Allegretto mosso]

*f* A.  
Вью\_га бе\_ла - я, ме\_тель, о\_пуши сос\_ну и ель

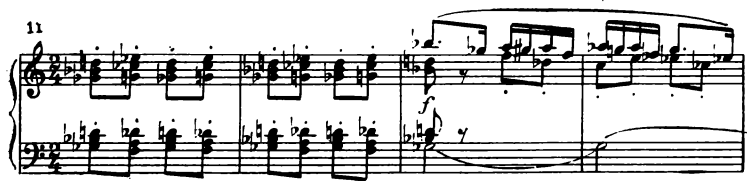
на Ка\_ще - е - вом дво - ре,

*mf* *dim.* *pp*

\* Видную роль играет здесь уменьшенный септаккорд — также одно из распространенных у Римского-Корсакова музыкальных средств выражения фантастики.

Кашей давно уже в доме, а Царевна, кутаясь в шубку, упрямо не уходит со двора. Вьюга слепит очи, леденит дыхание, но ничто на свете не заставит ее покориться безобразному колдуну. Сквозь вой метели слышатся ее горестные возгласы — призывы к любимому.

Все сильнее пурга, все гуще хлопья снега, все неистовее сказочное игрище разгулявшихся сил природы. «В плену и неволе томися, Царевна, нет смерти седому Кашею. Погибнет в пути Иван-королевич, в объятьях Кашевны забудет невесту», — угрожающе твердят, перебивая друг друга, голоса вьюги. Усеивающие частокол черепа трясутся от ветра, глазницы их светятся. Фантастическая картина эта запечатлена с поразительной «зримостью»: загадочные и пугающие целотонные звучания, костляво-стучащие тембры (стаккато деревянных духовых инструментов, удары древком смычка по струнам у скрипок и альтов):



Сцена завлакивается облаками. Становится совсем темно. Метель продолжает свирепствовать. В оркестровом интермеццо — переходе ко второй картине — сливаясь с яростными завываниями непогоды, сталкиваются в единовременном звучании лейтмотивы Кашея и Царевны — симфоническое воплощение противоборствующих образов.

## КАРТИНА ВТОРАЯ

Но вот в музыку входят новые темы, оттесняя предыдущие. Слышен рокот морского прибоя, сквозь постепенно рассеивающуюся белую мглу просвечивают красные и лиловатые огоньки. Взору открываются владения Кашевны — Тридесятое царство. Скалистый берег и безбрежное синее море. Феерический отблеск луны падает на воду. В сказочно-таинственном саду с

растущими в нем кустами ярко пылающих маков и бледно-лиловой белены разлит благоуханный мрак. Чарующий мир звуковых красок, обольстительных и манящих, предстает перед слушателем. Будто волшебные огоньки загадочно мерцают в серебристых вспышках челесты и арфы, в легких «уколах» флейт; томно и сладко, в роскошном гармоническом одеянии поют скрипки, кларнеты. Но что-то настораживающее скрывается в этих страстных и жгучих мелодиях, в терпких, ядовито обволакивающих хроматизмах, которые дурманят сознание, усыпляют разум. И проскальзывающий время от времени лейтмотив Кощея дает понять, какова родословная владелицы этого фантастического царства. А наряду с ним в оркестре все настойчивее пробивается еще одна тема — властная и сильная, переходящая от регистра к регистру и, наконец, решительно звучащая в нижних голосах. Это лейтмотив самой Кощеевны — жестокой воительницы, — ее истинная сущность, таящаяся за обманчивой красотой:

12 Adagio

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 12-13) shows a piano (p) dynamic in measure 12 and pianissimo (pp) in measure 13. The second system (measures 13-14) continues the texture with pp in measure 13 and p in measure 14. The third system (measures 14-15) shows a p dynamic in measure 14. The music is characterized by dense, chromatic passages and a somber, intense atmosphere.



Сюда, в этот сад приходят все, кто ищет Кашееву смерть: нет другой дороги к Кашею, никто не минует владений его дочери. Притворно-нежной улыбкой встретит она пришельца, а когда, опьяненный чародейной красотой, заснет гость в ее объятиях, хладнокровно отрубит голову. Много храбрецов побывало здесь, и все они стали жертвой коварной колдуньи: черепа, «украшающие» изгородь Кашеева терема, — ее добыча.

Сегодня у Кашеевны праздник, она ждет Иван-королевича. Кол, давно уже пустующий на Кашеевом дворе, наконец, обретет владельца. Опоясанная мечом, с золотым кубком в руках, готовит дочь Кашея волшебное зелье, которое должно вызвать любовь Королевича.

Страстной силой дышат слова Кашеевны — заклинание сказочных цветов, таящих чудодейственные чары любви; звуки ее речей, неудержимо притягивая, волнуют воображение; музыка напоена томным и пряным ароматом.

Но вот напиток готов. И Кашеевна преображается. Она точит меч, и воинственная песня ее, с чеканными, твердо очерченными интонациями, звучит как фантастический марш. С властной определенностью вторгаются короткие, отрывистые аккорды меди; подобны искрам, высекаемым ударами клинка, резкие тираты-разбеги струнных:

13 Allegro non troppo

Меч мой за-вет-ный, мой  
 друг до-ро-гой,  
 ве-щей на-шев-не по-  
 бе-ды да-ешь.

На какое-то время сад пустеет. Но вот появляется Иван-королевич, привлеченный таинственно горящими цветами. Мысли его о Царевне. В певучем, глубоко задушевном и мужественном ариозо — вся си-

ла любви к ней, вера в близкое свидание, в победу над Кашеем:

44 *Largo assai*  
*p dolce*

О, слу - шай, ночь и сад бла - го - у - хан - ный, ноч -  
ны - е вол - ны, звез - ды и цве - ты!

Незаметно следящая издали Кашеевна подходит к Ивану-королевичу с упойтельно-ласковыми словами приветя. Пораженный ее красотой, не подозревая коварства, он пьет предложенный напиток. Дочь Кашея смотрит долгим, зажигающим взглядом, против которого не в силах устоять молодой витязь. Неудержимо-сладкий трепет проникает ему в душу, затуманивается рассудок, тускнеет образ милой. Как в слабеющей памяти, обрывочно мелькает в оркестре лейтмотив Царевны. В любовном дуэте Кашеевны и Королевича интонации его речи теряют прежний вид: они словно зачарованы, их хроматическая изысканность гармонирует со сладострастно обвораживающей мелодией искушительницы:

15 *Adagio*  
Кашеевна  
*p*

На ладье зо - ло - той в мо - ре сла - дост - ных грез  
Иван-королевич  
На ладье зо - ло - той в мо - ре сла - дост - ных грез

Усыпленный отравой и поцелуями, Иван-королевич в забытии опускается на траву. «Твой час настал, прости с жизнью!» — жестко произносит Кашеевна, обнажая меч.

Грозно и устрашающе проносится воинственный лейтмотив волшебницы. Но что-то похожее на жалость проскальзывает в ее взгляде, когда она смотрит



на прекрасное лицо спящего юноши. Занесенное над ним оружие в нерешимости застывает в руках. «Смелей, мой меч!.. Зачем я медлю? Дочь Кашея страха не знала никогда!» — приказывает себе Кашеевна, снова взмахивая мечом... и тут с громкой песней влетает Буря-богатырь — посланник Кашея. Свежий порыв ветра дохнул Королевицу в лицо и разбудил его. Из слов Бури он с негодованием узнает, что держал в объятиях дочь своего врага. А Буря-богатырь, нарочно путая смысл Кашеева наказа, будто бы невзначай передает мольбы Царевны к возлюбленному, рассказывает, как мучается и плачет Царевна в неволе у Кашея. «Дождаться он не может головы твоей», — обращается Буря к Королевицу. «Он ждет?.. Ее неси Кашею!» — храбро восклицает тот. Буря-богатырь готов на своем ковре-самолете домчать смельчака в Кашеево царство.

Напрасно Кашеевна просит полюбившегося ей витязя остаться: Иван-королевич и Буря-богатырь исчезают. В гневе, проклиная вышедшего из повиновения Кашеева гонца, она устремляется в погоню.

Стремительный и неудержимый полет Кашеевны красочно изображен в оркестровом интермеццо, соединяющем вторую и третью картины оперы. Вместе с яростным вихрем, где в лавинообразном движении переплетаются все инструменты деревянной духовой группы, угрожающе взлетает лейтмотив колдуньи, непрерывно скандируемый у меди, подхватываемый струнными.

Вторая половина интермеццо возвращает нас в Кашеево царство. Слышатся завывания вьюги, только теперь они слабее; снова появляются противостоящие друг другу темы Кашея и Царевны.

### КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Ночь. Метель стихла. Кашей спит в терему. Царевна сидит на ступенях крыльца и напевает колыбельную. Едкой насмешкой дышат ее слова, полные ненависти к злему колдуну, — под такое пение Кашею вряд ли спится спокойно.

Мелодия колыбельной Царевны основана на ее видоизмененном лейтмотиве, но здесь музыка нарочито хроматизирована, насыщена диссонансами, что при-

дает звучанию намеренно обостренный, гротескный вид. Особенно выделяется припев, где хроматически изломанные ходы, обильно наполняющие мелодию и гармоническое сопровождение, сообщают «баюканью» издевательский смысл:

16 Lento assai

*p*

Ба - ю - бай, Ка - щей се - дой. Ба - ю - бай, бес - смертный злой!

*espress.*

*p legato sempre*

Бай, бай, ба - ю - бай! Бай, бай, ба - ю - бай!

Спи, лежи, не подымись,  
В лихоманке злой трясись!  
Спи, колдун, навек усни,  
Злая смерть тебя возьми!

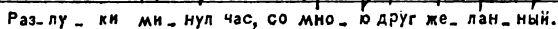
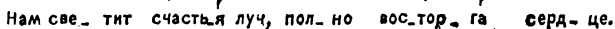
поет далее Царевна, мстя бессердечному Кашею за все свои горести.

В глубине двора показываются Буря и Иван-королевич. Буря-богатырь сдержал слово, доставил Королеви-ча в Кашеево царство. Сам он вновь улетает: пока Ка-щей не проснулся, хочется ему вдоволь погулять на свободе.

Королевич и Царевна не верят своим глазам: после долгой разлуки они опять вместе. Забыты страдания и слезы. Чувство радости, охватившее влюбленных, выли-

вается в большом дуэте. Снова звучит здесь лейтмотив Царевны, но как он изменился, на смену печально-тоскливым нотам пришли светлые, мажорные тона — кажется, это совсем другая мелодия\*:

Иван-королевич

**ЗВНА**

«Но где мы, милый?» — спрашивает вернувшаяся к действительности Царевна. «У Кашея, и мой меч дорогу нам прорубит», — отвечает Иван-королевич, увлекая Царевну за собой.

Героической решимости исполнена тема Ивана-королевича — та, что звучала прежде в ариозо (ср. с примером 14):

**[Allegro]**



Внезапно путь им преграждает Кашеевна. Вне себя от нахлынувших чувств к Королевичу, она обещает свободу Царевне, лишь бы он согласился остаться с ней.

Слова, полные страсти и неги, исходят из ее уст, льются завораживающие любовные мелодии — напоминание о ночи в сказочном саду.

\* В этом искусстве тематических преобразований наглядно проявляется исключительное мастерство Римского-Корсакова, могущего «выращивать» из одного интонационного источника столь различные мелодии, как колыбельная Царевны и дуэт.

Но Королевич полон презрения к красавице, завлекшей его тайными чарами. Мечом своим он отомстит ей за коварство. «Лишь смерть одна нас разлучит!» — мужественно восклицает и Царевна, не желающая обрести свободу ценой потери любимого.

На крыльцо терема выходит проснувшийся Кашей. Увидев рядом с Царевной Ивана-королевича, он приходит в неопишемую ярость, упрекая дочь в непослушании.

Однако Кашеевну не трогают окрики колдуна. Муки неразделенной любви терзают ее, неведомое ей ранее горе теснит сердце. Чувства глубоко-человеческие пробудились в жестокой волшебнице, и не в силах она с ними совладать.

Охваченная жалостью Царевна, тронутая страданиями Кашеевны, внезапно подходит к ней и целует в лоб. И тут происходит чудо: Кашеевна плачет. Плачет впервые в жизни, потрясенная добротой соперницы, плачет, не скрывая слез и испытывая от них желанное облегчение. Она ласково смотрит на Царевну и на Королевича, прощаясь с ними. И вот уже нет Кашеевны: на глазах у всех она превращается в прекрасную плакучую иву.

Весь эпизод этот чудесно выражен музыкой. На фоне трепетного, чуть слышного тремоло-дрожания скрипок, как росинки слез, ниспадают и тают хрупкие мотивы-арпеджиато арфы. Преображается и лейтмотив Кашеевны — он звучит теперь нежно, задушевно:

19 **Tranquillo**  
Кашеевна *dolce*

И как ро - са цве - ток ду -

*p dim.* *pp*

шис - тый, мне сле - зы серд - це о - све.

соп алма  
- жа - ют... Ца - рев - на свет - ла - я, про -

*espress.*

- щай, и ты, пре - крас - ный, чуд - ный

ви - тязь!..

Как громом пораженный Кашей, не веря случившемуся, в неистовстве угрожает смертью Царевне и Королевицу. Голос его становится визгливым; жестко и непрерывно «стучащий», словно трясущийся в иступлении лейтмотив рисует страх и бешенство чародея:



Но ничто не может спасти Кашея, лишившегося дара бессмертия: слезы, пролитые дочерью, несут ему неминуемую гибель. Задыхаясь от бессильной злобы, он падает мертвым в дверях терема.

И тотчас раздаются голоса невидимого хора, возвещающие конец злему царству. «На волю, на волю! Вам Буря ворота раскрыла!» — провозглашает появившийся Буря-богатырь. Все озаряется ярким солнечным сиянием, голубеет небо, деревья и кусты покрываются свежей весенней зеленью.

Иван-королевич и Царевна медленно направляются к выходу. Навстречу им торжественно плывет ликующий гимн, славящий солнце, весну и свободу.

*Л. Кершнер*

## **«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ»**

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» — предпоследняя опера Римского-Корсакова. Текст ее написан В. И. Бельским. Начало сочинения этой оперы приходится, очевидно, на 1899—1901 годы; закончена она была осенью 1904 года \*.

К сочинению «Китежа» Римский-Корсаков пришел, достигнув вершин творческого мастерства, создав большое число опер различного содержания и стиля. Для появления такого сложного и своеобразного произведения, как «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», нужен был большой опыт и в области симфонического творчества, великолепное знание и тонкое ощущение возможностей оркестра.

Из семи опер, которые Римский-Корсаков создал в конце 90-х и начале 900-х годов, три — «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» — были начаты им почти одновременно. «В течение зимы [1898/99 года], — рассказывает композитор в «Летописи», — я часто виделся с В. И. Бельским, и мы вдвоем с ним разрабатывали как оперный сюжет пушкинскую «Сказку о царе Салтане». Занимала нас тоже и легенда о «Невидимом граде Китеже» в связи со сказанием о св. Февронии муромской...» Предварительная работа по созданию

---

\* Премьера оперы состоялась 7 февраля 1907 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге при участии замечательного певца И. В. Ершова, создавшего непревзойденный образ Гришки Кутерьмы. В 1908 г. опера была поставлена в Москве, в Большом театре.

«Китежа» не прекращалась и во время окончания «Салтана», и при сочинении «Кашея». Очевидно, эти оперы, столь различные по содержанию и стилю, не противоречили между собой, а дополняли одна другую; и «Сказка о царе Салтане», близкая обличительным сказкам Салтыкова-Щедрина, и «Кашей бессмертный», заканчивающийся крушением царства мрака и зла, в той или иной форме выражали отношение композитора к удушливой атмосфере режима царского самодержавия.

В своей критике действительности Римский-Корсаков выступает как человек демократических настроений, большой личной и гражданской честности. Об этом свидетельствуют и высказывания Римского-Корсакова, и факты из его биографии. Так, например, известно, что в 1905 году композитор был исключен из состава профессоров Петербургской консерватории за поддержку решений студенческой сходки, что в декабре 1905 года он организовал благотворительный концерт, сбор с которого был передан в стачечный фонд петербургских рабочих. В одном из писем Римский-Корсаков называет время революции 1905 года великим временем. Откликом композитора на революцию было симфоническое произведение «Дубинушка» (на тему северного напева этой песни), а также замысел оперы о Степане Разине, в которой он хотел воплотить музыкальные и поэтические образы песен крестьянских восстаний.

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» сильно отличается от «Сказки о царе Салтане» и «Кашея бессмертного». Стиль «Китежа» определяется не сказочным сюжетом, а отражением в народной легенде истории народа. Борьба добра и зла и победа добра олицетворяются не в сказочных — жанровых и фантастических — образах, а в столкновении конкретных исторических сил. Тем не менее ясно ощущается, что «Китеж» рожден в ту же эпоху, что и две предыдущие оперы. Сказать, что «Китеж» носит обличительный характер, было бы неверно. Но ставить вопрос о связи между внутренним протестом композитора против общественно-политической атмосферы, которая, как известно, была ему небезразлична, и появлением «Китежа» — для этого основания есть. Римский-Корсаков



писал свою оперу в тот период, когда в правящих сферах господствовали моральное разложение, гнусность, которые вызывали возмущение всех честных людей; когда провокация возводилась в доблесть; когда — в период русско-японской войны — во всей своей обнаженности, безобразии и цинизме выступило предательство царским правительством интересов страны.

В эту эпоху появилось произведение, в центре которого — огромная моральная высота, нравственная сила народа и грозное осуждение предательства как тягчайшего преступления.

Являясь оперой-сказанием, «Китеж» представляет собой в то же время героико-патриотическую оперу. По тому, с какой полнотой раскрыта в ней непобедимая сила духа русских людей перед лицом внешнего врага в грозный час испытаний, эта опера продолжает основные идеи «Ивана Сусанина» Глинки и «Князя Игоря» Бородина. По значительности роли народа в исторических событиях «Китеж» можно сопоставить с музыкальной драмой Мусоргского «Борис Годунов».

\* \* \*

Сюжет оперы относится ко времени нашествия Батыя на русскую землю (XIII век).

«В основу «Сказания», — сообщает Бельский в предисловии к либретто («Замечания к тексту»), — положены: так называемый китежский «летописец»\*... различные устные предания о невидимом граде... а также один эпизод из сказания о Февронии Муромской. Но, как усмотрит всякий, кто знаком с поименованными памятниками, для обширного и сложного сценического произведения рассеянных в этих источниках черт слишком недостаточно. По этой причине были необходимы многочисленные и далеко идущие дополнения...»

Содержание легенды, изложенной в китежском «Летописце», а также в других литературных памятниках и запечатленной в устной народной поэзии, сводится к следующему.

---

\* Опубликовано впервые Н. А. Бессоновым по рукописи И. С. Меледина. См. приложение к сб. «Песни, собранные П. В. Киреевским», ч. 1, вып. 4. М., 1862.

В Заволжье, среди дремучих керженских лесов, псковский князь Георгий Всеволодович построил у озера Светлый Яр и в ста верстах от него, у самой Волги, два города: Великий Китеж и Малый Китеж. Князь был уже немолод, когда татарский хан Батый напал на Русь\* и подошел со своей ордой к Малому Китежу. Князь не одолел несметной силы врага и, видя неизбежную гибель, тайно ушел в Великий Китеж. «Наутрие же восста нечестивый царь и взя Малый Китеж и всех во граде том поруби и нача мучити некоего человека града того Гришку Кутерьму, и той, не могий мук терпети, поведи ему путь ко озеру Светлому Яру, иде же благоверный князь Георгий скрыся», — рассказывает П. И. Мельников-Печерский в своем романе «В лесах».

Снова вступил князь в бой с врагом. Разбил хан Батый княжеских воинов, сам князь пал в бою. Но не взяли татары Китежа. Волей божьей он скрылся на дне озера Светлый Яр.

Сказание о невидимом граде Китеже осталось жить в памяти народа, особенно среди староверов в Заволжье, в керженских лесах. Озеро Светлый Яр привлекало богомольцев. «Преданья о Батыевом разгроме там свежи, — свидетельствует Мельников-Печерский. — Укажут и «тропу Батыеву» и место невидимого града Китежа на озере Светлом Яре... Цел град, но невидим. Не видать грешным людям славного Китежа. Сокрылся он чудесно, божьим повеленьем, когда безбожный царь Батый, разорив Русь Суздальскую, пошел воевать Русь Китежскую. Подошел татарский царь ко граду Великому Китежу, восхотел дома огнем спалить, мужей избить либо в полон угнать, жен и девиц в наложницы взять. Не допустил господь басурманского поруганья над святыней христианскою. Десять дней, десять ночей Батыевы полчища искали града Китежа и не могли сыскать, ослепленные... А на озере Светлом Яре, тихим летним вечером, виднеются отраженные в воде стены, церкви, монастыри, терема княженецкие, хоромы боярские, дворы посадских людей. И слышится по ночам глухой, заунывный звон колоколов китежских».

---

\* На Русь шли монголы, среди которых были татарские племена. В народном творчестве они получили условное название «татары». Это название сохраняется и в опере.

Судя по отдельным эпизодам в либретто оперы, Бельский и Римский-Корсаков использовали именно этот вариант легенды — вариант, слышанный Мельниковым-Печерским от раскольников в «китежских» местах.

По поводу романа Мельникова-Печерского в одном из писем Римский-Корсаков замечает: «Некоторое знакомство со сказанием о граде Китеже можно сделать, просмотрев «В лесах» Печерского (если не читали, то прочтете с удовольствием)». Как вспоминал позднее один из друзей Римского-Корсакова — В. В. Ястребцев, этот роман вызвал горячее одобрение композитора. Весьма вероятно, что авторам оперы были знакомы и другие произведения, в которых приводится эта легенда, в частности «Странник» А. Н. Майкова\*.

Устные и письменные источники, которыми дополнительно пользовался Бельский, многочисленны и разнообразны. Среди них можно назвать «Сказание о нашествии Батыя на русскую землю», песню «Про Калина-царя», «Ипатьевскую летопись», духовный стих «О Егории хоробром», первое «Слово» епископа владимирского Серапиона, «Лаврентьевскую летопись», песни «Как за речкою да за Дарьею», «Про белую березу»...

В произведениях различного стиля воплотил народ великое горе и страстную любовь к родной земле, чувство национальной независимости, непоколебимую веру в правоту своего дела и моральное превосходство над врагом. В сравнениях с грозной стихией запечатлелась несметная сила врага; в ярких образах воссозданы картины жестоких неравных боев, воплощено беспримерное мужество и отвага русских воинов. По силе драматизма песни, связанные с этой эпохой, можно сравнить только с произведениями таких замечательных мастеров народного искусства, как знаменитая вопленица Арина Федосова.

Большую художественную и историческую ценность представляют так называемые «христианские» легенды и духовные стихи; их художественные образы — образы народной поэзии средневековья — отражают эпоху, ког-

---

\* О невидимом граде Китеже писал В. Г. Короленко («Светлояр»); в повести «В людях» М. Горький приводит отрывок из духовного стиха на сюжет легенды о Китеже; М. М. Пришвин упоминает о нем в рассказе «Светлое озеро».

да народно-освободительные движения были облечены в религиозную форму.

К такому типу «христианских» легенд принадлежит сказание о невидимом граде Китеже. Основа этого сказания — в горячем, беззаветном патриотизме, страстной вере в справедливость своего дела, в непобедимость народа и великие силы родной земли. Но не только этой верой была порождена легенда о чуде спасения Китежа: в ней отразился и исторический опыт народа. Передаваясь из уст в уста, сохранялась память о былом, о том, как в час неожиданных набегов не раз укрывала родная земля своих детей: прятали их дремучие леса, высокие холмы и пещеры, куда враг не зайдет, а зайдет — так не выйдет...

Предан Китеж — и нет ему спасенья, воины его перебиты. Но расступится, опустится под ним земля, не даст надругаться над праведным городом, уведет в глубокий овражек; набежит в тот овражек вода из подземных ключей, станет озером, и на дне его схоронится город от вражьих глаз \*.

Сказание о граде Китеже и другие народные источники, в которых повествуется о татарском нашествии, не давали достаточного количества материала для создания оперного либретто: для большого сценического произведения в них не хватало контрастов между главными действующими лицами, не хватало и женского образа. Все эти дополнения были сделаны авторами оперы на основе повести XVI века о Февронии Муромской.

---

\* В народных преданиях неоднократно повторялся сюжет о схороненных городах и церквях. Подобная легенда, повествующая о времени набегов на Русь Литвы, была записана в 1946 г. в деревне Мелекса Новолодожского района Ленинградской области (близ деревни Столбово, где был заключен Столбовский мир со шведами, и неподалеку от «Печор» — лабиринтов, где население скрывалось от врагов). В легенде рассказывается о том, что во время одного из набегов врага церковь вместе с землей опустилась и над ними образовалось озеро. Местные жители старшего поколения говорят, что стоящая и поныне там часовня была построена в память этого чуда и что небольшой водоем близ нее остался от озера. Само озеро исчезло; на его месте — овражек. Можно назвать также предания о Млевских монастырях, о Василегородской церкви, о невидимом граде на озере Нестиар. Очень вероятно, что в таких легендах о «чудесных сокрытиях» проявились наблюдения над оползнями и слухи о катастрофических явлениях в земной коре.

Дочь и сестра бортников-древолозов \*, Феврония, которая умела врачевать, излечила муромского князя Петра от ран, полученных им в борьбе со змеем, и Петр взял ее в жены. Муромские бояре взбунтовались: простая крестьянка поставлена выше их жен; пусть князь либо отпустит жену, либо сам уходит. Князь не отпустил жену и ушел с ней из Муром. Пошли смуты, раздоры. Бояре упростили его вернуться. Дальнейшее княжение Петра было мирным и кротким, и Феврония сделала много добра бедному люду.

Из повести о Петре и Февронии в опере заимствованы отдельные эпизоды и внешние очертания женского образа; это дало возможность ввести в либретто лирическую сторону (любовь княжича и Февронии). Появилась также возможность контраста между главными действующими лицами: Февронией и Гришкой Кутерьмой.

Либретто оперы написано на основе очень большого количества материалов как новое произведение. Его содержание по сравнению с этими материалами значительно более сложное, по масштабу оно значительно крупнее. Более глубокими стали в нем образы действующих лиц, они приобрели порою новые душевные качества и черты характера. Так, скудные сведения о некоем Гришке Кутерьме, который не выдержал мук и указал Батыю дорогу на Китеж, послужили основой для создания яркого образа человека из среды «голи безродной». Борьба Гришки с совестью, преступление и возмездие достигают в опере, по определению академика Б. В. Асафьева, шекспировской силы и, по его словам, дают основание говорить о важнейшей роли в сюжете оперы «трагедии предательства».

В соединении готовности к самопожертвованию и радости жизни, духовной силы и простодушия, непоколебимой веры и «низведения на землю» мечтаний заново создается образ Февронии. Оставаясь как будто в пределах «христианской» средневековой легенды, он по своей сущности близок образам беззаветно любящих и героических русских женщин, знакомых читателям по таким произведениям, как «Русские женщины» Некрасова, «Накануне» и «Порог» Тургенева. В этом образе есть черты, благодаря которым Феврония, по меткому

---

\* «...Яко отец мой и брат древолазы суть, в лесу бо мед от древна возьмут», — говорит Феврония князю Петру.

определению Луначарского, — олицетворение «абсолютного альтруизма»\*.

Изучая и используя народные произведения, Бельский стремился, как он пишет, «по отдельным обрывкам и намекам угадать целое, сокрытое в глубине народного духа, по одним случайно сохранившимся в источниках частностям — мирозерцания действующих лиц, по подробностям внешней обстановки и проч. — воссоздать другие подробности неизвестной в целом картины. В итоге, — пишет он далее, — может быть, во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества» («Замечания к тексту»).

История народа передается в опере в созданных им художественных образах. «Нашествие татар на Заволжье, — говорит Бельский, — и другие внешние события описываются в «сказании»... не реально, а так, как они представлялись в свое время пораженному народному воображению. Поэтому, например, татары являются без определенной этнографической окраски, лишь с теми их обликами, с какими они рисуются в песнях...»\*\*

Текст написан не в стиле говора XIII столетия — времени описываемых событий, а в стиле «полукнижного, полународного» языка основных источников текста, иначе говоря, в стиле народной поэзии XVII века, на которую воздействовала литературная поэзия того времени.

Характер народного повествования выразился во внутренних особенностях сюжета и развития действия. Глубокий драматизм сочетается в них с эпическим величием; напряженность событий — с мерным ритмом изложения, с троекратными повторами, известными по

---

\* Луначарский А. В. Мысли о «Граде Китеже». — В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971, с. 509.

\*\* Так же как в песнях, понятия и художественные образы, порожденные отношением русского народа к историческим событиям, не изменяются и в речи от лица татар. Например:

Не велим им в бога веровать,  
В вашу веру во спасеную,  
А велим им только веровать  
В нашу веру некрещеную.

народному эпосу и сказкам. Драматическое развитие действия не останавливается на отдельных больших номерах: арии, дуэты, ансамбли и хоры тесно переплетаются в общем ходе событий и по стилю сохраняют народную, бытовую основу — песни, повествования, беседы.

Так же как в народном эпосе и сказках, в образах действующих лиц типовые черты преобладают над индивидуальными; драматические конфликты основаны на столкновениях различных исторических действующих сил (татары и русские), различного мировоззрения и морали (Феврония и Кутерьма).

Эти конфликты достигают в «Китеже» большой силы и глубины. Острота же их смягчается не только эпическим стилем повествования, но и тем, что в опере (в соответствии с народным сказанием) героический подвиг предстает как подвиг жертвенный. В нем не столько непреклонной активной воли к борьбе с врагом, к освобождению родины, сколько пассивной готовности стойко принять муки и смерть за родную землю\*.

\* \* \*

В опере «Сказание о невидимом граде Китеже и де-  
ве Февронии» Римский-Корсаков средствами музыки ведет повествование от лица народа. Используя возможности гармонии, богатство красок симфонического оркестра, принципы композиции многоголосной русской песни, он раскрывает музыкальные образы кратких и мудрых народных мелодий, развивает их, создает на их основе новые образы.

При всем богатстве музыки «Китежа» стиль ее — единый. Его истоки — музыкальные и поэтические образы старинных русских народных песен: обрядовых (связанных с земледельческим календарем — круговоротом солнца — и свадебных), былин, исторических песен, духовных стихов, пастушьих и скоморошьих наигрышей, скоморошьих напевов.

Старинный склад народных мелодий — музыкальный язык древней Руси — был для Римского-Корсакова

---

\* В этом плане небезынтересно отметить, что в одной из былин о Китеже Илья Муромец спасает город.

близким, кровным. Уроженец уездного города Тихвина Новгородской губернии, где в те времена были живы многие старинные обряды и песни, Римский-Корсаков с детства слышал их мелодии; строгая и тонкая красота этих напевов пленила его и наложила отпечаток на творческий облик композитора. К старому большому монастырю (у его стен и вырос когда-то Тихвин) стекались тысячи богомольцев. Нищие, слепцы и калеки, пели духовные стихи, и их напевы дополняли звучащую в Тихвине музыку русской старины.

В зрелые годы Римский-Корсаков стал изучать и гармонизовать русские народные песни \*. Многие песни, над которыми он работал, в том или ином виде вошли в его оперы и сыграли большую роль в созданных им музыкальных образах. Немалую роль сыграли они и в «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Задолго до сочинения «Китежа» Римский-Корсаков гармонизовал песню, которую с полным правом можно считать эпиграфом к его опере, — песню «Про татарский полон». Посредством трех вариантов ее напева осуществляется в музыке повествование от лица народа. К ним так или иначе сходятся почти все основные мелодии оперы.

Как за речкою да за Дарьею  
Злы татарове дуван дуванили \*\*;  
На дуваньце доставалася,  
Доставалася теща зятю...

Мерно, неторопливо идет повествование о том, как встретились мать и дочь в татарском плену. В одном, казалось бы, личном эпизоде возникает эпоха, отража-

---

\* В составленном им сборнике «100 русских народных песен», опубликованном в 1877 г., самое большое место занимают древнейшие, особенно те, что связаны с языческими обрядами. Несколько духовных стихов вошло в число песен, которые Римский-Корсаков гармонизовал для сборника, составленного Т. И. Филипповым (1882). Эти сборники сыграли в жизни Римского-Корсакова роль творческой лаборатории: в поисках и опытах, в упорной работе над гармонизацией народных песен, в стремлении проникнуть в сущность каждой мелодии, выявить и развить заложенные в ней музыкальные образы формировались важнейшие черты его творческого стиля.

\*\* Добычу делили.



ется судьба многих тысяч людей, величие духа покоренного, но не покорившегося народа.

Мерно, неторопливо поется песня. В сдержанной и вместе с тем задушевной мелодии — преодоленное горе и мудрость, человеческое тепло, глубина и сила:

**1 Andante**



Во втором варианте больше узорных распевов и, так же как в третьем, более торжествен строй:

**2 Andantino**



**3 Andante**



Мелодии песни «Про татарский полон» как таковые появляются в момент вторжения татар в Малый Китеж и исчезают с последним воспоминанием о сече в словах призрака княжича. Иначе говоря, они являются основными, ведущими мелодиями, темами, которыми Римский-Корсаков характеризует и самих татар, и связанные с их набегом события.

Не менее ярки, народны и глубоко обоснованы в «Китеже» и другие музыкальные темы. На основе их связей с различными типами народных мелодий композитор раскрыл подлинное народное значение поэтических образов текста.

Например, тема Великого Китежа представляет собой тип молитвенного роспева, который возник из древнейшего народного искусства причитания и сохранил его основу — горестный говор:

4



Близкие по характеру напевы встречаются и в былинах. Так, мелодия темы Китежа в сокращенном виде обнаруживается в старейшей по напеву «Былине о птицах». «Включаясь» в церковную музыку и «отключаясь» от нее, этот тип мелодии продолжал существовать в разных песнях на протяжении столетий, вплоть до наших дней. Сейчас он живет, например, в Ленинградской области в вокальной партии и в партии балалайки так называемых «спасовских» частушек.

В то же время гармония и ритм темы Китежа приближают ее к звучанию боевых, призывных фанфар. Молитвенная и вместе с тем героическая тема, истоки которой — в глубинах народной мелодики, очень тонко воплощает художественный образ Китежа, созданный в народном предании: образ древнего русского города, где живут праведные люди, готовые к героическому жертвенному подвигу во имя правого дела и родной земли.

Таким образом, темы оперы дают возможность судить о трактовке композитором ее сюжета в целом и в его отдельных сторонах, о том, как понимает Римский-Корсаков образы действующих лиц, их взаимные отношения и отношение их к происходящим событиям\*.

В возникновении, столкновениях и преобразованиях тем в вокальных партиях и в оркестре то явно, то скрыто, то непрерывно ощущается их связь между собой.

---

\* Они образуют систему лейтмотивов. Применяет композитор и лейтгармонии.

Порой темы предвещают события или воскрешают их в памяти; порой троекратно возвращаются музыкальные образы (эти повторы еще больше приближают развитие музыки «Китежа» к народному повествованию). В столкновениях и изменениях тем возникают и полные глубокого драматизма контрасты, борьба музыкальных образов. Скрытое родство различных, даже противоположных мелодий придает цельность многостороннему музыкальному произведению.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Князь Юрий Всеволодович	бас
Княжич Всеволод Юрьевич	тенор
Феврония	сопрано
Гришка Кутерьма	тенор
Федор Поярок	баритон
Отрок	меццо-сопрано
Двое лучших людей	$\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 2 \end{array} \right.$ тенор
Гусляр	бас
Медведчик	бас
Нищий запевала	тенор
Бедей	баритон
Бурундай	богатыри татарские
Сирин	бас
Алконост	бас
	сопрано
	контральто

І действие в Керженских лесах,

\* В этом отношении «Сказание о невидимом граде Китеже» стоит на уровне такого произведения, как Девятая симфония Бетховена.

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Первое действие оперы происходит в дремучих заволжских лесах близ Малого Китежа.

Оно открывается симфоническим вступлением «Похвала пустыне»\*. Тихий, глубокий аккорд возвещает его начало. Из недр земли устремляются в чистое небо нежные звуки арфы, словно ветер уносит их ввысь:

5

*Larghetto*



В мягком звучании струнных — гармония дремучего леса, шелест листвы вековых деревьев. Поет гобой, колышется над лесом светлая мелодия; измененная, зовет в прозрачные дали... Птицы свистят, заливаются трелью. Кричит кукушка... Ожил лес. Величественной, необъятной стала его гармония. Раздался прекрасный, ликующий напев гимна (похвала пустыне). Он возносится к самому солнцу, и, кажется, слышно, как вторит ему все живое, сливаясь со звучанием леса. При поднятии занавеса мы видим вековую чашу, тихую полянку, освещенную предвечерними лучами, и девушку — Февронию. Она неторопливо связывает травы, кладет их сушиться на солнце и поет о лесе — пустыне прекрасной, что взрастила ее, взлелеяла, дала в товарищи птиц и зверей, угомонивала шумом листьев:

Ах ты, лес, мой лес, пустыня прекрасная,  
Ты, дубравушка, царство зеленое!..  
Ах, спасибо, пустыня, за все, про все:  
За красу за твою вековечную,  
За прохладу порой полуденною..  
По утрам же за росы жемчужные,  
За безмолвье, за думушки долгие,  
Думы долгие, думы тихие, радостные.

---

\* Слово «пустыня» употребляется в опере в том значении, которое оно имело у древних славян: место, не заселенное людьми.

В ее ариозо — те же мелодии, что во вступлении:



Так же сопровождает их музыка леса. Они полны поэзии природы и близки мелодии романса Римского-Корсакова, в котором эта поэзия достигла самых светлых вершин, — «Редет облаков летучая гряда».

Темы вступления и ариозо — это темы Февронии. Они говорят о том, что весь ее душевный мир неотделим от природы, наполненной жизнью и светом. Обновленным звучит гимн пустыне, когда Феврония произносит слова благодарности. Темы Февронии — мягкие, созерцательные; в родственной им мелодии гимна ясно слышны отзвуки древних торжественных и торжествующих праздничных мелодий, которые живут во многих хороводных и величальных народных песнях:



Умолкла Феврония, призадумалась, но ненадолго. Стала звать своих птиц и зверей — и ласковой речью зазвучала ее мелодия:



Птичьим гомоном наполняется музыка леса; птицы слетаются к Февронии, окружают ее. Прибегает молодой медведь — ласкается, кувырывается; бойкий плясовой напев, типа скоморошья, сменяет темы Февронии и гармонию леса: Феврония предсказывает мишке, как его будут водить по богатым дворам на потеху вольному люду.

Из-за ветвей осторожно высовывает голову лось. Зажила ли у него рана от песьих зубов? Февронии понятен язык не только зверей и птиц: цветы и травы открывают ей тайны врачевания.

Словно живые, предстают в этой сцене образы русских народных сказок. И, как в сказке, видится Феврония со своими дружками княжичу. Раненный на охоте, он отбил от ловчих; забрел в лесную глушь и остановился в недоумении: то ли пред ним чудо небесное, то ли болотница, что заманивает людей в тину. Он произносит заклинание от нечисти, однако Феврония не исчезает. Оправившись от смущения, она просто и тепло приветствует нежданного, неведомого гостя. Ее слова распеты в речитативную мелодию — светлую, близкую к свадебным величальным песням (благодаря

бытовому характеру она сильно отличается от гимнической похвалы пустыне):

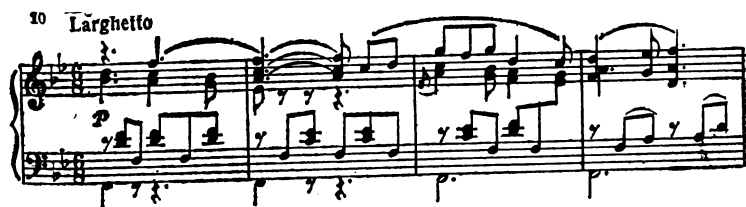


Эта свадебная мелодия предсказывает дальнейшее развитие сюжета. Придет время — она разовьется в торжественную песню.

Феврония выносит усталому путнику хлеб и мед; говорит, что знает все лесные тропы и может показать ему дорогу; шелест листьев вторит ее словам. Участливо спрашивает Феврония княжича — что не весел? — и замечает на рукаве кровь от раны: он встретил медведя, «уложил ножом», да тот успел ранить его. Она утешает княжича; врачуя руку, ласково приговаривает, как обмоет рану дождевой водой и приложит придорожной травки. В оркестре проходит «музыка раны», которая появится потом в третьем и четвертом действиях оперы, повествуя о ранах, полученных княжичем в бою с врагом.

В небольшом дуэте, по музыке близком сцене их встречи, княжич и Феврония высказывают свои мысли «про себя», тая их друг от друга: в сердце каждого постучалась любовь.

Напевы княжича незаметно изменились, стали ближе темам Февронии (приводимый пример — музыка сцены встречи):




Симфоническое вступление, первое ариозо Февронии и ее сцена со зверями и птицами открыли ее единство

с жизнью прекрасной пустыни, поэтическое ощущение природы, любовь и жалость ко всему живому. Открыли и ее детскую непосредственность и веселость. Во встрече с княжичем проявилась смелая доверчивость и прямота Февронии; проявилось человеческое тепло, участие и ласка, заговорило сердце. Соответственно изменялась в этих сценах и музыка: созерцательные темы и родственная им тема гимна сменялись плясовой, а затем приветливой и ласковой мелодией. Умолкал и вновь шумел листвою дремучий лес.


Темы Февронии здесь очень устойчивы; но в беседе с другими она порой переходит на иной музыкальный язык (плясовой напев в разговоре с мишкой, «музыка раны» при врачевании княжича):

11а [Allegro]



Бу - дут все мед - ве - дя чест - во - вать,-

11б Andante tranquillo



От е - ди - ной смер - ти зе - лья не бы - ва - ет.

Благодаря этому яснее ощущаются и душевная цельность Февронии, и ее мягкость и отзывчивость. Однако со всей глубиной раскрывается богатый духовный облик Февронии лишь в ее дальнейшей беседе с княжичем, в трех ответах на его вопросы и сомнения. Такова неторопливая поступь сказания.

Образ княжича показан в первом действии только относительно Февронии: в этом действии выявляется разница их душевного склада, характера, воззрений и его любовь к Февронии.

Для княжича, воспитанного в правилах и понятиях «книжной», «ученой» средневековой религии и распространенных тогда суеверий, все в Февронии необычно.



Тесно переплелись в душевном складе Февронии разно-  
речивые свойства: с одной стороны, созерцательность,  
благоговейность в ощущении природы; с другой — сме-  
лость мысли и характера, беспредельное чувство ра-  
дости жизни, страстное стремление к справедливости,  
добру и красоте. Княжичу непонятны чувства и помыс-  
лы Февронии, выросшей в языческо-христианских тра-  
дициях народной веры и верований. В этих традициях  
едва ли не преобладает значение круговорота солнца:  
ярко сказывается поэтическое ощущение природы и бо-  
гатство народной фантастики, непоколебимая вера в  
жизнь, в торжество добрых сил над злыми и темными.

...Все так же ласково и приветливо отвечает Февро-  
ния на вопросы княжича: чья она, откуда, как живет в  
пустыне — одна? Сестра древолаза-бортника; живут  
они без недостатка, зимой и нужда бывает, зато весной

Разоденутся кусты, деревья,  
Запестреет мурава цветами,  
Стужу зимнюю и не вспоминаешь.

О чудесах, которыми полон лес, о снах, виденьях и  
голосах, что слышатся ей, говорит Феврония княжичу;  
о пении птиц и вешних думах.

Плывут, колышутся ее мелодии над вершинами де-  
реьев, над шелестом густой листвы; и вновь, как во  
вступлении, ожил дремучий лес, наполнился птичьим  
посвистом и трелями, далеким зовом кукушки. То там,  
то здесь — в пении Февронии, у флейты, гобоя, арфы —  
слышатся попевки из дуэта невысказанной любви Фев-  
ронии и княжича. Стремится ввысь тема Февронии, зо-  
вет в неведомые дали, и все сливается в торжественном  
гимне радости.

Ариозо Февронии уступает место речитативу княжи-  
ча. Он смущен грезами Февронии: кто же эта полюбив-  
шаяся ему девушка? Знает заговорные слова, целебные  
зелья, радуется снам, которых велят бояться старые  
люди...

Ты скажи-ка, красная девица,  
Ходишь ли молиться в церковь божью?

Нет, она не ходит: далеко, да и зачем? Храм-цер-  
ковь и храм природы для нее одно и то же:

Ты вот мыслишь: здесь пустое место,  
Ан же нет: великая здесь церковь.

На словах Февронии о церкви в оркестре появляется новая тема. Она родственна древнему церковному роспеву (так называемому знаменному):

12a *Andante tranquillo*

День и ночь у нас служ-ба вос-крес-на-я

12b

Эта тема видоизменяется, звучит в пении Февронии и у различных групп инструментов оркестра — струнных, деревянных и медных духовых, звучит в стройных аккордах, сплетении и переключке мелодий и попевок, голосов и подголосков; вначале тихо, в верхних регистрах, потом нарастая, подобно светлой волне охватывая весь оркестр. Феврония славит и ясное небо, и землю — богу высокий престол и крепкое подножие. Но появляется новая мелодия, и в ней — не только черты знаменного роспева, но величальное звучание гимна. Мелодией похвалы пустыне и музыкой леса завершается исповедь Февронии:

13 *Animato*

Та же сла-ва те-бе, зем-ля — ма-туш-ка,  
ты для бо-га под-но-жи-е креп-ко-е!

Строгим и четким языком мелодий-тем Римский-Корсаков утверждает характер религиозности Февронии — религиозности, неотделимой от языческой народ-

ной веры, от поэтического ощущения великих сил и красоты природы.

Вновь полны сомнений слова княжича; ведь старые люди говорят, что на земле нужно «скорбеть да плакать».

В ответе княжичу — последнем ариозо Февронии — сначала звучит распевная, человечески теплая и светлая мелодия. Ритм прозрачного аккомпанемента — мягкий, укачивающий:

14 Adagio

Ми - лый, как без ра - до - сти про - жить,  
без ве - сель - я крас - но - го про - быть?

В этой первой части ариозо Феврония говорит княжичу, что без радости и веселья нельзя жить; слезы радости дороже слез горя.

Страстной мечтательницей предстает перед нами Феврония во второй части ариозо. Для нее все люди равны, в каждом есть прекрасное. И от радости, которую принесешь людям, сбудется небывалое, полное красоты и веселья; но сбудется не в «божьем рае», а на земле.

Чуть слышно колыхнется листва, звучит мелодия райских цветов:

15

*dolce*

Слов - но див - ный сад,

Фл., Арфа

*pp*

про - цве - тет зем - ля,

Кларнеты и флейты поют мелодии райских птиц; издали доносится колокольный звон, становится все громче, ближе и, наконец, полновластно царит в оркестре. Музыка дорисовывает мечту Февронии, словно картину, навеянную праздничными церковными обрядами и древней церковной живописью:

А с небес святых звон малиновый,  
Из-за облаков несказанный свет.

В двух последних ариозо Февронии перекидывается невидимый мост к заключительному действию оперы. Их музыка возродится в сцене смерти Февронии и сцене в Китеже, где осуществится ее мечта (первая и вторая картины четвертого действия).

Все, чему учили княжича «старые люди», померкло перед страстной исповедью Февронии — вдохновенной славой свету и радости. Любовь пленила его безраздельно. Еще не успели замолкнуть в оркестре колокола, как раздались его слова — восхваление Февронии, ее мудрости и простоты, и благодарность взрастившей ее дубраве. Празднично звучит мелодия, близкая свадебной величальной песне (она выросла из приветствия Февронии незнакомому гостю):



Эта мелодия ясно говорит о чувствах княжича к Февронии и завершается на его радостных словах — словах жениха, обращенных к невесте.

Настало время Февронии сказать ответное слово. Но и теперь, когда она впервые говорит о своем счастье, ее темы не изменяются, и по-прежнему вторит им гармония леса и шелест листвы: так кровно связаны чувства Февронии с взрастившей ее прекрасной пустыней. Лишь ненадолго умолкает лес, уступая место музыке встречи Февронии и княжича.

Издали доносится призыв охотничьего рога, слышны голоса стрельцов княжича; зазвучала их широкая, вольная песня «Только вышли стрельцы в поле чистое»\*. В концовочной попевке ее первой части слышатся будущая мелодия Поярка («Горемыка темный»), зачин песни дружины княжича («Поднялася с полуночи») и одновременно — отзвуки первого варианта песни «Про татарский полон»:



Так в самих темах устанавливаются связи между воинами и стрельцами, которые также поднимутся на защиту родины, и Поярком, которому суждено стать жертвой лютого врага. В самих темах устанавливается связь с надвигающимися грозными событиями.

Строго, без подголосков вторит оркестр одногласной мелодии хора; но вот она раздается громче, и ближе трубит охотничий рог.

\* Она близка мелодиям песен, связанных с восстаниями Разина и Пугачева, — песен волевого ритма и широкого распева.

Пришла пора княжичу расставаться с невестой. Он благодарит ее за хлеб-соль, за ласку и «по малом сроке» велит ждать сватов.

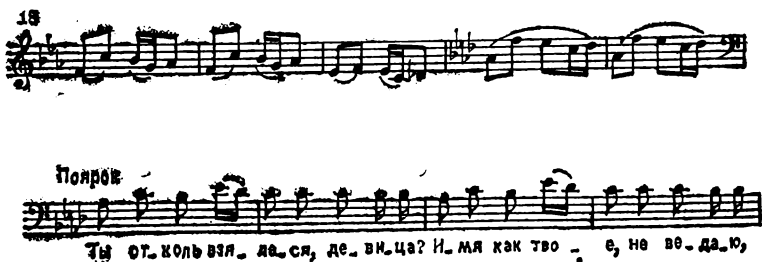
Все шире льется песня стрельцов. Слышит и не слышит ее Феврония. Затосковала, кинулась вслед княжичу: «Ой, вернися, милый!» Встревоженный ее тоской, княжич вернулся: «Что, что, голубка?» Непокойно Февронии. Ей жутко и сладко, просится душа к княжичу, к людям, и жаль ей лесных безмолвных палат, и своих зверей, и тихих дум. Княжич уговаривает ее: не станет она в престольном городе жалеть о пустыне, а зверей ее никто не тронет: «Будет лес сей навек заповедан».

Радостная мелодия приветствия княжичу сменяется в их беседе мелодией гимна.

Вновь прощается княжич: надо скорей идти. Со всех сторон совсем уже близко трубят рога. Лишь княжич ушел, показались стрельцы и с ними ловчий Федор Поярок.

Чуть слышно шумит листва на вершинах деревьев — колышутся звуки гобоев и флейт... Лес внемлет песне стрельцов. Ее мелодия наполнилась богатырской силой: подобно мощному многоголосному хору влились в нее инструменты оркестра. Расширяется, повторяется в оркестре заключительная попевка песни стрельцов, кружит вместе с подголоском — и преобразается в тему Поярка.

Она звучит в стиле медленной игровой песни и очень хорошо передает образ Поярка, его спокойную уверенность и сдержанную удаль. Так, при близости песне стрельцов, эта новая мелодия получает иной характер и значение. И, выделяя Поярка из группы стрельцов, она в то же время указывает на его связь с ними:



Учтиво спрашивает Поярок у незнакомой девушки:

Не видала ли ты молодца,  
Рог серебряный у пояса?

Спокойно звучит его тема. А в это время в оркестре, подобно тени, появляется и исчезает короткая попевка — переведенное в минор завершение песни стрельцов. Явственнее, чем в прошлый раз, слышится в ней мелодия ослепленного татарами Поярка. Теперь эта попевка соприкасается также с темой Февронии: и ее тема может стать близкой кругу мелодий, связанных с песней «Про татарский полон»:

19

Не видала ли ты молодца, рог серебряный у

по-яса?

Гоб.

Так песня, казалось бы, далекая от образов леса — пустыни прекрасной, от всего душевного мира Февронии, впервые касается его: этот мир — часть Руси, на которую идет лютый враг, которая подымается ему навстречу и смело принесет себя в жертву.

С появлением темы Февронии (ответ Поярку) подголоски, которые сопровождают его тему, приближаются к музыке леса и в то же время подготавливают тему

Великого Китежа. Она возникает впервые, когда Поярок и стрельцы говорят о престольном городе, где княжич Всеволод правит вместе с отцом — князем Юрием (из слов Поярка Феврония узнаёт, кто ее жених).

Торжественно и призывно звучит у медных духовых инструментов тема Китежа. Медленно опускается на ее завершении занавес. Постепенно скрываются за ним дремучий лес и светлая полянка, Феврония, стрельцы и Поярок. В оркестре — музыка леса и сигналы охотничьих рогов.

Так заканчивается первое действие оперы, в музыке которого не только предстают перед нами, словно живые, образы Февронии, княжича, Поярка и стрельцов, но и определяются грядущие события и связи, раскрываются основы стиля музыки «Китежа»: близость к симфоническим произведениям и вместе с тем к народному повествованию, живая и глубокая связь с русским народным песенным творчеством.

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Город Малый Китеж на левом берегу Волги. Площадь с торговыми рядами и заезжим двором (корчмой). Здесь толпится народ, ожидает свадебный поезд: сватов и дружка Поярка с невестой княжича.

Жметя к сторонке нищая братия — мужчины и женщины; а у заезжего двора Медведчик уговаривает ученого мишку потешить народ. Тесным кольцом обступили его мужики, бабы и малые ребята. Смех, шутки, веселый говор доносится из толпы, вперемежку с игрой на дудке и словами Медведчика, с унылым пением нищей братии.

Перед нами — яркая жанровая сцена, картина древнего русского города. Не только декорации и костюмы, но и музыка переносит нас в эту эпоху. Еще не успевает подняться занавес, еще мы не видим ни города, ни его жителей, но уже слышим их и ощущаем живую жизнь давно минувших времен. И ничто не может с такой силой передать биение и аромат этой жизни, как звучавшая в ту пору музыка, как вечно живая, идущая через сотни лет от сердца к сердцу миллионов людей народная мелодия.



Еще до поднятия занавеса в суровой, одноголосной теме народа (ее играет оркестр) ощущается древнейшая последовательность тонов — попевка, которая легла в основу неисчислимого количества песен:



Благодаря тому что эта попевка слышна также в ряде других мелодий, в музыке сцены на площади древний стиль выражен особенно ярко. Он объединяет все звучание, пестрое и разнобойное, как собравшийся на площади городской люд, и средствами музыки создает исторически верный облик русского средневекового города. Разнобойное звучание людского сборища то остается на первом плане, то отступает, подобно отхлынувшей волне, когда народ слушает пение гуслира, когда в отдельных сценах начинает разыгрываться трагедия Гришки Кутерьмы.

Еще одно замечание: в противоположность вступлению и первому действию, где центральное место занимали мелодии, стиль которых складывался в древних торжественных праздничных обрядах, во втором действии большую роль (а в его первой сцене — основную) играют мелодии, стиль которых складывался в повседневном быту.

Толпится народ. Смех, шутки, веселье доносятся из толпы. Ученый мишка показывает, как звонарь Пахомушка нехотя плетется в церковь, а домой бежит бегом. В словах Медведчика (см. пример 21а) ясно слышна основа темы народа, а наигрыш (см. пример 21б) напоминает мелодии скоморошских песен:



В старинном строе, подражая звукам волынки, вторит гобоям и кларнетам аккомпанемент струнных и сменяется властной, медлительной поступью тонов: к народу подошел старый, седой как лунь гуслир. Громко зазвучали у арфы перекаты струн, сливаясь в сильные аккорды. Гуслир ударил по струнам и начал петь:

22

[Andante con moto e maestoso]

Из - за о - зе - ра Я - ра гну -

бо - ко го при - бе га - ли ту - ры зла - то - ро - ги - е,

Арфы *f* *dim.* *p*

Видали они, как на стенах Китежа ходит красная девица и плачет над книгою. В ответ им поведала старая турица, что это была «царица небесная»,

Что прочла она городу пагубу,  
Всей земле сей навек запустение \*.

Над притихшей толпой звучит богатырский напев, величественный и скорбный. Точно мощные своды, поддерживают его аккорды арфы и струнного квартета

\* По свидетельству А. А. Гозенпуда, этот текст заимствован из народной песни и изменен: место действия в народной песне — Киев. Мелодия песни гуслира близка народным эпическим мелодиям: духовному стиху о Голубиной книге, былинке «Как во городе стольно-киевском».

(первые и вторые скрипки, альты, виолончели). Тихо переговаривается в промежутках между строфами песни народ. Слышна тема Великого Китежа. Нарастает в словах гуслира тревога, выше, сильнее звучат громкогласные струны. Грозен их рокот в рассказе о грядущей беде. Напряженным становится ритм; новые тона появляются в напеве и разливаются широкой волной.

Умолк гуслир, но в оркестре тревожно, как зов набата, повторяется один и тот же тон. Взволнованные словами гуслира, перекликаются люди. Каждая группа вступает, не дав кончить предыдущей. В сложный и тонкий узор сплетаются голоса. «Господи, спаси нас и помилуй!» — восклицают девушки и бабы. Их жалобный напев сменяется спокойной мелодией разговора мужчин:

Тишь да гладь здесь, в стороне заволжской...  
Не бояться ж чуди белоглазой!  
А иного врага не знаем,—

задорно откликается мужская молодежь. Запела нищая братия; этот напев, в стиле духовного стиха, — вариант нежной мелодии девушек и женщин.

Громко грянула в оркестре тема народа. Кто-то выкрикнул звонким голосом, что свадьба все не едет, ему ответил чей-то бас, но Медведчик не дал ходу беспокойным мыслям. Вывел мишку, а тот под дудку стал показывать, «как невеста моется, белится, румянится, в зеркальце любит, прихорашивается». Вьется наигрыш Медведчика и, закружившись в одной попевке, переходит во второй наигрыш — мелодию народной песни.

Не по сердцу веселье народа и свадьба княжича «лучшим людям»: «голь безродная» породнится с князем. Жены «лучших людей»

взбеленились:  
Не хотят невесте кланяться —  
Мол, без роду да без племени.

А народ веселится еще больше: мишка пляшет с козой.

Из двери корчмы на людей, столпившихся вокруг медведя, выталкивают Гришку Кутерьму. Характер музыки сразу же резко меняется. Вместо плавных мелодий —

угловатая, с резкими скачками: вверх — вниз. Не то человек пляшет, не то назло себе и людям юродствует:



Это — основная попевка первой темы Гришки Кутерьмы. Его сложный образ раскрывается в двух темах и ряде родственных им попевок.

С развитием сюжета темы и попевки Кутерьмы варьируются, очень гибко отражая каждое его душевное движение, смысл каждой произнесенной им фразы.

Темы Кутерьмы противоположны. В одной — подчеркнутые угловато-острые плясовые ритмы, «удалая скоморошина»; в другой — распетые в мелодию интонации горестной речи. Но основа этих тем — единая, словно одна и та же мелодия дается в двух противоположных вариантах.

Широкий размах запева сразу придает первой теме залихватскую удаль, а во второй он звучит как горестное восклицание:



Темы Кутерьмы едины, но противоречивы, так же как он сам: в нем и бахвальство, и наглость, и горькое горе пропадающего пьяницы. Этот драматически яркий музыкальный образ близок стилю Мусоргского, который с непревзойденным искусством умел чисто музы-

кальными средствами раскрыть противоречивость и драматизм человеческих чувств, используя для этого различные народные мелодии, распевание интонаций разговорной речи, причеты, плачи. Но не следует забывать о том, что музыкальные образы, основанные на противоречивых элементах, существуют и в самом народном песенном творчестве, а также о том, что в самих мелодиях русских народных песен искусно распеты различные интонации и ритмы речи — от эпического повествования до говорка, от удалой скоморошины до горестных восклицаний, плача, вздоха.

Темы Кутерьмы звучат не только в его словах, но также — очень широко и разносторонне — и в оркестре.

В ответе Кутерьмы на иронические слова «лучших людей» (о том, что и Гришка празднует) много горькой правды о безродных бродягах, пьяницах, которые, раз оступившись, не могли подняться, о горемыках, пропивших совесть, бахвалящихся и жалких, как он сам. Тонко раскрыто авторами «Китежа» данное Гришке прозвище «Кутерьма»: все в нем никчемное, все перепуталось; за дурным не видно хорошего; за бахвальством кроется страх — голодать, холодать, битому быть.

«Лучшие люди» решили подкупить Кутерьму, чтобы он осрамил невесту княжича перед народом, дали ему денег. Подошла нищая братия, стала просить подаяния. В ее напеве — мелодия духовного «поминального» стиха:

25 Andantino



Кутерьма выскочил, начал бахвалиться. В ответ нищая братия затеяла бойкую песню. С большим чувством народного юмора Римский-Корсаков соединил в этом напеве близость духовному стиху — однотонный говорок с «просящей» интонацией — и плясовой ритм, который к тому же подчеркивается оркестром.

Запевала задает вопросы, хор же отвечает на них:

26 Allegretto

С кем не ве - ле - но стре - вать - ся?

Allegretto

С браж - ни - ком, с бражни - ком.

Но му вся - кий посме - ет - ся?

Браж - ни - ку, бражни - ку.

В различных строфах этой задорной песни сопровождение оркестра варьируется (поддержка мелодии аккордами, подголоски). Развитие музыки в хоре заключается в «наращивании» количества звучащих одновременно голосов (от одного до трех) и в усложнении их сплетений.

...Не видать на земле бражникам радости, не видать им «царства небесного» — таков поучительный конец этой песни.

27 Allegro  
Кутерьма

Не ви - дать, та - кие на - доб - но. Нам ве - дь го - рю при - вы - кать не ста - ть;

Задорны слова Кутерьмы, но в его мелодии звучит жалоба. Она подготавливает его вторую тему (росо ріі

lento) — распетое в широкую мелодию горестное повествование. Подголоском, подобным вздоху, откликается мелодии гобой:

28 (Poco più lento)

как в сле- зах на свет ро- ди- ли- ся,  
Гоб.  
так не зна- ли до- ли и до позд- них лет.

Эти слова — точно исповедь Кутерьмы. Продолжая ее, Кутерьма славит хмель. Мелодия здесь настойчивая, упорная и покачивается, словно человек сам перед собой храбрится во хмелю:

29 [Allegro]

Эх, спа- си- бо хме- лю ум- но- му!  
p  
На- до- у- мил он нас, как на све- те жить,

В оркестре слышна залихватская тема. Но в глубине души у Гришки отчаяние; мелодия причитания, которая здесь звучит, говорит не о бахвальстве, а о горе:

Про - пи - вай же все до ни - точ ки;

не ве - лик со - ром на - гу хо - дить.

Гришка исчезает в корчме. -

Снова (третий раз) играет Медведчик; потешно пляшет мишка с козой, заливается смехом народ. Музыка становится похожа на затейливый рисунок народного орнамента: один наигрыш переходит в другой, на него затем наслаивается напев, на который тут же затягивает свою песню нищая братия, кланяясь проходящим людям: «Сошлите нам милостыньку»; здесь же звучит подвижная тема народа.

Сильно навеселе выходит из корчмы Кутерьма — приплясывает, собирает вокруг себя народ, издевается над свадьбой княжича:

Братцы, праздник у нас, —  
В сковородки звонят,  
В бочки благовестят...  
К нам невесту везут, —  
Из болота тащат.



В озорном плясовом напеве — вариант первой темы Кутерьмы. В это время издали доносится звон бубенчиков и наигрыш на домрах — приближается свадебный поезд; вот уже явственно слышно, как празднично вызванивают бубенцы свою веселую мелодию, похожую на запев колядной песни:

<sup>31</sup> Allegretto



Возки въезжают на площадь. Народ, по обычаю, требует выкупа невесты (в хоре звенит напев бубенцов), и, также по обычаю, «поезжане» бросают в толпу гостинцы. В оркестре громко звучит мелодия, которой Феврония приветствовала княжича (в первом действии). На фоне этой мелодии народ приветствует будущую княгиню.

Не успел отзвучать последний тон приветственного хора, как охмелевший Кутерьма стал пробиваться к повозке Февронии. «Госпожа, не слушай бражника», — учтиво просит Поярок (проходит его тема, знакомая по первому действию).

Нежно, внося все обаяние прекрасной пустыни, звучит тема Февронии; ласково обращается она к Кутерьме. В ярком чередовании тем Февронии и Кутерьмы проходит сцена их встречи. Гришка издевается над ней:

Хоть высоко ты взмолилася,  
А уж с нами ты не важничай:  
Одного ведь поля ягоды.

Феврония жалеет пропащего пьяницу. Кутерьма чувствует, что не может уязвить ее, и от сознания своего бессилия приходит в ярость. Злобно кричит он ей оскорбительные слова:

Вот как будешь по миру ходить,  
Именем святым Христовым жить,  
Ин сама еще напросишься,  
Чтобы взял тебя в зазнобушки.

Народ выталкивает Гришку с площади.

Нашелся Поярок, избавил всех от смущения — велел девушкам заводить песню; приветливо и спокойно

вновь прозвучала его тема, и под наигрыш гуслей и домр девушки запели свадебную величальную песню:

32 *Moderato*

Как по мос-ти-кам, по ка-ли-но-вым, как по сук-нам да по ма-  
 -ли-но-вым, слов-но ви-хорь, не-сут-ся ко-мо-ни, тро-е  
 сан-ки в столь-ный град ка-тят.  
 ри-грай-те же,  
 гу-ли, и-грай-те, со-пе-ли,

Мелодия этой песни постепенно выросла из приветствия Февронии, из обращения к ней княжича, из мелодии их дуэта (см. примеры 9 и 16). В ней сохранились черты тех старых свадебных величальных мелодий, которые по типу принадлежат к бытовым, а не к гимническим.

Далекie звуки рогов прерывают песню. Народ прислушивается к ним, переговаривается, а в это время, подобно зловещей туче, предвещающей бурю, из глубин оркестра напoлзает тема злых врагов, силы неведомой. Основой этой темы послужила горестная попевка песни «Про татарский полон»; композитор заполнил ее скользящими переходами от одного звука к другому и завершил внезапным взлетом:

33 Allegro assai



Повторяясь, тема злых врагов нарастает как грозный вал... Смятение поднимается в народе. Вбегают насмерть перепуганные люди — три толпы, одна за другой. Как эхо, откликается горестный крик первой толпы на грозную, наползающую тему силы неведомой:

34 А.

Ой, бе - да и - дет, лю - ди, ра - ди грех на - ших тя - ж - ких!

Т.

*sf p*

Восставшей стихией представляется народу «неслышанно лютый» враг:

Расседались горы  
И нездешнюю силу  
Выпускали на вольный свет.

Непрестанно варьируется напев хора, передавая горе, волнение людей. В оркестре — тревожные, похожие

на фанфары, аккорды; стелется в басу, поднимается вверх, с места на место переходит тревожная попевка, словно отражая душевные движения народа; в ней слышны отзвуки женского хора из сцены с гуслиром («Господи, спаси нас и помилуй»):



Вести еще страшнее приносит вторая толпа:

Да то бесы, не люди,  
И души не имеют...  
Все огнем пожигают...  
Малых деток на части рвут.

Попевка хора «Господи, спаси нас и помилуй» перешла теперь и в хор, зазвучав здесь как горестные причитания народа. В полном отчаянии вбегает третья толпа:

Ой, куда же бежать нам?  
Ой, и где ж схорониться?  
Темень темная, спрячь нас,  
Горы, горы, сокройте.  
Ой, бегут, догоняют...

«Ох, уж вот они!..» — в ужасе разбегаются люди от появившихся татар, прячутся, где только можно. А татары, подобно рассвирепевшим волнам, наводняют город, бегут в своих пестрых одеждах, с кривыми мечами, гонятся за людьми, рыщут; кого найдут — убивают. Злым вихрем закрутилась, завывала, завизжала тема силы неведомой, ушла в мрачные глубины и, измененная, нахлынула с новой силой. «Гайда! гай! гай!» — кричат татары, таща Февронию.

На конях въезжают татарские богатыри Бедяй и Бурундай. Бедяй приказывает всех бить до смерти — чего жалеть? Бурундаю приглянулась Феврония; он решает оставить ее в живых и свезти в Орду.

В настойчиво повторяющуюся попевку превратилась тема силы неведомой, и на ее фоне властно зазвучала первая тема татар — первый вариант песни «Про татарский полон». Ритм мелодии изменен: мягкое начало каждой фразы стало подчеркнуто акцентированным; прежняя плавность движения исчезла. Благодаря смене ритма и оркестровке звучание темы стало воинственным. Кроме того, Римский-Корсаков сдвигом лишь одного тона в концовочной попевке мелодии сделал ее более острой и жесткой, напоминающей тему силы неведомой, придал ей восточный колорит\*:

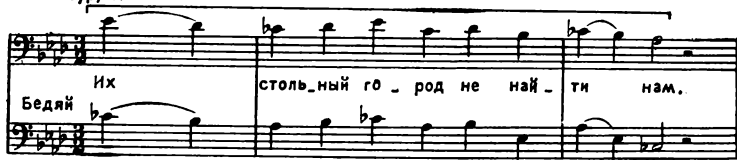


Мелодия песни «Про татарский полон» поведала о татарах как о страшной, жестокой, воинственной силе, пришедшей с восточной стороны. Особых тем, характеризующих Бедяя и Бурундая, Римский-Корсаков не дает. Бедяй и Бурундай обмениваются короткими фразами: ни пытками, ни муками не узнали они у тех, кто остался в живых, дорогу на Великий Китеж.

\* Этот колорит в области музыки столь же условный, как существовавшее в древней Руси определение для европейских иностранцев — «немец». Увеличенная секунда, которую Римский-Корсаков ввел в эту песню, характерна не для татарских и монгольских народных мелодий, а для персидской ветви музыкальной культуры Востока. Приближение к татарским и монгольским мелодиям не дало бы такого острого звучания и, кроме того, не внесло бы окраски, столь резко чуждой русской песне.

Непрерывно сопровождает тему татар тема силы неведомой, повторяется упорно, и, словно из нее, возникает вторая тема татар — второй вариант песни «Про татарский полон», но в измененном звучании — в миноре:

37 Бурундай



Незаметно возвращается первая тема и сопровождает диалог Бедяя и Бурундая, мечтающих о богатствах Китежа.

«...Гайда! гай!» — с дикими криками волокут татары обезумевшего от страха Кутерьму: из всех жителей Малого Китежа уцелели только он и Феврония. Словно отражая его ужас, звучит теперь тема народа, сплетаясь с темой силы неведомой. Бьется Кутерьма:

Пощадите, ой, помилуйте  
Вы, князья, мурзы татарские!  
Ой, на что вам бражник надобен?

И опять, словно из темы злых врагов, рождается вторая тема татар. Страшное дело предлагают они Кутерьме: повести Батыеву рать в Великий Китеж — повести тайной дорогой, через леса и реки. Феврония услышала, рванулась — знает, он слаб духом, а пытки жестоки: «Ой, держися крепче, Гришенька!» Тема Февронии словно возникла теперь из второй темы татар и сроднилась с темой Кутерьмы:

38 Бурундай  
Бедяй



Бедяй велит Февронии замолчать.

Широко разлилось горе в словах Кутерьмы, превратило их в плач и причитание смятенной души. Вдвое быстрее темы, создавая еще большее напряжение, вторит подголосками оркестр. Кажется, не под силу и ему, Гришке, что ни в чох, ни в сон не верит, этот тяжкий грех — «на погибель целый град отдать». Но не дают ему опомниться татары: «А не пойдешь, так рад не будешь». Зловеще звучит вторая тема татар; они пророчат Гришке муки горше смерти. Страшная борьба происходит в душе Кутерьмы.

Тихо, непрестанно повторяется в оркестре горестная попевка. Тихо, про себя молвит Гришка: «Смерть моя! Как быть? Что делать мне?» — «Берите дурня!» — гурьбой бросаются татары на Гришку. Вихрем закружилась тема народа и застыла на месте. Страшный, пронзительный, раздался Гришкин вопль: «Стойте, нехристи безбожные!» Дважды начинали петь скрипки горестную мелодию Гришки. Полные смертной тоски, в молчании оркестра раздалось его слова: «Мук боюсь». Снова запели о Гришкином горе скрипки; горько заплакала Гришкина совесть — и умолкла:

39

Стой\_те, не-христи без-бож-ны-е!

Скр.

rit. poco

(Свеликой тоской. Тихо)

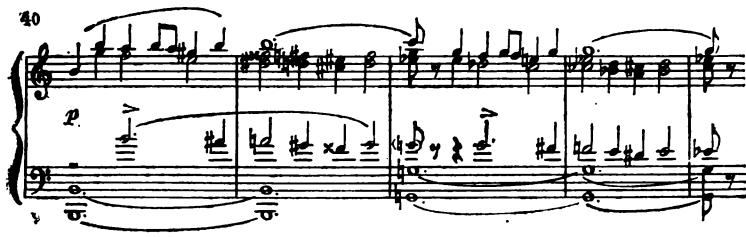
Мук бо\_юсь.

(С отчаяньем. Решительно)

Ин быть по-ва\_ше\_му.

rit.

В оркестре звучит первая тема Гришки, только ничего не осталось в ней залихватского (не случайно такой зазвучала она впервые в словах Кутерьмы «на погибель целый град отдать»). Сломил ее, как Гришкину совесть:



Поведу вас, лютых врагов,  
Хоть за то мне век проклятым быть,  
А и память моя вечная  
Со Иудой заодно пойдет.

Змеей сползает вниз, вскидывается, чтобы опять поползти, тема злых врагов. Татары хохочут, злорадствуют. «На Китеж, воеводы!» — раздается окрик Бедея и Бурундая.

Гой! Лютой казнью мы на Русь идем, —  
поют татары, садясь на коней и уезжая.

Грады крепкие с землей сравним,  
Божьи церкви все огнем спалим,  
Старых, малых до смерти уьем,  
Кто в поре — того в Орду сведем.

Первая тема татар теперь подобна воинственному маршу. А внизу, под ней, вплоть до глубоких басов, в непрерывном движении, образуя единую цепь, воют, ползут и кружатся попевки, возникшие из темы злых врагов, силы неведомой.

Ушли татары, увели Гришку. Осталась лишь Феврония со стражей. Утихает тема лютых врагов. Стража снаряжает повозку — везти Февронию. Побежала бы она, догнала Гришку, да связана...

Трубы запели тему Великого Китежа. Властным закливанием звучат слова молящейся Февронии:





Мелодия — широкая, торжественная и светлая; в ней нет ни колебаний, ни сомнений, ни церковных роспевов. Она не молит; она повелевает, уверенная и величаяя. Это тема спасения Китежа. Она родственна теме преданного города и горя китежан, второй теме татар — второму варианту песни «Про татарский полон» — и ее третьему варианту.

Грозно, мрачно звучание оркестра, полновластно царит в нем тема лютых врагов. Татары насильно тащат Февронию к повозке... Враг пошел на Китеж.

### ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина первая. Великий Китеж. Ночь. За оградой Успенского собора собрался народ. На паперти — князь Юрий, княжич Всеволод, дружина. Все окружили пришедшего в город Поярка, чтобы узнать от него о неожиданной великой беде.

Молча стоят люди. Повествует оркестр. Глухие удары литавр подобны раскатам грома; стремительно ниспадает тема преданного города и горя китежан:



Ясно ощущается в ней второй напев песни «Про татарский полон». Но в новом начертании мелодии ис-

чезли узорные распевы; не величавым повествованием — вскриком, полным боли, звучит эта тема.словно скрытые пеленой горя, проступают в ней черты ее светлого двойника: темы мольбы-заклинания Февронии, темы спасения Китежа (см. пример 41). Слышно, как из горестной мелодии и ударов литавр возникает напев, который еще в первом действии возвестил о грядущей судьбе Поярка:

43



Этот напев упорно повторяется в оркестре, словно хочет сказать, что Федор Поярок слепой и потому стоит, так низко опустив голову, не выпуская руки князьего Отрока; потому медлит начать свой рассказ. Но вот заговорил Поярок:

Где же князь, мой господин,

Где княжич?

Люди добрые, уж покажите.

И люди узнали, что навек потемнел для него «господень свет»; с душевной жалостью называют его «горемыка темный»:

44



...Страшным призраком-воспоминанием, останавливаясь и спотыкаясь, словно устрасаясь своих злодеяний, проходит тема злых врагов; бьется и ниспадает тема преданного города; поется народом, превращаясь в широкую мелодию в оркестре, тема слепого Поярка. Звучит тема Великого Китежа. Из второй темы татар и темы рассказа Поярка (они очень близки) рождается попевка — короткая, напряженная... Нарастая, она звучит в оркестре, когда Поярок ведет свой рассказ, наполняет его тревогой; в ней слышится топот татарской конницы:

## Поярок (торжественно)

Рас - сту - пи - лась мать си - ра зем - ля,

рас - се - да - лась на две сто - ро - ны,      вы - пу - ска - ла си - лу

вра - жи - ю,

Все о чем кричали бежавшие в ужасе жители Малого Китежа, поведал Поярок. В этом рассказе о злодеяниях врага, о горе народа тема Поярка становится порой совсем подобной второму напеву песни «Про татарский полон». Соединяясь с новой, напряженной попевкой, звучит в пении Поярка первая тема татар.

Чередуясь с Поярком в стройном хоре, люди просят его сказать, много ль у врага силы, устоял ли «меньший брат Китеж». И Поярок говорит о том, что город сдан «без боя» и Великий Китеж предан, что все терпели муки «и до смерти», но «единный человек» убоился —

княгиня (Кутерьма, страхась суда народа, оклевета. Февронию). Повествует Поярок и о том, как издевались над ним враги, как, ослепив, послали в Китеж и похвалялись будущим разбоем.

В мощных аккордах выступает первая тема татар \*. Словно луч надежды, появился и исчез в теме преданного города ритм будущего радостного колокольного звона. Откликаясь на тяжкие предчувствия народа («Ох, смутилось сердце, братия, хочет быть беда великая»), в мягком пении флейт, альтов и гобоя, а не в призывных фанфарах прозвучала тема Великого Китежа.

Настал черед старого князя сказать свое слово народу, и он поведал ему свои думы о быстротечности всего земного, о судьбе, ожидающей Китеж.

Речитативная мелодия его монолога величественна и проникновенна. В ней ярко выражен эпический стиль (хотя непосредственной связи с народной песней здесь нет):

46

*Andante mistico*

О, сла\_ва, бо\_гат\_ство су\_ет\_но\_е! О,

на\_ше жи\_тья ма\_ло\_вре\_мен\_но\_е!

\* В рассказе Поярка, так же как в видениях Отрока, эта тема сохраняет свой первоначальный ритм и приданный ей композитором восточный колорит.

Тихо поют флейты тему Великого Китежа. В шелесте скрипок — гармония родного Китежу леса. Горячей любовью дышат слова старого князя: «Китеж, краса незакатная!» В безнадежной горести ниспадает его возглас: «Китеж, Китеж! Слава где твоя?»

Очнулся старый князь от дум, послал Отрока взойти «на церковный верх», поглядеть «на все четыре стороны, не дает ли бог... знаменья». Стройно и строго звучит в хоре и в оркестре молитва Поярка и всех китежан к «небесной царице». Как сильно отличается эта мольба от страстного, повелительного заклинания Февронии: здесь — черты церковной мелодии, духовного стиха; там — кровная связь с повествованием народа о своей судьбе, с напевом песни «Про татарский полон».

Резко врзается в последний звук молитвы голос Отрока, пораженного видением: вздымая пыль до небес, мчатся полчища; объят бушующим пламенем Малый Китеж, над пожарищем летают «враны черные».

Как художник красками, рисует Римский-Корсаков звуками картину видения, и вновь намечаются в ней грядущие события: сеча русских и татар — симфоническая картина «Сеча при Керженце».

Затаенно, неумолимой угрозой первая тема татар звучит в оркестре и — полна отчаяния — в пении Отрока. Слышно, как вдали мчится вражья конница, и, словно по мановению волшебного жезла, преобразается мелодия бешеной скачки: далеко друг от друга раскинулись тона, стали легки, как искры, взметнулись, как пламя. Высоко, в звуках гобоя, в посвисте флейт, взвился вороний грой:

47a Allegro



Отрок

Мчат - ся ко - мо -

- ни ор - дын - ски - е,

47 6

47 B Гоб.

8- М. фл.

В острых сочетаниях тонов, в ползущем движении незримо присутствует тема злых врагов, силы неведомой.

Вновь слова князя и молитва предшествуют видению Отрока: грабят враги прекрасный город, увозят коней в Орду, увозят возы с чистым серебром; но уже не слышна теперь в его словах грозная тема татар: в широкой мелодии, родственной старой русской лирической песне, печальной и светлой («Как под лесом, под лесочком, под турецким городочком»), возникают распевы песни китежских воинов («Поднялася с полуночи» — см. пример 52):

48

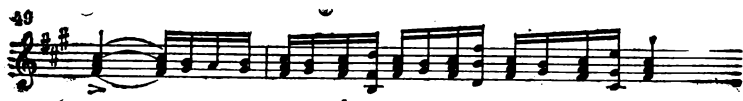
Adagio

Отрок (печально)



К лирическим распевам приблизилась тема Великого Китежа (флейты, кларнеты):

49



Величественно звучат слова князя; в молитвенном хоре — строгий узор искусного сплетения голосов. Третий раз суровый напев церковного стиля предваряет видение Отрока. Не грозная тема татар и не песня китежских воинов: ясная, светлая тема спасения Китежа раздалась в словах Отрока; видится ему озеро Светлый Яр — и тишина над ним, и пусто все вокруг... Глубиной и покоем веет от этой темы в пении виолончелей и контрабасов:



Колышется светлая гармония. Видит Отрок: озеро одето белым облаком; в небе тихо и ясно. За предсказание гибели Китежа принимает это видение князь.

Смело выступает вперед княжич Всеволод, призывает дружину выйти навстречу врагу. В трагедии обреченности возникает образ молодого воина, беззаветно любящего родину, вождя дружины. Громким вскриком звучит в оркестре тема преданного города; но вот затрубили трубы, запела дружина, и боевой фанфарой зазвучала тема Великого Китежа — «За тобою, княжич, за тобою»:

51a Княжич





516 Дружина

За то-бо-ю, княжич, за то-бо-ю!

Тр.

*f*

Старый князь благословляет дружину и княжича на жертвенный подвиг во имя родины и чести: «Дай вам бог скончаться непостыдно».

Черной тенью встает память о предательстве Гришки: его вторая тема звучит у скрипок и переходит в мелодию песни китежских воинов. Широко разливается эта песня в оркестре, пока воины прощаются с женами и вместе с княжичем выходят из городских ворот.

Песню воинов громко запевает княжич Всеволод; дружно подхватывают ее голоса хора и инструменты оркестра. Она растет непрерывно, наполняется голосами и подголосками, и кажется, нет ей конца и краю, как нет конца просторам родной земли и любви к родине в сердцах русских воинов:

52 Sostenuto

Княжич

Княжич и воины

Под-ня-ла-ся с по-лу-но-чи, под-ня-ла-ся с по-

*f*



Она возникла как ответ на грозную тему татар, из ее горестной попевки; долго росли распевы песни китежских воинов (в песне стрельцов и сцене Поярка с Февронией, в рассказе Поярка, в видениях Отрока) и, соединясь, превратились в непревзойденную по силе и одухотворенности мелодию. Не как «ученый муж» — как народный певец, которому дано священное право высказывать чувства и помыслы народа, выступает здесь Римский-Корсаков, как сказитель, хранящий память о былом, для которого это былое — живо.

Прости-прощай, родная весь,  
Не плачь же ты, семеюшка,  
Нам смерть в бою написана,  
А мертвому сорома нет,—

слышится уже за оградой собора, за городской стеной последние слова песни.

Поют виолончели и контрабасы тему спасения Китежа; звучит светлая гармония. Тихо спускается с неба золотистый туман, обволакивается город густой пеленой. Готовясь к смерти, прощаются друг с другом женщины. Словно издали, сами собой загудели церковные колокола; зазвучала тема спасения Китежа, заколыхались над ней светлые созвучия, и в светлую, устремленную ввысь мелодию преобразилась горестно ниспадавшая тема преданного города:

[Andante]



Отрок заговорил о чуде. Вызывая тему спасения Китежа, празднично, громко возвестили об этом чуде колокола; радостно-недоуменно зазвучал хор: смерть толь новое рождение? Вместе, но сохраняя каждый свою мелодию, поют о чуде Отрок, Поярок и князь.

Звонят-гудят колокола, большие и малые, трубят трубы тему Великого Китежа. Над городом спускается облачный занавес. Музыка постепенно замирает. Еще чуть слышна в басах тема спасения Китежа, но она не приносит покоя: в неясный тревожный гул переходит ее последний тон, возвещая приближение грозной битвы дружины китежских воинов с лютым врагом. Так начинается «Сеча при Керженце» (симфонический антракт между первой и второй картинами третьего действия оперы) — непревзойденное по силе и масштабу произведение «батальной живописи» в музыке.

...Глухо наползает тема злых ворогов, силы неведомой. Издали слышен топот вражеской конницы; вот он все ближе, и закружилась вихрем, завывала, засвистела эта тема: во весь опор скачут несметные полчища. Бесстрашно подымается навстречу им русская рать.

В грозной схватке с врагом в час смертного боя заново раскрывается смысл песни китежских воинов — тема русской рати. Ровный шаг, близкий походной песне, исчез; напряженным стал ритм; усилился драматизм первой части мелодии, стал ярче ее контраст со второй. Проникновенно повествует мелодия китежских воинов о трагедии неравного боя. Но ее широкое, распеванное завершение преодолевает тона скорби и вселяет веру в могучую силу народа:

[Allegro molto]





Воинственным, грозным звучанием врезалась в песню китежских воинов первая тема татар. Не сдаваясь, свободно и громко звучит песня китежан; на миг отступила тема татар, но вновь, в грозных звуках тромбона, яростно кинулась за темой русских, настигла ее. Краток неравный бой. Умолкла песня русских воинов. Полновластно воцарилась теперь первая тема татар; замедляют кони свой бег. Торжествующе возвещают тромбоны тему злых врагов.

Бой утихает. Все отдаленнее топот и скачка. Тихо, то прерываясь, то вновь начинаясь, звучит первая тема

татар, и тяжкие вздохи, и горе слышны в ее измененных попевках; словно воочию видится величественное в своем безмолвии поле брани и павшие смертью храбрых воины Китежа — русская рать.

«Картина в осажденном городе со сценой ухода ратников на бой и, далее, с потрясающей своей эпической простотой симфонической картиной «Сечи» достигает вершин русской музыкальной классики», — пишет Б. В. Асафьев. Он считает «Сечу» центром оперы, видит в ней раскрытие заложенных в опере «идей защиты родины».

«Сеча» была сочинена как симфоническая картина, очевидно, потому, что создать большое историческое полотно — картину боя — в условиях сцены не представлялось возможным. В симфонической же музыке художественные образы получили полную свободу развития. Центральное место, занимаемое симфонической картиной в опере, не только не нарушило стиля музыки «Китежа», но явилось естественным: как отмечалось, музыка «Китежа» развивается подобно симфоническому произведению, в котором участвуют и голоса певцов, и инструменты оркестра.

В ярких, рельефных образах «Сечи» сказалось великое мастерство и опыт композитора-«живописца», создавшего замечательные образы моря («Окиан-море синее» в симфонической картине «Садко» и в опере того же названия, морской прибой в романсе «Дробится и плещет»), весеннего леса (в опере «Снегурочка»).

Драматическое развитие оперы достигает в «Сече» высшего напряжения. В ней завершается историческая сторона сюжета «Китежа»; следующая за ней сцена в татарском стане является своего рода эпилогом исторической стороны. После «Сечи» развитие действия сосредоточивается на двух других сторонах. Одна из них — вопросы морали. До предела обостряются внутренние противоречия в музыкально-сценическом образе Кутерьмы; в опере проводится мысль о неизбежной если не физической, то моральной гибели человека, совершившего предательство: так погибает Кутерьма. В другой, собственно легендарной стороне воплощаются мечты Февронии — мечты народа о справедливой жизни. В данном случае их форма подсказана языческо-христианскими традициями народных верований

и представлений, а также праздничными церковными обрядами и храмовой живописью.

Стиль музыки, связанной с легендой как таковой, значительно отличается от стиля музыки, связанной с историческими событиями, с раскрытием моральных черт действующих лиц и с жанрово-бытовыми сценами. Но чуждым или неожиданным он не является. Он существует и в первом действии оперы (два ариозо Февронии — ответы княжичу), и в первой картине третьего действия. Плавное развивается в музыке повествование; словно звенья нерасторжимой цепи, соединены музыкальные образы-темы.

Картина вторая. Темой злых врагов, измененной, настороженной музыкой леса возвещает оркестр начало второй картины третьего действия. Поднимается занавес. Ночь. Среди леса — поляна у озера Светлый Яр. Густой туман стоит на другом берегу, где должен быть Китеж. Сюда Кутерьма привел татар; они ругают леса и болота чужой земли, видят лишь «ельничек», «березничек» и решают, что обманул их бражник, завел в лесную глушь. Не видит Китежа и Кутерьма, но знает — здесь он, близко; он слышит звон китежских колоколов. Измененный, как в бреду, преследует его этот звон.

Лишь до утра осталось жить Кутерьме: если он действительно привел татар к Китежу — его казнят («не изменяй родному князю»), а если завел в лесную глушь — «горше смерти будут муки». Гришка молит о пощаде, но татары крепко привязывают его к дереву, а сами раскидывают стан.

Как отголоски событий, сменяются темы: тема Китежа, вторая тема татар, вторая — Кутерьмы; в хоре татар слышны измененные попевки топота, скачки. Татары приводят Февронию. Тихо поет кларнет мелодию гимна пустыне и замолкает на грустном, жалобном тоне.

Бедяй с Бурундаем жалеют, что им не пришлось поглумиться над княжичем; Феврония слышит это и узнаёт, что враги нанесли княжичу сорок ран, но что он все-таки не сдался живым. (В оркестре проходят тема злых врагов, отзвуки боя — окончание «Сечи» — и музыка появления призрака княжича в четвертом действии оперы.)

В хоре татар в ночном стане и ссоре Бедяя и Бурундая воскресают не только мелодия песни «Про татарский полон», но и образы ее текста:

Как за речкою да за Дарьюю  
Злы татарове дуван дуванили...

«Не вóроны не голодные слетались на побоище», — запевают басы и сразу переходят на подголоски, уступая мелодию тенорам: «Мурзы-князья собирались, садились в круг, будут дел делить». Оркестр поддерживает суровую мелодию хора; движущимся фоном звучат попевки, сопровождавшие рассказ Поярка.

В речах Бурундая и Бедяя — все та же песня «Про татарский полон». Из-за «полоняночки» — Февронии — разгорелся их спор. Один сулит взять ее в жены, другой — в рабыни-наложницы. В споре Бурундай убивает Бедяя. Снова начинает петь хор, но вскоре умолкает. Вражий стан погружается в сон. Засыпает и Бурундай, тщетно пытавшийся добиться внимания Февронии лаской. Тихо отходит Феврония прочь и дает волю накопившейся в сердце печали:

55

Andante



В этом плаче-ариозо ее тема звучит как причитание и становится близкой и ко второй теме татар, и к горестной мелодии Кутерьмы. Дальше и в пении Февронии, и в оркестре — мягкая мелодия сцены врачевания раны (из первого действия оперы). Всеми помыслами устремляется Феврония к жениху, чтобы отогреть его, оживить своим дыханием.

Спят татары, не слышат ни плача Февронии, ни шепота Гришки; а Гришку терзает лютая тоска, ему некуда деться от колокольного звона; он молит Февронию подойти к нему, надвинуть шапку на уши...

Молчат темы Февронии. Тема Кутерьмы звучит в ее вскрике: «Гриша, Гриша, что свершил еси!»

Мечется Кутерьма. Упорно повторяется в оркестре начало его горестной темы; и гудит, гудит колокольный звон, доводя его до бешенства отчаяния. Гришку страшит неминуемая смерть. Он молит Февронию развязать его:

Дай уйти от мук татарских,  
Хоть денек еще помаяться!

Феврония не решается исполнить его мольбу — боится казни. И тут Гришка спокойно говорит, что не для чего ей беречь себя: не татары, так свои убьют, — и спокойно признаётся в навете. Во всем ужасе предстает перед Февронией злодеяние Кутерьмы. Ей кажется, что не мог его совершить человек, и образ, созданный религией и народной фантастикой как воплощение злой силы, возникает в ее воображении: «Гриша, ты уж не Антихрист ли?»

Что ты, где уж мне, княгинюшка,  
Просто я последний пьяница,—

словно продолжает Кутерьма свою «исповедь» в Малом Китеже о безродных горемыках:

Нас таких на свете много есть,  
Слезы пьем ковшами полными,  
Запиваем воздыханьями.

Глубокая жалость к человеку, не знавшему радости, овладевает Февронией; самозабвенна ее готовность принять на свои плечи тяжесть, непосильную для слабого. Она не убоится смерти, развязает «узы крепкие», даст Кутерьме хоть немного радости, которой дышит все живое на земле.

Изменяясь и в то же время сохраняя цельность, сближая и отдаляя темы, отражает музыка сложное содержание этой сцены — диалога Февронии и Кутерьмы. Вначале (и в пении, и в оркестре) их мелодии близки:





566

Феврония



Затем все сильнее становится между ними контраст. Все больше слышна в пении Февронии (и в оркестре) мелодия, близкая знаменному роспеву:

57

Феврония



С представлением о светлом божестве связаны ее готовность к самопожертвованию и мораль, которой она поучает Кутерьму: не роптать на свою судьбу, а радоваться радости других, потому что человеку не прожить без радости. Вновь проступают здесь общие черты ее мелодии со вторым вариантом песни «Про татарский полон», но в его подлинном звучании — в мажоре.

Мелодия, близкая знаменному роспеву, сливается с той, что звучала славой радости в ариозо Февронии из первого действия:

58



В словах соболезнования Гришке, не знавшему радости, она сменяется приветливым напевом (тема, которой Феврония приветствовала впервые княжича); тихо, торжественно шествует она в басах, когда Феврония призывает Кутерьму к покаянию. В ее словах слышна горячая вера в возможность для каждого человека найти в себе силы стать на правильный путь.

У Кутерьмы — горестный говорок и распевная вторая тема, угловатые скачки мелодии, связанные с напускным бахвальством («Просто я последний пьяни-

ца»), повторяющиеся попевки с интонацией горестной мольбы. Все настойчивее, обостреннее становятся они в отчаянном шепоте Гришки.

Ножом, вынутым у спящего Бурундая, Феврония перерезает веревки. Вне себя от радости, что вырвался на свободу, Кутерьма хочет бежать — и не может двинуться с места: тихий, измененный, как в бреду, раздается колокольный звон и сковывает его. Словно в сетях, кружится, бьется среди звона мелодия, что звучала в ушах Кутерьмы:



Гришку страшит этот звон. Рванулся бежать — и упал. В отчаянии вскакивает он на ноги: ему не уйти от мук, одна дорога осталась — на тот свет, к бесам. Глухо, как из недр земли, гудят колокола:



Разум Кутерьмы мутится. Он стремительно бросается к озеру, а навстречу ему, освещенное зарей, встает под пустым берегом отражение стольного города.

Трубят трубы тему Великого Китежа; становясь все торжественнее, доносится праздничный звон. Все смешалось в голове у Кутерьмы. Потрясенный видением, он кидается к Февронии, ищет у нее ответа:

Где был бес, там нынче боженьки,  
Где был бог, там ничегошеньки!  
Где же бес теперь, княгинюшка?

А звон становится все громче, и не бьется уже — исчезла мелодия Гришки...

С безумным смехом зовет Кутерьма Февронию — бежать; мелькает мелодия Китежа в его словах: ему чудится — он должен найти Китеж. Дико вскрикнув, хватаят он Февронию за руку и убегает, увлекая ее за собой.

Глубоко в басах ползет тема злых врагов, а над ней раздается ясный колокольный звон. От крика Кутерьмы проснулись татары, вскочили — и видят: отражен под пустым берегом Китеж; звонят колокола, ясно звучит тема Великого Китежа.

Татары в страхе бегут от озера, и сквозь громкое завывание темы злых врагов и несмолкающий звон слышны их крики: «Он велик... Ой, страшен русский бог!»

#### ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Картина первая. Третий раз предваряет действие музыка леса — пустыни прекрасной. Овеянная таинственным мраком, она сопровождает начало первой картины четвертого действия оперы.

Темной ночью в глухой чаще керженских лесов, где издали видно за прогалиной болотце, поросшее мхом, пробираются Феврония и Кутерьма. Труден был их путь. Платье Февронии изорвано; обессиленная, садится она на ствол упавшей ели, говорит, что не может идти. Страшен вид Кутерьмы. Безумие овладело им безраздельно. Ему не сидится — «мухоморы ждут». Глухо, угловатыми скачками подкрадывается в оркестре первая тема Кутерьмы. Как когда-то в Малом Китеже, начинает он злобно глумиться над Февронией. Но мысли у него путаются, его мучает голод... «Дай озубочек голодному», — говорит он Февронии и, словно вспомнив о начатом деле, дает волю своему глумле-

нию... Страшен его смех; кажется, уже не издевается он, а воочию видит в своем безумии «лапы лягушечьи» у молодой княгини.

Злоба, тоска, горькая жалоба и бахвальство, смертельный ужас отражаются в его темах; все более острыми, напряженными становятся сочетания тонов; все трагичнее и глубже противоречие между распевом мелодий, порожденных мольбой и отчаянием, и плясовым ритмом.

Доведенный до предела душевной муки, Кутерьма соглашается помолиться вместе с Февронией, поклониться земле, чтобы земля простила его. Послушно повторяет Гришка последние слова каждой фразы Февронии. Но ненадолго утихает его безумие. Громкий вскрик Кутерьмы обрывает молитву: чудится ему, будто рядом с Февронией сидит кто-то «страшен, темен и невзрачен»:

51 [Animato]

Смрад-ный дым из пас-ти се-ет-ся,

о-чи слов-но уг-ли пла-мен-ны,

Дрожат, колеблются в оркестре аккорды; неприятны скачки — искаженные попевки первой темы Кутерьмы. Смертельный ужас отражается в его мелодии. Что-

бы угодить страшному видению, Гришка кружится и свищет, и страшен в этой пляске привычный мирный припев «Ай, люли»:

52 *Allegro assai*

Ай, лю-ли, на-ро-дил-ся, ай, лю-ли, в нас все-лил-ся

зми-и седь-ми гла-вы, зми-и де-ся-ти-ро-ж-ный,

Гонимый ужасом, бросается Гришка к Февронии, прячет голову у нее на груди, просит защиты. Но лишь несколько мгновений длится его покой. Светлые аккорды искажаются резкими, диссонирующими созвучиями. Гришке мерещится самый страшный призрак:

Глядит невзрачен бес,  
Из очей его поганных  
Спицы огненные тянутся,  
В сердце Гришеньке вонзаются,  
Жгут его огнем крошечным.

Во все обостряющейся речитативной мелодии, переключке резких созвучий, в непрерывно дрожащих высоких тонах — смертельные душевные муки. С диким, нечеловеческим воплем Кутерьма скрывается в чаще. Громко гудит лес. Лишь постепенно обретает он привычную тишину и покой. Тщетно кличет Феврония Гришку: «Не слышит... Убежал».

Смертельная усталость овладевает ею. Мурава служит ей ложем. Плавно качаются над ней ветви деревьев; покой и отдохновение нисходят на Февронию. И кажется ей, что баюкает ее земля. Феврония запекает колыбельную песню. В ласковой, будто привычной с детства мелодии — отзвуки славы радости и гимна пустыне:



С завершением судьбы Кутерьмы из музыки «Китежа» исчезают драматическая напряженность, столкновения, конфликты. Она вся наполняется красотой сказки, легенды, мечты. В необычных созвучиях воплощаются ее образы.

Серебром зазвенели колокольчики и арфа: то на ветвях деревьев загораются свечи. Все дальше уходят от Февронии пережитое горе, вражий полон, терзания Кутерьмы...

Сказочно нежны сочетания красок в звучании оркестра. Это невиданные цветы поднимаются из земли, расцветают на ветвях деревьев, кустов — золотые крыжаны, серебряные и алые розы:





Любуется цветами Феврония; как в ее мечтах, изукрашилась земля; цветы сомкнулись вокруг нее, кивают головками. Повеял легкий ветерок, освежил ее своей прохладой. В новую мелодию, нежную и привольную, слились темы Февронии:



По-весеннему ожил лес; заполнился птичьими трелями, пением кукушки. Издали раздаётся голос Алконоста — вестей птицы, птицы милости. Она предвещает Февронии скорую смерть — «тихий покой». Причудлива мелодия вестей птицы, словно выросла она из птичьих посвистов с переливами:





Феврония не боится умереть. После чудес, которые она увидела, ей не жаль своего сиротского житья. Радостно плетет она венок из чудесных цветов и, надев его на голову, просит смертушку-гостьюшку отвести ее к жениху.

В спокойной торжественной мелодии призыва Февронии слышны звуки свадебной песни («Как по мостикам по калиновым»), проходит светлая мелодия гимна пустыне.

Издали по болотцу, как посуху, приближается к Февронии призрак княжича. Волны светлых созвучий сопровождают его приближение. И в них, и в мелодии княжича слышен знаменный роспев:

67a Andante non troppo



676. [Poco più mosso]

Княжич



Радостно бросается Феврония навстречу жениху:

Ты ли, ясный свет очей моих?  
Ты ль, веселье несказанное?  
На тебя ль гляжу, сердечного,  
Света, жемчуга бесценного?

Словам княжича («Мертв лежал я в чистом поле») сопутствуют отголоски первого напева песни «Про татарский полон», воскрешая в памяти картину боя.



В светлом дуэте («Мы с тобою не расстанемся») повторяются попевки славы радости. Мягко звучат переливы голоса вещей птицы Сирина. Пора жениху с невестой идти на «красный пир». В дуэте Февронии и княжича воскресает мелодия его обращения к ней как к невесте (из первого действия оперы).

Тихо звучат мелодии призыва смерти и молитвы Февронии. Взявшись за руки, она и княжич идут по болотцу в спасенный Китеж. Словно уносят их вдаль волны светлых созвучий, мелодия княжича. Опускается облачный занавес. В оркестре звучит симфонический антракт «Хождение в невидимый град» — переход ко второй картине четвертого действия:

68

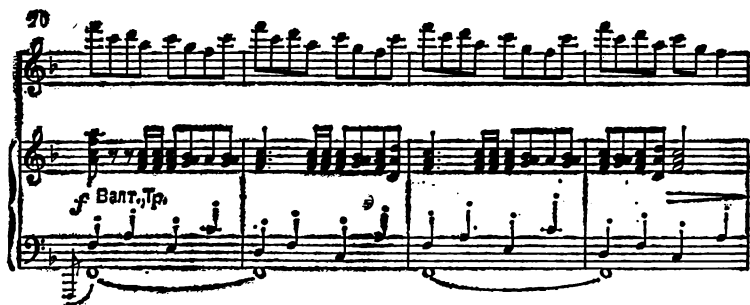


Под все нарастающий колокольный звон повторяется, разрастается попевка славы радости:

69



Слышны темы цветов и голоса вещей птиц, воспевающих «царство светлое» — спасенный Китеж. Звучит тема Китежа; музыка здесь не призрачная, а земная, уверенная, торжественная:



Картина вторая. Облака рассеиваются и открывают чудесно преображенный Китеж с высокими колокольнями, затейливыми теремами. Резьба на них «украшена жемчугом; роспись синего, пепельного и синего цвета, со всеми переходами, какие бывают на облаках. Свет яркий, голубовато-белый и ровный со всех сторон, как бы не дающий тени». У крыльца княжьих хором «лев и единорог с серебряной шерстью. Сини и Алконосты — райские птицы с женскими ликами — поют, сидя на спицах. Толпа в белых мирских одеждах с райскими кринами и зажженными свечами в руках; среди толпы Поярок — зрячий и Отрок, бывший его поводырем».

Среди праздничного звона трубы возглашают тему Великого Китежа; слышны волшебные переливы голосов Сирина и Алконоста. Народ приветливо встречает Февронию и княжича. Феврония не надивится на светлое царство, куда привел ее жених. В пении виолончелей и скрипок устремляется ввысь тема спасенного Китежа и переходит в попевку славы радости. В светлом аккорде завершается мелодия, близкая знаменному роспеву.

Нежно поют флейты, скрипки и колокольчики тему чудесных цветов: их бросает народ под ноги Февронии и княжичу; под звуки гуслей и «райской свирели» хор продолжает свадебную песню, прерванную набегом татар. Светлы запевающие ее женские голоса, светлы переливы струн у гуслей. На припеве вступает хор, его мелодия звучит в оркестре; переливается у флейт и кларнетов мелодия колокольного звона...

С крыльца княжеских хором торжественно приветствует невесту князь Юрий. На все четыре стороны

кланяется Феврония народу, прося принять ее «в честную обитель», и спрашивает старого князя — не сон ли ей видится? Но нет: «Сон-то нынче явью стал, родная».

В торжественную эпическую мелодию, светлую и уверенную, преобразился второй вариант песни «Про татарский полон». Эта мелодия звучит в вопросах Февронии о «несказанном свете» и всех чудесах Китежа:

*Moderato e maestoso*  
Феврония

От ча-го у вас здесь свет ве-лик,  
са-мо не-бо лу-че зар-но-е, что бе-ло, а что ла-  
зо-ре-во, ин-деж буд-то за-а-ле-ло-ся?

Она звучит также в ответах князя и княжича, развивается в движении массового шествия-хоровода. Эта мелодия Февронии родственна не только второму варианту песни «Про татарский полон», но и мелодии похвалы пустыне, и теме Великого Китежа.

Так замыкается в «Китеже» круг музыкальных образов-тем. Так завершает свой сложный и длительный путь мелодия — одна из тех, на основе которых композитор вел повествование от лица народа.

Обо всех чудесах Китежа узнала Феврония. Хор приветствует ее: она будет жить в спасенном городе, в вечной радости. В ответ на удивленный вопрос Февронии — за что ей такое счастье? — Сирин, Алконост, князь и княжич говорят о кротости и любви, которые принесла Феврония в дар «богу-свету». Народ снова приветствует Февронию.

Перед тем как идти к венцу, Феврония посылает Гришке Кутерьме «грамотку»; в ответ на ее просьбу взять и его в Китеж («что ребенок стал он разумом») князь говорит, что еще «не пришло время Гришино», но разрешает Федору Поярку написать под диктовку Февронии «грамотку», а Отроку — отнести ее Гришке.

Пусть узнает и оповестит всех на Руси, что Китеж не пал, но стал невидим; что сполохи на небе — молитвы людей в Китеже; что звон, слышный под землей, если приникнешь ухом, — звон китежских колоколов.

Торжественно шествие Февронии и княжича к венцу. Хор славит вечную радость, в которой пребывают жители Китежа. В открывшихся дверях собора виден яркий «неизреченный свет». Гудят, звонят колокола, повторяется попевка славления радости. Но вот она становится все тише и замирает в светлом аккорде, словно исчезает в глубинах времен.

\* \* \*

Не заунывным звоном колоколов китежских, о котором гласит легенда у раскольников, не унынием постов и покаянных молений завершается опера: славой свету и радости, сбывшейся в сказке мечте о справедливой жизни — такой, какой она представлялась воображению народа во времена средних веков, в смешении реального, языческого и христианского; такой, какой разгадал ее художник и, очистив от множества наслоений, воплотив в образы высокого искусства, вернул народу.

И кажется, что в ярком финале «Китежа» отразились древние дохристианские игрища в честь солнца — Ярилы, местом которых был берег озера Светлый Яр.

«Мои религиозные убеждения довольно условны, — говорил Римский-Корсаков в беседе с В. В. Ястребцевым, — тем не менее, как художник я искренне восхищаюсь всей обрядовой, так сказать, «языческой» стороной религии...»

Обряд как праздник, как массовое действие, насыщенное образами народной фантазии, занимал большое место в художественных вкусах и творческой жизни Римского-Корсакова: обрядовые песни в составленном им сборнике, полные поэзии весенние игры в «Снегурочке» и «Майской ночи», колядки в «Ночи перед рождеством», свадебный обряд в «Снегурочке», свадебный обряд и созданная композитором величальная песня в «Китеже», наконец, церковная обрядность — и в увертюре «Светлый праздник» (где композитор, по его словам, хотел передать «легендарную и языческую сто-

рону праздника»), и в «Китеже» с его языческой солнечностью.

Сформировавшееся под воздействием передовых идей 60-х годов, творчество Римского-Корсакова, как и других членов Могучей кучки, кровно связано с народом, его историей и насущными интересами, его надеждами и чаяниями. «Великий сказочник земли русской», Римский-Корсаков говорил о своем народе близкими ему образами народной фантастики, неисчерпаемо богатыми и полными жизненной правды.

*В. Берков и Вл. Протопопов*

## **«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»**

### **Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И ЕГО ОПЕРА «ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»**

«Золотой петушок» — последняя опера Н. А. Римского-Корсакова — написана в 1907 году, за год до смерти композитора. Ко времени создания «Золотого петушка» Римский-Корсаков прошел более чем сорокалетний творческий путь. Начало его связано с деятельностью Могучей кучки.

Могучая кучка выработала свою систему взглядов на развитие русского музыкального искусства. Основным было правдивое изображение народной жизни и использование народной песни, народной музыки. В полной мере эти демократические устремления воплощены уже в первой опере Римского-Корсакова на исторический сюжет — «Псковитянке». В дальнейшем Римский-Корсаков неизменно руководствовался теми же принципами, но сюжеты для своих произведений черпал по преимуществу в народной сказке, в фантастике.

Фантастика и раньше увлекала Римского-Корсакова. В фантастических, сказочных образах Римский-Корсаков передавал различные стороны действительности, воплощал совершенные черты человеческой натуры, как, например, доброту, искренность, глубину любовного чувства. Таковы образы девушки Снегурочки, прекрасной царевны Лебеди. Слушая их арии («С подружками по ягоду ходить», «Для живых чудес»), мы сразу не могли бы узнать, что это поют героини опер-сказок. В операх на реалистические сюжеты идеалом композитора являются такие образы, как Марфа в «Царской

невесте». По музыкальному облику она очень близко подходит к Снегурочке и Лебеди.

Как бы много места ни занимал в корсаковских операх мир фантастики, ему всегда противопоставляется изображение бытовых сторон русской жизни. Для передачи их композитор часто берет эпизоды, так или иначе связанные с искусством (пляски, хороводы, обряды и т. п.).

За более чем сорокалетнюю творческую жизнь Римского-Корсакова его художественный стиль значительно изменился; композитор обогащал искусство новыми музыкальными принципами. Очень сильно это сказалось и в его последней опере — «Золотой петушок». Хотя эта опера и имеет много общих черт с предшествующими, но в еще большей степени она от них отличается.

«Золотой петушок» в некоторых отношениях сходен со «Сказкой о царе Салтане» (1900): и там и тут в центре стоит неумный, лубочный русский царь; и там и тут наряду с изображением быта показан мир фантастики. Но подход к этим сюжетам совершенно различен. В «Золотом петушке» Римский-Корсаков поставил своей задачей «Додона... осрамить окончательно»\*. По отношению к Салтану такой цели композитор не преследовал, и Салтан обрисован в мягких юмористических тонах. Фантастика «Сказки о царе Салтане» не похожа на фантастику «Золотого петушка»: в «Салтане» царевна Лебедь олицетворяет доброе начало, в «Петушке» Шемаханская царица — воплощение холодной красоты и зла.

Родствен «Золотой петушок» и «Кашею» (1901—1902), но социальная идея в «Петушке» более обнажена.

Свойственная Римскому-Корсакову любовь к русской старине и обрядовости, к природе, с наибольшей силой выраженная в «Снегурочке», проявилась в «Золотом петушке» не так открыто.

Каков же основной замысел оперы? Идейная суть «Золотого петушка» — в сатире, в высмеивании самодержавия. Однако народ в «Золотом петушке» не противопоставляется его угнетателям, не является действенной силой.

---

\* Из письма к М. О. Штейнбергу от 21 июня 1907 г.

Определенная сторона эстетических взглядов Римского-Корсакова отразилась в «Золотом петушке» в трактовке образа Шемаханской царицы:

Для побед не нужно рати,  
И одною красотою  
Всех склоняю пред собой.

Именно в образе Шемаханской царицы, пожалуй, больше всего ощущается что-то общее с характерными, например, для искусства символистов художественными образами. Необычайная изысканность, изломанность чувств; утонченность, жажда неизведанных наслаждений — таков мир Шемаханской царицы.

Основной контраст в «Золотом петушке» — это контраст грубой материальной силы и силы красоты. Царю, со всем его окружением, противопоставляется не действительность народных масс, а идеальная сила — красота.

Ярко выраженная тенденция политической сатиры выделяет «Золотого петушка» среди других опер Римского-Корсакова (и вообще дореволюционных русских композиторов), и в этом для нас его особый интерес.

Идея «Золотого петушка» (высмеивание самодержавия) раскрывается в образах Додонова царства, и прежде всего в образе самого Додона. Этот царь «народом правит лежа», он не слыхивал слова «закон»; царь, повязанный платочком, пляшет, подобно шуту\*. Вот одна из характеристик, данных царю в либретто:

Царь он саном и нарядом,  
Раб же телом и душою.  
С кем сравним его? С верблюдом  
По изгибам странным стана,  
По ужимкам и причудам  
Он прямая обезьяна.

В таких же сатирических тонах выдержана и музыкальная характеристика Додона (стоит только вспомнить его «любовную» песню из второго действия на мотив «Чижики»).

Под стать Додону и его окружение. Воевода Полкан — солдафон. Это опора царя — представитель элементарного «здорового» смысла в царстве Додона. Ца-

---

\* Большинство подобных эпизодов введено либреттистом В. И. Бельским.



ревичи Гвидон и Афрон — глупые, горячие. Их непомерная глупость бьет в глаза, когда они выступают с советами о спасении государства, а крайняя несдержанность обоих приводит к тому, что они, поссорившись, убивают друг друга. Ключница Амелфа — хитрая, злая, угодливая. Она зорко следит за исполнением желаний Додона, а желания его несложны: попить, поесть да поспать. И Амелфа охотно готова «в спальню всю столицу» превратить.

Народ, как уже было сказано, не противопоставляется царю Додону. Вот образцы характеристик народа, данных в либретто:

Коли быют нас, так за дело.

Для тебя \* мы родились  
И семьей обзавелись.

На многих сценах «Петушка» лежит отпечаток какой-то зловещей загадочности, недосказанности. Такова сцена ожидания грозы и трагической развязки в третьем действии, создающая этот колорит. Перед грозой очертания становятся ярче, рельефнее, краски — резче.

Первые наброски «Золотого петушка» — запись мелодии петушка — датированы 15 октября 1906 года. Весной 1907 года было закончено и исполнено в домашней обстановке, среди друзей Римского-Корсакова, первое действие. Летом того же года работа значительно продвинулась: «О «Петушке» думаю все эти дни, инструментую второе действие, конец которого еще не сочинен, а третье действие обдумываю помаленьку»\*\*. Окончание оперной партитуры помечено 29 августа 1907 года.

Таким образом, сочинение «Золотого петушка» продолжалось менее года. Римский-Корсаков жаловался в одном из писем, что сочинение «на старости лет довольно медленно идет». На это ему справедливо ответил его ученик, композитор Игорь Стравинский: «Ох, если бы я на молодости лет мог так быстро работать, как вы, — это было бы недурно».

На заглавном листе партитуры Римский-Корсаков сделал пометку, своего рода эпитафию, который вместе с

---

\* То есть для Додона.

\*\* Из письма к В. В. Ястребцеву от 13 июня 1907 г.

цитированными раньше словами «Додона надеюсь осрамить окончательно», ясно говорит о намерении осмеять царскую власть: «Славная песня, сват! Жаль, что Голову в ней поминают не совсем благоприличными словами» (из либретто «Майской ночи»). Однако Римский-Корсаков вычеркнул эту пометку при печатании партитуры.

Особый интерес имеет также следующий эпизод из истории работы над «Золотым петушком». По замыслу Бельского, опера должна была закончиться заупокойным хором, оплакивающим Додона. Этот финал должен был усилить впечатление тяжести от «небылицы з лицах». Против туманного, шутивого послесловия волшебника Звездочета Бельский возражал, но Римский-Корсаков не согласился с замыслом своего либреттиста. Вот что пишет по этому поводу Бельский Римскому-Корсакову: «Я всегда восставал против послесловия в «Петушке» и именно для того, чтобы его избежать, постарался пристроить слова «Сказка ложь, да в ней намек» в начале оперы. Я рассчитывал на серьезное впечатление (пожалуй, даже на тяжелое) от последней сцены и хора, и боялся, что всякое обращение к зрителям уничтожит реальность только что пережитых событий и повернет их в шутку. А между тем здесь плохая шутка. Но, очевидно, эта мысль не вполне отвечает вашей природе, которая глубоко постигает даже самое мрачное, но всегда предпочитает ему светлое; у вас в этом вопросе положительно потребность сгладить мрачное впечатление и закончить оперу шутивым аккордом. Ин будь по-вашему»\*.

В 1908 году, в последние месяцы жизни, Римскому-Корсакову пришлось выдержать неприятную, утомительную борьбу с царской цензурой, которая хорошо почувствовала хлесткую, сатирическую тенденцию «Золотого петушка». На требования цензуры об изменениях и купюрах Римский-Корсаков сперва решил не соглашаться: «Итак, «Петушок» в России пойти не может. Изменять что-либо я не намерен»\*\*.

---

\* Из письма В. И. Бельского к Н. А. Римскому-Корсакову от 9 августа 1907 г. (разрядка наша. — Авт.).

\*\* Из письма к издателю Б. П. Юргенсону от 25 февраля 1908 г.

По-видимому, Бельский уговаривал Римского-Корсакова вступить в переговоры с цензурой. В этих переговорах принимали участие, помимо композитора и либреттиста, еще несколько лиц.

Иногда раздражение Римского-Корсакова прорывалось в резких эпитетах по адресу цензуры: «Черт знает, что за идиоты!» \* — пишет он в одном из писем этого периода.

Заботы об издании «Золотого петушка» отнимали много времени и сил. Об этом свидетельствует и обширная переписка Римского-Корсакова. За два дня до смерти, 6 июня 1908 года, Римский-Корсаков еще писал о цензурных затруднениях: «Я возмущен сообщением В. А. Теляковского \*\*, которое привожу дословно выпискою из его письма ко мне: «Что же касается «Золотого петушка», то дело обстоит неблагоприятно. Московский генерал-губернатор против постановки этой оперы и сообщил об этом в цензуру, а потому думаю, что и в Петербурге будут против» \*\*\*.

Премьера «Золотого петушка», тепло принятая публикой, состоялась лишь 24 сентября 1909 года в Москве, в частном театре Солодовникова, больше года спустя после смерти Римского-Корсакова. Опера шла с многими цензурными изменениями (клавир и партитуру удалось напечатать по нетронутой цензурой авторской рукописи). Поправки царской цензуры весьма показательны и представляют большой интерес. Власти готовы были увидеть недопустимый намек чуть ли не в каждом упоминании слов «царь» или «дума». Цензура доходила до исправления пушкинских слов, которые в контексте либретто зазвучали еще откровеннее.

Приведем любопытные образцы цензурной «обработки» текста либретто. Царя Додона цензура потребовала назвать «воеводой могущественного царя»; воеводу Полкана — «полковником Полканом»; боярскую думу — «важным совещанием» (во избежание намека на Государственную думу); престол — «креслом».

Весьма красноречивы сравнения первоначального и «исправленного» — вернее, испорченного — текста:

---

\* Из письма к Б. П. Юргенсону от 8 марта 1908 г.

\*\* Директор тогдашних императорских театров.

\*\*\* Из письма к Б. П. Юргенсону от 6 июня 1908 г.

*Первоначальный  
текст либретто*

Сказка—ложь, да в ней намек,  
Добрым молодцам урок.

(Слова Звездочета из введения. Изменен пушкинский текст.)

Да зачем уж так стараться,  
Долго ль думой надорваться?

По законам? Что за слово?  
Я не слыхивал такого.  
Моя прихоть, мой приказ —  
Вот закон на каждый раз.

(Слова Додона из первого действия.)

Только слушайте, народы!  
Если сами воеводы  
Или там под ними кто  
Взять захочет лишку что,  
Не перечесть: их уж дело.

(Слова Додона из первого действия.)

Царь он саном и нарядом,  
Раб же телом и душою.

(Слова рабынь Шемаханской царицы из второго действия.)

Что даст новая заря?  
Как же будем без царя?

(Слова народа из заключительного хора третьего действия.)

Совершенно изменено послесловие Звездочета в заключении оперы:

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...

Господа, не беспокойтесь,  
Виденных чудес не бойтесь:  
Все исчезло, словно дым,  
Я и цел и невредим.  
Остальные же все лица  
Были просто небылица,  
Мимолетная мечта,  
Призрак бледный, пустота.

Известные нам отклики критики на премьеру оперы были положительного характера. Однако критика подчеркивала, главным образом, музыкальные и поэтические достоинства оперы. О сатире почти не говорилось. Указывалось, что «Петушок» — сказка, и обходилась вопрос о том, что «Петушок» имеет отношение и к «были».

*Соответствующий текст  
после изменения*

Показать, какую власть  
Над людьми имеет страсть.

Да зачем уж так стараться,  
Долго ль так и надорваться?

Что такое? Это ново.  
Ты обдумал ли то слово?  
Разве всякий мой приказ —  
Не закон на каждый раз?

Только слушайте вы, смерды,  
Мы не так жестокосердны.  
Коль из вас захочет кто  
Принести и лишку что,  
Пусть дает — его уж дело.

Как роскошен он нарядом,  
Жалок телом и душой.

Светлый, ясный ты у нас,  
На кого покинул нас?

Объясняется это невозможностью для тогдашней критики акцентировать сатирическую сторону оперы, а также, вероятно, и направлением умов некоторых критиков. Отдельные сатирические, карикатурные моменты встречали прямое осуждение. Например, один рецензент считал крайностью карикатурную сцену любовного признания Додона на мелодию «Чижика». С этим замечанием перекликается упрек другого критика авторам постановки «Золотого петушка» в Петербургской консерватории в 1910 году за слишком большую дозу комизма, вложенного ими в партию Додона.

Любопытен эпизод с постановкой «Золотого петушка» в Большом театре после Февральской революции 1917 года. Дирекции театра нужно было вместо традиционной «Жизни за царя» Глинки поставить для открытия сезона какую-нибудь другую оперу. Выбран был «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Этот вполне умеренный шаг встретил, однако, у части критиков осуждение. Осуждался самый факт нарушения традиции и причина этого нарушения — политические мотивы\*.

Лучший из знакомых нам откликов на ранние постановки «Золотого петушка» — это статья талантливого критика Ю. Энгеля. В статье дается тонкая оценка музыки и поэтического содержания «Золотого петушка». Впрочем, в этой рецензии, так же как и в остальных, обходится вопрос о политической сатире «Петушка». По словам Энгеля, «Золотой петушок» — «нечто небывало новое не только для самого Римского-Корсакова, но и для всей русской музыки, да и для всего мирового искусства»\*\*.

Некоторая недосказанность, которой отличается опера «Золотой петушок», побуждала критиков выступать с разными толкованиями ее замысла и образов. Так, например, существует мнение, что тревожный крик петушка: «Берегись, будь начеку!» — означает глухое предсказание гибели самодержавия. Некоторые желают видеть в этом крике голос совести. Разные толкования

---

\* Н. Ф.-н. Открытие сезона — «Золотой петушок» в Государственном Большом театре. — «Русская музыкальная газета», 1917, стб. 505.

\*\* Энгель Ю. «Золотой петушок», опера Римского-Корсакова. — «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. 1.

даются фантастическим героям оперы. Так, Звездочета уподобляют художнику, способному при помощи своего искусства создавать миры, знающему, как,

**Вызвав тень, в пустую грудь  
Жизнь волшебную вдохнуть.**

Это толкование будто бы дает сам Римский-Корсаков. По свидетельству Энгеля, Римский-Корсаков как-то сказал: «Собственно, Звездочета следовало бы загримировать мною».

Автор либретто Бельский, как и многие критики, указывал на загадочность этой пушкинской сказки. Особенно неясны, таинственны, говорит Бельский, взаимоотношения фантастических действующих лиц.

Действуют ли Шемаханская царица и Звездочет самостоятельно; или они находятся в заговоре против Додона? Судя по музыке Римского-Корсакова, между фантастическими персонажами эта связь существует. Она подчеркнута сходством мелодий Звездочета и Шемаханской царицы — сравним начало арии Звездочета «Славен будь, великий царь» (прим. 20) с извивающейся мелодией Шемаханской царицы (прим. 16).

Определенные взаимоотношения фантастических действующих лиц подчеркивает Бельский: «Зрители небылицы явятся свидетелями отчаянной попытки, которую предпринял несколько тысячелетий тому назад один живущий и поныне волшебник, чтобы подчинить своему магическому влиянию могущественную дочь воздуха. Не имея силы овладеть ею непосредственно, он задумал получить ее из рук Додона, но понес, как известно, поражение, после которого ему только и оставалось в утешение показывать зрителям историю черной неблагодарности Додона в своем волшебном фонаре» (из предисловия к опере).

Однако следует отметить, что замысел Бельского, относительно ясный в его предисловии, менее ясен в самом либретто оперы.

Особый интерес представляет для нас не это, несколько внешнее толкование, а подход автора либретто Бельского и Римского-Корсакова к тексту пушкинской сказки.

«Золотой петушок» написан Пушкиным за три года до смерти, в 1834 году. В изучении народных сказок и

в художественной обработке их Пушкин видел один из путей приближения к народному творчеству и обогащения своего личного художественного опыта. Сказки Пушкин слышал от крестьян и, главным образом, от своей няни Арины Родионовны. В 1824 году Пушкин пишет из села Михайловского своему брату: «Слушаю сказки и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания... Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма».

Следует отметить существенные отличительные особенности либретто оперы от пушкинской сказки. Поставив себе целью высмеять русское самодержавие, авторы оперы значительно усилили сатирический элемент, имеющийся в самой сказке Пушкина (например, в словах, которыми заканчивается сказка: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок» \*). Красноречивый крик петушка, обращенный к Додону: «Царствуй, лежа на боку», — так же принадлежит Пушкину, как и изображение бесславной гибели неблагодарного царя. Черты сатиры, остро намеченные Пушкиным, получили в либретто оперы еще большее значение. Многие образы пушкинской сказки развиты и конкретизированы в опере, некоторые эпизоды добавлены. Бельским и Римским-Корсаковым создано обрисованное в карикатурных тонах окружение Додона: царевичи, бояре, воевода Полкан. В либретто появился и ряд гротескных эпизодов (например, ссора бояр, трусливое «наступление» войска Додона на шатер Шемаханской царицы, пляска повязанного платочком Додона).

Особое развитие получили в опере фантастические образы пушкинской сказки, что вполне отвечало особенностям дарования Римского-Корсакова. Все второе действие, у Шемаханской царицы, создано фантазией Бельского и Римского-Корсакова по намекам, подсказанным сказкой Пушкина. Более развит в опере также образ Звездочета.

Оценки «Золотого петушка» советской музыкальной критикой даны в ряде исследований, брошюр и статей.

У нас в СССР «Золотой петушок» шел в нескольких оперных театрах: например, в Ленинграде — в Государ-

---

\* Склонность Пушкина к сатирическому изображению действительности в сказках особенно сильно сказалась в его «Сказке о попе и работнике его Балде».

ственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова и Малом оперном; в Москве — в Большом театре и театре им. К. С. Станиславского, в оперном театре Саратова и других городов. Среди выдающихся исполнителей основных партий в опере — А. Нежданова, Р. Горская, Е. Степанова (Шемаханская царица), В. Пикок (Звездочет), Г. Пирогов, В. Лубенцов (Дон).

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ

Вся опера «Золотой петушок», как и ряд других опер Римского-Корсакова, построена на основе лейтмотивов — кратких музыкально-выразительных характеристик действующих лиц, событий, явлений, а иногда и отдельных предметов, неоднократно повторяющихся в опере.

Применение подобного рода оперной формы у Римского-Корсакова является развитием, во-первых, лейтмотивных тенденций, отчетливо проявившихся в обеих операх Глинки, и, во-вторых, вагнеровской системы лейтмотивов.

Лейтмотивные характеристики у Римского-Корсакова, как, впрочем, и у Вагнера, имеют не только мелодическое выражение. Их надо понимать шире: это может быть и последование нескольких аккордов (лейтгармония) без выделения мелодии в собственном смысле слова, и особая ритмическая фигура, и характерная инструментовка, — а также различные сочетания этих элементов. Лейтмотивы Римский-Корсаков помещает не только в партии оркестра (как это обычно делает Вагнер), но также поручает их действующим лицам, иногда передает мотив одного действующего лица другому.

Музыкальная ткань «Золотого петушка» почти целиком состоит из лейтмотивов. Очень мало такой музыки, которая не была бы использована в другом месте оперы как воспоминание о прошедшем или как характеристика сходных сценических положений и т. п. Сами лейтмотивы оперы превосходны в качественном отношении. Умелое чередование лейтмотивов, связанное с текстом оперы, большое разнообразие в гармоническом и то-



нальном отношении, красочная инструментовка, преобразования самих лейтмотивов и сочетания их друг с другом — все это делает музыку оперы глубоко выразительной, живой, интересной, верно передающей характеры персонажей, сценические ситуации и все действие.

В «Золотом петушке» противопоставляются два мира: с одной стороны — царство Додона и с другой — мир фантастики, выраженный в образах Шемаханской царицы и Звездочета. Для обрисовки каждого из них композитор пользуется различными средствами музыкальной выразительности.

Царство Додона охарактеризовано в нарочито грубоватых тонах. Можно заметить известную общность в обрисовке отдельных персонажей из Додонова царства.

Мир фантастики обрисован изысканными, пряными созвучиями, в значительной мере сходными, что подчеркивает внутреннюю связь между образами Звездочета и Шемаханской царицы.

Мы не будем здесь приводить все лейтмотивы, имеющиеся в опере. Остановимся лишь на некоторых, наиболее значительных.

Додон охарактеризован несколькими лейтмотивами, выражающими различные стороны его личности. Додон — самодержавный правитель, не терпящий возражений, — представлен мотивом, имеющим тяжело-маршеобразный характер:



Его напыщенный характер рисует образ царя, любящего торжественные выходы, показательные парады. В зависимости от сценических положений мотив видоизменяется, приобретает новое выражение. В самом же начале первого действия, когда Додон советуется с боярами, селу на злосчастных соседей, этот мотив выступает в ином освещении:



Здесь исчезает торжественность и сквозит скорее  
какая-то беспомощность:

...могучему Додону  
Тяжело носить корону.

Оттенок грубого своеволия чувствуется в этом мотиве при словах:

Моя прихоть, мой приказ —  
Вот закон на каждый раз.



Другой лейтмотив, подвергающийся, пожалуй, наибольшим преобразованиям на протяжении всей оперы, — как бы символ царственной власти Додона, его деспотизма. Он звучит вслед за первым лейтмотивом сразу же после открытия занавеса:



Додон поет о себе на этот мотив: «Смолоду был грозен я», — и позднее, в диалоге со Звездочетом, словно с широким царственным жестом:

Только ты не сомневайся  
И за всем ко мне являйся.

Этот же лейтмотив служит основой для другого — лейтмотива смерти. Он появляется в сходных сценических положениях: во втором действии — для обрисовки картины смерти, представившейся глазам Додона и его рати, и в третьем действии — в хоре народа над телом Додона.

Реплика Додона (в конце третьего действия), в которой он отказывается Звездочету отдать Шемаханскую царицу: «Ничего ты не получишь, сам себя ты, грешник, мучишь», — сопровождается ходами басов — в них нетрудно узнать искаженный лейтмотив царственной власти, деспотизма:



Несколько позже, при словах Додона: «Ты снова спорить? Знай же, как со мною вздорить!» — сопровождение слегка изменяется, но сохраняется тот же лейтмотив:



В надгробном хоре народа появляется этот последний мотив с измененным ритмом:



Он же во втором действии сопровождает реплику Додона, увидевшего своих сыновей, убитых и распростертых на земле. И с него же начинается второе действие.

Все это наводит на мысль: не заложена ли уже в характере самой власти Додона его гибель?

Огорчения Додона от лихих соседей («Инда плачу я, Додон») охарактеризованы особым лейтмотивом:

8

[Andante un poco maestoso]



«Воинственность» Додона призвана изобразить маршеобразная музыка:

9

[Poco più mosso  $\text{♩} = 112$ ]

Скудоумие, тупость царя выражены кратким лейтмотивом:

10



Большое развитие этот лейтмотив получает во втором действии, где он служит для изображения как бы заикающейся речи Додона в диалоге с Шемаханской царицей. На фоне мелодического разнообразия речи царицы однотонные реплики Додона производят жалкое впечатление. Вот один из многочисленных примеров:

11

[Adagio]



Римский-Корсаков выбрал такие характеристики, конечно, нарочито, имея целью «Додона... осрамить окончательно».

Под статью Додону и все его окружение и его подданные. Воевода Полкан, по авторской ремарке, говорит всегда, словно ругается. Римский-Корсаков и в музыке передает эту особенность Полкановой речи. Вот его лейтмотив:

12 [Moderato]



Он изображает несвязное, косноязычное бормотанье Полкана, однако в пределах «здорового» музыкального смысла. Каждый из аккордов, взятый изолированно, звучит довольно жестко, но их последование вполне логично благодаря тому, что отдельные звуки (голоса) движутся плавно.

Боярская дума характеризуется по существу теми же «Полкановыми» аккордами:

13a [Allegro assai]



136 [Allegro non troppo]



Второстепенные персонажи Додонова царства — оба царевича и Амелфа — обрисованы самостоятельными лейтмотивами. Царевич Гвидон представлен песенкой, в которой почти всюду даны неправильные ударения:

13

[Allegro animato]



Уберем же рать с границы  
И поставим вокруг столицы,

А в столичном граде сем  
Яств и питий запасем.

Афрон охарактеризован старой солдатской песней (см. пример 25).

Появление Амелфы сопровождает песенка в юмористическом народном духе (см. пример 30).

Золотой петушок обрисован лейтмотивом (в двух вариантах), подражающим крику петуха. Первый вариант выражает состояние спокойствия: «Царствуй, лежа на боку», второй — тревогу: «Берегись, будь начеку»:

15



Можно подметить, что тревожный крик петушка построен из тех же звуков, что и спокойный, но только в обратном порядке.

Лейтмотив петушка в обоих своих вариантах служит для характеристики различных состояний Додонова царства и его персонажей. Так, сам Додон на мотив «Царствуй, лежа на боку» благодушно поет:

Руки сложа,  
Буду царствовать я лежа;  
Захочу и задремлю  
И будить нас не велю.

Тот же лейтмотив лежит в основе своеобразной колыбельной, под которую засыпает Додон, а за ним и дворцовая стража. Торжественный въезд Додона в сто-

лицу в начале третьего действия построен на том же мотиве.

Тревожный крик петушка, превращенный в своеобразный пассаж\*, рисует состояние сумятицы, охватившей столицу (первое действие). Предчувствие чего-то недоброго в начале третьего действия охарактеризовано разработкой того же мотива «Берегись, будь начеку». Такое пронизывание всего драматического действия лейтмотивом петушка способствует большой цельности всей конструкции оперы и является по существу дальнейшим оригинальным развитием принципа лейтмотивов.

Народ Додонова царства не имеет самостоятельного «музыкального лица». Из предшествующего изложения видно, что народ в этой опере, в сущности, представляет собой лишь своеобразный фон, на котором действуют главные персонажи. Он только поддакивает Додону и во всем с ним соглашается. Показательно, что для характеристики народа использованы чужие лейтмотивы: петушка и Додона.

В общем, несмотря на все разнообразие музыкальных характеристик различных персонажей царства Додона, в них много сходства. Всем им свойствен речитативно-декламационный стиль (почти нет закругленных песенно-мелодических построений), некоторая жесткость гармонии, элементарность ритмики.

Мир фантастики в «Золотом петушке» носит ориентальный характер. Если про музыку Додонова царства определенно можно сказать, что она в значительной части построена на русских народных оборотах, попевках, то трудно указать, какие именно национальные напевы послужили основой для музыкальных характеристик Шемаханской царицы и Звездочета. У русских композиторов XIX века — представителей Могучей кучки выработался особый «восточный» стиль, не связанный с какой-либо определенной народностью, но использовавший общие мелодические обороты, встречающиеся у различных восточных народов. В таком стиле написаны, например, «Песня Индийского гостя» из «Садко» и «Восточный романс» Римского-Корсакова,

---

\* Пассаж — последование ряда коротких звуков, обычно в быстром движении.

«Пляски персидок» в «Хованщине» Мусоргского, некоторые инструментальные произведения Балакирева и многое другое. В этом же стиле выдержан и фантастический мир «Золотого петушка».

Композитор противопоставляет тупым, неотесанным персонажам царства Додона мир утонченный, сказочный, воплощенный в образах Шемаханской царицы и Звездочета. Додон и его окружение охарактеризованы музыкой преимущественно маршеобразного характера, в которой мало широких и напевных мелодий, сочетания и последования аккордов подчас жестки. В противоположность этому, партия Шемаханской царицы значительно мелодичнее и разнообразнее, гармонически очень изысканна, ритмически затейлива.

Вот основной лейтмотив Шемаханской царицы, — ароматами Востока веет от этой мелодии, от ее темброво-го колорита:



Ее причудливо извивающаяся линия прекрасно передает чувственный образ злой красавицы. Эта мелодия сопровождает Шемаханскую царицу даже и там, где она присутствует невидимо. Когда Додону снится Шемаханская царица, в оркестре проводится ее лейтмотив. При отъезде Додона на войну (в конце первого действия) появляется тот же лейтмотив, словно указывающий направление, в котором поедет Додон. Из этого же лейтмотива в третьем действии строится пассажеобразная фигура (наподобие того, как и из лейтмотива петушка), символизирующая приближение гибели Додона из-за Шемаханской царицы.

В музыкальную характеристику царицы Римским-Корсаковым введена также так называемая «цыганская» гамма:





Все эти музыкальные средства служат композитору лишь в качестве связующего материала, который вкрапливается то здесь, то там в партию Шемаханской царицы. Таков же и другой вариант «цыганской» гаммы, струящейся в легких пассажах:



Главными же средствами ее характеристики являются мелодии и гармонии ее песен и арий, примеры которых мы приводим ниже при разборе содержания оперы (см. примеры 39, 40, 42а, 42б). Их разнообразие и тщательность отделки указывают на неувядаемую творческую фантазию Римского-Корсакова и мастерство. В то же время в этой изысканной музыке ощущается какой-то холодок, нет в ней подлинно глубокого человеческого чувства. В данном случае это можно объяснить идейно-художественным замыслом композитора, трактовкой сказочно-воздушного образа красивой, обаятельно злой царицы.

В противовес музыке Додонова царства, построенной исключительно на лейтмотивах (повторяемых музыкальных характеристиках), в партии Шемаханской царицы много музыки, которая появляется лишь однажды.

Лейтмотив Звездочета характерен не только своей мелодической и гармонической стороной, но также и своей изысканно-изобретательной, тонкой инструментовкой:



Его проведение в оркестре всегда поручается колокольчикам, арфе в высоком регистре и пиццикато

струнных \*. Перед нами словно ясное ночное небо и на нем сверкающие огоньки звезд. Появление Звездочета характеризуется также и определенными тональностями, в которых проходит его лейтмотив: во введении — ми-бемоль мажор, во всех остальных случаях — ми мажор \*\*.

Мелодия Звездочета имеет большое сходство с лейтмотивом Шемаханской царицы:



Римский-Корсаков тем самым подчеркивает внутреннюю связь этих образов.

Много общего между ними и в колорите, в причудливых извивах ритмики, таинственных, вкрадчивых сочетаниях и последованиях аккордов.

Помимо проведения особых лейтмотивов каждого действующего лица, Римский-Корсаков еще употребляет их одновременные сочетания, обусловленные сценическими положениями. Например, при сборах Додона на войну одновременно соединяются два его лейтмотива — мотив царственной власти (см. пример 4) и скорби от лихих врагов (см. пример 8), или в третьем действии при появлении Амелфы ее лейтмотив соединяется с лейтмотивом петушка; там же, в шестивии Додона лейтмотив петушка соединен с лейтмотивом Шемаханской царицы. Все это говорит о большом мастерстве Римского-Корсакова и полном подчинении музыкального материала задачам выразительности.

Необходимо еще сказать несколько слов о форме оперы и ее частей. В «Золотом петушке» нет традиционного деления на арии и речитативы, принятого,

---

\* Пиццикато — особый способ извлечения звуков у струнных инструментов посредством щипка, благодаря чему получаются отрывистые, короткие звуки.

\*\* Здесь уместно упомянуть, что Римский-Корсаков обладал особым «цветным» слухом и каждая тональность в его представлении связывалась с каким-либо определенным цветом. Так, тональность ми-бемоль мажор он называет темноватой, сумрачной; тональность ми мажор — темно-синей, сапфировой. Тональность первой арии Шемаханской царицы, в которой она обращается к восходящему солнцу, — ля мажор — розовая, светлая, как утренняя заря.

например, в итальянских операх. Здесь музыка течет непрерывно (такая структура оперы идет также от музыкально-драматических принципов Вагнера). Отдельные арии (у Шемаханской царицы) не нарушают хода действия. Впрочем, говоря об ариях Шемаханской царицы, мы понимаем это условно, так как на самом деле эти арии не имеют самостоятельного завершения и вливаются в последующее музыкальное действие\*. В «Золотом петушке» нет даже принятого в других операх Римского-Корсакова разделения на «сцены». В опере преобладает речитативно-декламационное изложение, но в партиях Шемаханской царицы и Звездочета многое носит напевно-мелодический характер.

Интересно отметить общую структуру оперы. По краям ее стоят появления Звездочета, в начале открывающего сказочное действие, а в конце его разъясняющего. Введение начинается спокойным лейтмотивом петушка, заключение оканчивается тревожным вариантом лейтмотива.

Чувствуется, что в опере многое осталось недоговоренным. Неясна судьба царицы; таинственны нити, связывающие царицу с Звездочетом.

В соответствии с музыкой и содержанием «Золотого петушка», его инструментовка сложнее других опер Римского-Корсакова. Так, например, в инструментовке «Золотого петушка» немало смешанных тембров. Это усложнение приводит к общему усилению звучностей. Особенно утонченно обрисованы тембрами фантастические образы. Лейтмотивы обогащены лейттембрами (повторяющиеся сочетания инструментов для характеристики действующих лиц, явлений). Достаточно услышать колокольчики, арфу и пиццикато струнных, чтобы увидеть Звездочета; рулады кларнета — чтобы представить себе Шемаханскую царицу.

В партитуре «Золотого петушка» особым блеском отличается картина шествия Шемаханской царицы и Додона (третье действие). Торжественность и пышность инструментовки достигают здесь поистине сказочных размеров. Свадебному шествию соответствует определенная программа, текст которой изложен в партитуре.

---

\* Наиболее законченна знаменитая ария «Ответь мне, зоркое светило».

Римский-Корсаков хотел передать большое нарастание, кульминацией которого является въезд царя и царицы. Этот момент замечательно выражен инструментальной.

Начинается шествие спокойным лейтмотивом петушка, изложенным здесь в виде фанфары. В духовых, от инструмента к инструменту, пианиссимо, перебрасывается мелодия фанфары. У струнных — одна из музыкальных тем, характеризующих Додоново царство. Это идут ратники. Когда появляется свита царицы, инструментовка становится причудливее, — например, два фюгата забавно, затейливо играют вариацию темы Шемаханской царицы. Сказочное впечатление производит также шествие карликов и великанов. Карлики охарактеризованы флейтами и гобоями в унисон и пиццикато струнных. Великаны изображаются скачками тромбонов на септиму (шаги великанов). Своего апогея звучность и блеск тембров достигают перед въездом царской колесницы (марш Додона, см. пример 35). Мелодию марша исполняют духовые и струнные. Особенно выделяются трубы и валторны, играющие эту мелодию в октаву.

Совершенство воплощения замысла, ясность и доступность музыкального языка, музыкально-тематическое единство, стройность формы, блеск оркестровых красок оперы позволяют считать последнее произведение Римского-Корсакова — «Золотой петушок» — одной из лучших его опер.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

### Действующие лица

Царь Додон . . . . .	бас
Царевич Гвидон . . . . .	тенор
Царевич Афрон . . . . .	баритон
Воевода Полкан . . . . .	бас
Ключница Амелфа . . . . .	контральто
Звездочет . . . . .	тенор-альтино
Шемаханская царица . . . . .	сопрано
Золотой петушок . . . . .	сопрано

Бояре, боярские жены и дети, слуги, стража, народ, ратники, пушкари, рабыни, скороходы, арапчага.

## ВВЕДЕНИЕ

Криком золотого петушка начинается «небылица в лицах»:



Труба звучит торжественно и заставляет насторожиться. Еще последний звук крика петушка не замолк, а виолончели и кларнеты запели о красоте Шемаханской царицы (см. пример 16).

Словно разливаются пряные благоухания ее шелкового шатра. Душная нега, любовное томление, тонкий яд — в извивающихся напевах. Но вот зазвенели колокольчики, и уж нет образов, навеянных Шемаханской царицей. Перед занавесом появляется «весь как лебедь поседелый» Звездочет. У него в руках волшебный ключ:



Я — колдун. Наукой тайной  
Дан мне дар необычайный,  
Вызвав тень, в пустую грудь  
Жизнь волшебную вдохнуть.  
Здесь пред вами старой сказки  
Оживут смешные маски.  
Сказка ложь, да в ней намек,  
Добрый молодцам урок \*.

Представившись таким образом зрителям, Звездочет исчезает. Волшебный колорит тембров, сопровождающих появление Звездочета, дополняется его необычайно высоким голосом (тенор-альтино).

Уже в таинственно-сказочном введении к опере чувствуется элемент сатиры.

\* В словах Звездочета заключено толкование оперы, данное Бельским.

## ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

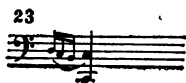
После исчезновения Звездочета в музыке словно рассеиваются чары волшебства, и мы оказываемся на «земле», в царстве царя Додона. Хотя эта «земля» существует в тридевятиом царстве, в тридесятом государстве, но по сравнению с поэзией, окружающей Шемаханскую царицу и Звездочета, царь Додон погружен в житейскую прозу, карикатурно похожую на будни русских царей.

Заседание царской думы. На престоле, пышно убранном павлиньими перьями, восседает царь Додон среди степенных и бородатых бояр. Около Додона его два сына — царики Гвидон и Афрон — и грубый воевода Полкан, ближайший советник царя.

Сквозь решетку дворцовой ограды видна улица, по которой движется простой народ.

Царскую думу охраняют сонные, тяжело вооруженные стражники.

Додон обсуждает вместе со всеми приближенными беспокойное положение своего государства. Его речи предшествует торжественный марш. Музыка, хотя и торжественная, звучит с напыщенной важностью и несколько неуклюже (см. пример 1). В марше выделяется появившийся уже во введении маленький мотив, постоянно сопровождающий царя Додона (этот мотив — символ тупости Додона):



Нарочитая примитивность музыки по сравнению с характеристиками Звездочета и Шемаханской царицы подчеркивает грубость, ограниченность Додонova царства.

Настроившись на торжественный лад, Додон приступает к своей речи:

Смолоду был грозен я  
И соседям то и дело  
Наносил обиды смело;  
Но теперь бы я хотел  
Отдохнуть от ратных дел  
И покой себе устроить.

Как нарочно, беспокоить  
Нынче стал сосед меня,  
Беспрестанно зло чиня!

Эту речь Додона передает музыка, то напыщенная и важная (см. пример 1), то немного жалкая и испуганная:



За советом и подмогой царь Додон обращается сначала к своему старшему сыну и наследнику — Гвидону. Разухабисто весело, самоуверенно высказывается царевич Гвидон. Он всю ночь думал о делах государственных и этим признанием прямо напугал царя: «Долго ль думой надорваться».

Что же предлагает «надёжа-царевич»? «Уберем жерать с границы и поставим вокруг столицы» (см. пример 14), — начинает свой совет царевич. Пусть враг срывает зло на веселых пажитях и нивах. Царь Додон и его двор смогут спокойно жить, есть и спать. Ведь рать поставлена вокруг столицы.

Царь Додон и бояре славят ум царевича. Никого из них не смущает, что враг разграбит страну. Не смущает это и воеводу Полкана, верного пса царя. Его беспокоит другое:

Если вражья рать (чтоб ей!)  
Станет станом под стенами,  
Перед царскими очами  
Да по терему слегка  
Из пищалей даст щелчка.

Грубый, неотесанный, всегда ругающийся Полкан изображается завывающей, ползущей вверх, резкой, ворчливой, словно «лающей» музыкой (см. пример 12).

За свою холопскую преданность Полкан не получает благодарности. Напротив, все на него набрасываются. Однако правота Полкана очевидна, и Додону приходится согласиться со своим воеводой.

Слово советчика получает любимый младший сын Додона — царевич Афрон. Афрон счастлив, что хвале-

ная смекалка его брата угодила невпопад. «Я стыжусь, что он мой брат», — восклицает Афрон. Гвидон хватается за меч — и дело чуть не доходит до драки. После неудачи Гвидона все с особенным нетерпением ждут избавительного совета второго царевича. Пение Афрона звучит так же залихватски, как и у его брата. Он предлагает:



а за месяц перед нападением соседа вновь собраться с силами и двинуться навстречу врагу: покой будет обеспечен.

Все в восторге от мудрости и отваги Афрона. Расстроганный отец обнимает сына, а бояре славят избавителя: «Самому Додону равен». Более высокой похвалы в царстве Додона быть не может.

Общее ликование и благодушие вновь нарушает не лишенный трезвости и сообразительности Полкан. Как быть, если сосед не предупредит за месяц, что он намерен воевать? — спрашивает воевода.

На этот раз ненависть к Полкану за отрезвляющее слово не знает границ. Царь до того зол на воеводу, что готов заподозрить его в измене. Уже слово «изменник» произнесено, и бояре хотят бить и вязать Полкана. Но царь останавливает их:

Так-то так,  
 Воевода мой дурак,  
 Только как нам быть с соседом?

Бояре своего мнения не имеют. «Дурачье», — презрительно бросает им Додон. «Так точно», — отвечают бояре. Хоть бояре и не имеют своих суждений и живут причудами царя, но тяжелые обстоятельства обязывают их что-нибудь сказать. И что же? — бояре обращаются к испытанному при дворах русских царей источнику государственной мудрости — к суеверию. Одни считают,



что следует развести на бобах, другие возражают, что будет вернее погадать на «квасной гуще». Музыка изображает разгоревшуюся ссору бояр и придворных (см. пример 136).

Неожиданно ожесточенную ссору бояр прерывает появление дряхлого Звездочета. Он в белой сарацинской шапке и синей ферязи с золотыми звездами. Под мышками у него астролябия и пестрядинный мешок. Звучит уже знакомая волшебная музыка — колокольчики, пиццикато струнных, арфа, — появившаяся во вступлении (см. пример 19).

Звездочет падает на колени перед Додоном и обращается к нему с речью: «Славен будь, великий царь» (см. пример 20, ср. с примером 16).

Восточное начало мелодии Звездочета сближает ее с лейтмотивом Шемаханской царицы. Пение Звездочета перекликается с музыкой, характеризующей Шемаханскую царицу, музыка словно роднит обоих волшебников.

Звездочет рассказывает Додону о золотом петушке, которого он решил подарить царю. Но петушок тот не простой:

Коль кругом все будет мирно,  
Так сидеть он будет смирно.

Но лишь появится опасность, петушок встрепетается и закричит: «Ки-ри-ку-ку! Берегись, будь начеку!»:

26 Allegro Звездочет

Ки - ри - ку - ку! Бе - ре - гись, будь на че - ку!

Додон недоверчиво посматривает на мешок. Звездочет вынимает из мешка птицу. И так как в стране все спокойно, петушок возвещает: «Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку! Царствуй, лежа на боку!»:

27 Голос петушка

Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку! Цар-ствуй, ле-жа на бо-ку!

Все поражены. Царь в восторге от подарка. Не зная, как отблагодарить Звездочета, он торжественно и во всеуслышание провозглашает:

Волю первую твою  
Я исполню, как мою.

Вкрадчивость, затаенное знание слышны в ответе Звездочета — «Мудрецам дары не лестны»:



«Княжеский дар» не нужен мудрецу. Он верит в обещание царя и просит дать об этом обещании «запись по законам». Но слово «закон» неизвестно в царстве Додона:

По законам? Что за слово?  
Я не слыхивал такого.  
Моя прихоть, мой приказ —  
Вот закон на каждый раз, —

отвечает Додон.

Звездочет кланяется до земли и направляется к выходу. Царственно и важно отпускает всех успокоившийся Додон. А петушок, словно желая еще раз поразить сердце царя, возвещает о покое и мире.

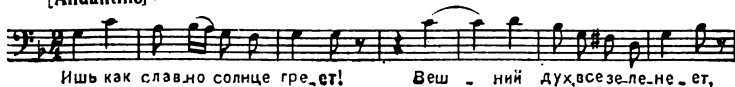
Додон испытывает блаженство:

То-то счастье! Руки сложа,  
Буду царствовать я лежа.

До появления Звездочета и его подарка Додон был так озабочен, что не замечал даже весеннего солнышка.

На порог дворца выходит ключница Амелфа. При ее появлении гобой исполняет народный грустный незатейливый напев — лейтмотив Амелфы. Царь развеселился: «Ишь как славно солнце греет! Вешний дух, все зеленеет»:

29 [Andantino]



Это — один из лучших лирических моментов оперы. Здесь, чуть ли не единственный раз в «Золотом петушке», мы чувствуем природу, картинами которой так щедро насыщены другие оперы и симфонические произведения Римского-Корсакова.

Весна, солнышко клонят царя ко сну, однако ему лень даже дойти до опочивальни. «Батюшка, да хочешь — в спальню всю столицу превратим», — говорит Амелфа.

По знаку ключницы слуги выносят на самое солнце кровать слоновой кости с меховым одеялом. Перед сном приятно на солнышке полакомиться. «Скушай хоть стручков турецких, иль в меду орехов грецких», — предлагает Амелфа:

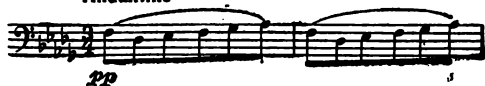


Царь охотно угощается и опасается только, как бы сидя не заснуть. Чтобы избежать этого, царю, по его приказанию, приносят привязанного цепочкой к кольцу зеленого попугая, который поет, щелкает, свистит (в музыке изображается щелканье и свист попугая). С такой забавой заснуть нельзя. Додон приветливо беседует с попугаем, а Амелфа разъясняет царю речь забавной птицы: все твердит он — «Мол, поставь его в окно, чтоб на людях показаться, для других покрасоваться».

Но вот царь кончает кушать. Теперь можно и уснуть. Попугая уносят, а золотой петушок, словно для того, чтобы царю было еще слаще засыпать, подтверждает:

Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку!  
Царствуй, лежа на боку!

Картина сна в царстве Додона символична. Сон объемлет не только царя, но и всех его окружающих. Засыпает даже стража. Дольше всех держится Амелфа. Она поет о внешнем сне: он всех сморил, уgomонил. Но вот и Амелфа засыпает. Сон царства Додона изображается немного измененным, убаюкивающим повторением «спокойного» призыва петушка:

31 *Andantino*

Все спит. Царь Додон улыбается во сне, ему грежится небывалая, чудесная красавица. Слышны знакомые (по введению) напевы. По этим напевам мы узнаем, что царю приснилась Шемаханская царица.

Вдруг покой спящего царства нарушает резкий тревожный крик петушка. Этот крик несется над царством Додона, как предупреждение о грозной опасности, в нем слышится что-то зловещее:

Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку!  
Берегись, будь начеку!

Поднимается шум и беготня. Мотив крика петушка перебрасывается от инструмента к инструменту, как тревожное известие из уст в уста. Собирается народ (до сих пор мелькавший на улице, он был лишь виден сквозь ограду царских палат). Впервые слово в этой опере народ получает, когда вся «власть» спит. И заговорить его заставляет страх. Он написан на испуганных лицах.

Пение народа — это новое после сцены сна превращение крика петушка. На этот раз он звучит печально, заунывно:

## 32 [Allegro assai]



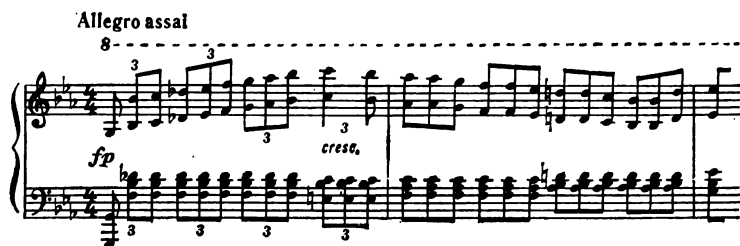
В палаты вбегает Полкан с характерным для него ворчливым, слегка лающим завыванием. Он будит царя и сообщает ему о грозящей опасности, о волнении в столице. Петушок кричит и словно подтверждает слова Полкана.

Додон сообщает народу о начинающейся войне и тут же облагает всех военными поборами: «Лисий хвост с бобром седым я кладу на каждый дым». Если же воеводы или кто-нибудь под ними захотят взять что-нибудь

лишнее, — очень откровенно говорит Додон, — то не перечить! «Ваши мы. Душа и тело», — раболепно соглашаются люди.

Вбегают царевици и бояре. В оркестре изображена суета сборов, слышен топот конницы. Царь Додон торжественно благословляет сыновей на бранный подвиг. Однако царевици не рвутся к военной славе, они предпочитают побыть дома, остаться с зазнобушками.

Додон сердится на сыновей. Гвидону и Афрону приходится подчиниться и скрепя сердце отправиться в путь. Музыка изображает сборы ратников (видоизменение лейтмотива Афрона):



После отъезда цариц и войска все постепенно успокаивается. Петушок кричит, что все спокойно, и Додон вновь готов уснуть. Ему хочется досмотреть сладкий сон, неожиданно прерванный военной тревогой. Чтобы, засыпая, настроиться на соответствующий лад, Додон велит Амелфе разгадать, какой сон он видел. «Что ж такое? Уж не то ль, что ты шахматный король?» — начинает угадывать Амелфа.

«Лучше, лучше, сердце билось как-то сладко...» Не сидит ли царь в бане, весь покрытый мыльной пеной, и к нему, «негадан и нечаян, вышел из печи хозяин»:



Появление «нечисти» изображается «страшной» музыкой, необычными интонациями мелодии.

Но сон Додона был еще лучше. Наконец, Амелфа поняла: царю снилась «красна девица-душа». Царя

охватывает дремота. Он засыпает мирным сном, а вслед за ним засыпает и ключница, и стража.

Вновь миролюбиво звучит мелодия петушка. Снова видит Додон чудесную красавицу. Напевы Шемаханской царицы звучат дольше, и ее облик вырисовывается яснее.

Вдруг петушок опять поднимает тревожный крик. Сбегается народ — на этот раз в еще большем смятении, и опять в пении народа звучат страх и подавленность. Будить царя народ не решается, а Полкана нет. Но вот, запыхавшись, появляется Полкан.

Додон просыпается, зевая, и не хочет верить беспокойному известию Полкана. Но петушок снова кричит о грозной опасности. Увы! Теперь приходится выступать в поход старикам во главе с самим Додоном и идти на выручку к детям.

Без воодушевления и подъема проходят сборы царя на войну. Трудно приходится Додону: латы стали тесноваты, а «заветный меч стал тяжел для царских плеч».

Раздражают царя и все повторяющиеся беспокойные крики петушка: «Ох, уж этот петушок, спрятал бы его в мешок», — вздыхает Додон. «Конь-то смирен?» — спрашивает он опасливо. «Как корова», — отвечают царю. «Нам и надобно такого».

Амелфа озабочена. Как можно, «не покушав, да идти»! Однако, как выясняется, запасов взято в поход на три года.

Народ славит царя, отъезжающего на войну. Додон и Полкан с войском отбывают под звуки солдатского ухарского марша:

35

[Poco più mosso ♩ = 112]



«Ты себя-то соблюди, стой все время позади», — советует Додону народ.

## ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Ночь. Мрачное тесное ущелье. Здесь погибли сыновья Додона и их ратники. Хищные птицы стаями вьются над трупами убитых. Музыка живописует это зловещее зрелище.

Робко озираясь по сторонам, спускаются в ущелье ратники Додона. Неуверенно и трусливо звучит здесь знакомая музыка (см. пример 24):



В мрачном раздумье, шагом въезжает Додон с воеводой и натывается на трупы обоих царевичей:

Что за страшная картина!  
То они, мои два сына,  
Без шоломов и без лат,  
Оба мертвые лежат,  
Меч вонзивши друг во друга.

Царь в отчаянии рыдает. Вторят ему и ратники. Плач сопровождается причитающими ходами мелодии:



(ср. с плачем народа в третьем действии, см. пример 48). Верный Полкан призывает отомстить за убийство царских сыновей. Но кому мстить? Где враг? Ответа нет.

Светает. Сквозь расплывающийся туман у подножья горы вырисовываются очертания шатра (в оркестре появляются отрывки из лейтмотива Шемаханской царицы). Все в изумлении.

Враг, видно, скрылся в этом шатре. Неутомимый Полкан приказывает зарядить пушку. Пушкарки хотя и выполняют приказ Полкана, но неохотно: каков собою враг, еще не видно. Пушка наведена прямо на шатер, все готово. «Ну, пали!»

Первые лучи восходящего солнца освещают шатер. Полы шатра заколебались... Это повергает «храбрую» рать Додона в бегство: не выдержали простецкие сердца ратников такого нагромождения необъяснимых вещей. Только Полкан и Додон находят в себе мужество не следовать за своим войском.

Звучит нарядная тема Шемаханской царицы:



Из шатра выходит легкими, но торжественными шагами красавица в сопровождении четырех рабов с музыкальными инструментами. Как бы никого не замечая, она обращается к яркому солнцу, молитвенно простирая руки:



Мой край родной ты посетило,  
Отчизну сказочной мечты?  
Все так же ль там сияют розы  
И лилий огненных кусты?  
И бирюзовые стрекозы  
Лобзают пышные листья?

Эта ария Шемаханской царицы, очень часто исполняемая отдельно в концертах, — одно из лучших мест оперы и вообще одно из выдающихся созданий Римско-



го-Корсакова. По сравнению с лейтмотивом Шемаханской царицы, мелодия этой арии отличается простотой и большой прозрачностью. В музыке удивительное сочетание томности и какого-то холодка, человеческой искренности и бесстрастных пассажей.

Царь, подбадриваемый воеводой, решает заговорить с неведомой красавицей и спрашивает, кто она такая.

В своей воле я девица,  
Шемаханская царица;  
Пробираюсь же, как тать,  
Город твой завоевать.

Додон принимает это как шутку: «Для войны ведь рать нужна». Царица отвечает, что она «одною красотой» всех склоняет пред собой.

По знаку царицы рабыни подносят Додону и Полкану чаши с вином. Ратники располагаются в глубине на продолжительный отдых и убирают тела убитых. Додон, Полкан и царица садятся рядом. В ответ на вопрос Полкана царица рассказывает о томительно-сладких снах, приснившихся ей. Воевода вставляет глупые вопросы, замечания, чем раздражает царицу. Она просит Додона прогнать Полкана. Царь велит ему зайти за шатер и глядеть оттуда. Оставшись одна с Додоном, царица старается прельстить его сладострастными речами. Она поет свою вторую арию в характере томного танца:

40  
Larghetto

Сбро-шу чо\_ пор\_ ны \_ е тка\_ ни и, как солнца луч в ту\_ ма \_ не,  
на ку\_ ми\_ ре из среб\_ ра за\_ бли\_ ста\_ ю средь шат\_ ра.

Обольщая Додона, царица поет две небольшие песенки. Утомившись, она просит Додона петь с ней вместе: в песне так легко выразить свою любовь тому, кто умеет любить. Осведомившись, приходилось ли петь Додону, когда он бывал влюблен, Шемаханская царица просит его спеть одну из его любовных песен. Додон с отчаянной решимостью, что есть мочи, запевает на мотив «Чижики»:

41 Pochissimo più mosso

*ff* Додон

Бу-ду век те-бя лю-бить, по-ста-ра-юсь не за-быть.

А как ста-ну за-бы-вать, ты на-по-мнишь мне о-пять.

В этой чудовищно глупой песне выражается тупоумие и ничтожество Додона. Царица окончательно убеждается в его бесчувственности: «Нет, ты — каменная глыба, а не чутких струн набор». Она вспоминает, как царевичи — сыновья Додона — «друг пред другом... сулили руку, сердце и венец», — и как оба погибли в бранном споре. Мысль о доме вызывает у царицы рой чудесных воспоминаний о стране Востока:

42a

[Lento]

*dolce*

*p*

42b

*pp*

Чудесная, завораживающая музыка этой небольшой арии сама будто соткана из легких, почти неуловимых колебаний. Чувствуется еле заметное колыхание воздуха, напоенного ароматами Востока.

Прилив сладостных воспоминаний охватывает царицу, она мечется, не находя себе места. В страстном порыве она взывает к Додону:

Нет! Возьми ты жизнь мою  
 Иль убей тоску-змею...  
 Где сыщу, кто б мог перечесть,  
 Мне во всем противоречить,  
 Кто б поставил сердцу грань  
 Твердо, властно?

Додон торжественно соглашается ей во всем перечить, добавляя: «Для тебя на все готов». Царица, искренне развеселившись великодушным согласием Додона, предлагает ему «ради праздника» поплясать, позабыв о царском сане. Как Додон ни упрямится, царица снимает с него тяжелый шлем, повязывает платочком и заставляет плясать.

Подчиняясь велениям царицы, Додон неуклюже топчется и боком наталкивается на нее. Это сердит царицу: «Не так. Вот верблужьи-то ухватки: не держи наружу пятки!» Постепенно пляска оживляется. Послушный Додон, «отчаянно махнув рукой, пустился в бешеный пляс. Царица садится в стороне, хохочет без умолку, потешаясь над Додоном»\*.

Выбившись из сил, Додон падает на ковер. Встав на ноги, он решительно обращается к царице:

Если я тебе так мил,  
 Бью тебе челом на царстве,  
 На великом государстве.

Царица недоумевает: «Что ж там делать нам с тобой?» — «Как «что делать»? Сласти кушать, отдыхать да сказки слушать... Кроме птичьего молока, все найдется для дружка, ничего жалеть не стану».

Царица соглашается ехать с Додоном в его столицу. Из шатра выходят нескончаемой вереницей рабыни. В ратном стане тоже движение. Царица велит славить жениха. Рабыни поют:

43 Allegretto



\* Ремарка Римского-Корсакова.



Додон, вне себя от радости, объявляет:

Эй, Полкан! труби победу!  
Я домой с невестой еду.

Его приветствуют трубные звуки и радостные клики войска. Всеобщее ликование. Царский поезд трогается.

### ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Шумная улица перед думной палатой дворца Додона. У входа во дворец, пылая на солнце, сидит на спице золотой петушок. Все полно народом: улицы, окна теремов, даже крыши. Около думы толпятся бояре с женами и детьми.

День жаркий, солнечный. Но уже ползет темно-свинцовая туча, — чувствуется приближение страшной грозы. Время от времени появляются скороходы и скрываются в глубине дворца. Все ждут возвращения царского поезда в смутной тревоге.

Ощущение неизвестности, предчувствие чего-то недоброго переданы вкрадчивой, таинственной музыкой вступления к третьему акту:



Грозно, как веление судьбы, звучит в трубах и валторнах крик петушка.

Поднимается занавес. Народ делится между собой ощущениями страха и тревоги. Что-то будет? Все ли спокойно в государстве? Или что плохое приключилось? Что с царем? Все неизвестно! Петушок притаился и молчит. Грозная туча ползет, как предзнаменование ненастья.

Появляется Амелфа. Народ в тоске просит ее раскрыть правду:

45

*Allegro*



В этой мелодии, как и в мелодии из первого действия (момент, когда народ будит царя и его двор), можно заметить превращение второго, угрожающего мотива золотого петушка.

К печальной мольбе Амелфа остается глухой. Чтобы отвязаться от вопросов, она выдумывает сказку о подвигах царя, а слушатели охотно ей верят. Амелфа рассказывает, что царь везет прекрасную девуцу — новую царицу. Узнает народ и о гибели царевичей Гвидона и Афрона: будто царь на цепь их посадил, злою смертью казнил.

Под конец хитрого, живого рассказа, смысл которого — поддержать страх перед царем и веру в его величие, Амелфа говорит народу: «Будет баня и про вас». Люди ухмыляются: «Ваши мы. Душа и тело». К этим, уже знакомым по первому действию раболопным словам, народ, не смущаясь, добавляет: «Коли бьют нас, так за дело».

Но вот приближаются звуки торжественного шествия царя Додона и Шемаханской царицы. Амелфа хочет подготовить царю подобающую встречу: «Едут! Прыгайте козлом да вертитесь колесом!»

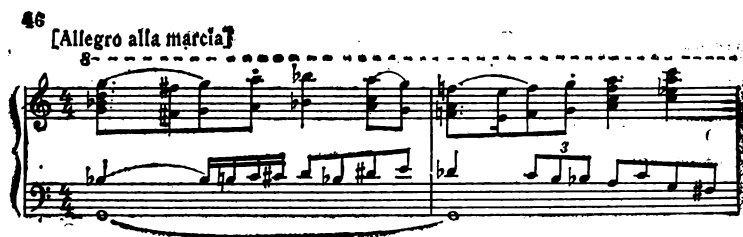
Появляется царский поезд и начинает свой торжественный ход. Народ созерцает пышное зрелище, лишь изредка вставляя восклицания удивления и одобрения.

В оркестре гремит тот же ухарский, разудалый марш, под звуки которого Додон отбыл на войну (см. пример 35). Это проезжают ратники.

Всех изумляет свита царицы. Тут и великаны, и карлики, и люди с одним глазом, арапы, арапчата, рабыни, закрытые покрывалами...

Народ позабыл тягостное чувство ожидания царя; теперь все по-детски увлеклись зрелищем и развеселились.

Шествие сказочной свиты Шемаханской царицы кажется нескончаемым. В конце шествия лейтмотивы царя Додона и Шемаханской царицы объединяются и звучат одновременно:



Медленно въезжает, завершая торжественный ход мимо дворца, золотая карета с царем и царицей. Народ зашевелился, запрыгал и радостно грянул приветствие. Всем готов служить царю народ и чем угодно смешить его: «Биться в праздник на кулачках, лаять, ползать на карачках». «Для тебя мы родились и семьей обзавелись», — заключает свое приветствие раболепный народ. Музыка этого хора, как и бывших уже народных хоров, является видоизменением мелодии золотого петушка.

На крыльце одного из домов вдруг появляется, так же как и в первом действии, Звездочет, одетый в синюю ферязь, в причудливой шапке. Толпа расступается перед ним, а он, вперив глаза в Шемаханскую царицу, пробирается к золотой колеснице. Все замирают в ожидании, а царица под звуки своей страстной, «извивающейся» музыки всматривается долго и пристально в причудливый облик Звездочета, словно бы что-то припоминая:

Это кто там в шапке белой  
Весь, как лебедь, поседелый?—  
с беспокойством спрашивает она Додона.

Звучат колокольчики, арфа, пиццикато виолончелей, рисующие образ Звездочета.словно в предзнаменовании страшного исхода, раздается отдаленный удар грома.

Приветливо встречает царь Звездочета и спрашивает, чего он хочет. Мудрец, не сводя глаз с царицы,

прóсит Додона исполнить обещанное за золотого петушка. Ведь Додон дал царское слово выполнить первую волю Звездочета, как свою. За золотого петушка Звездочет просит теперь отдать ему Шемаханскую царицу.

Все поражены. Больше всех растерян Додон; лишь царица коварно хихикает.

Сначала Додон пытается образумить Звездочета. Зачем ему девица? — недоумевает царь. Старик отвечает, что он надумал жениться. Додон, уже едва сдерживая свой гнев, продолжает усовещивать Звездочета. Царь предлагает ему все, что угодно, хоть полцарства. Но Звездочет упрямо настаивает на своем. Ярость охватывает Додона: «Убирайся, цел пока! Оттащите старика!»

Звездочет сопротивляется и снова принимается спорить. Тогда Додон ударяет его жезлом по лбу. Звездочет падает мертвым.

Зазвучала зловещая музыка вступления к третьему действию (см. пример 44). Вся столица содрогнулась. Солнце спряталось за тучи, и загремел гром.

Гроза приближается. Только Шемаханская царица смеется про себя: «Хи-хи-хи! Ха-ха-ха-ха! не боюсь я греха».

Додону не дает покоя совершенное им злодейство. Царица же жестоко и холодно напоминает Додону, что волноваться из-за убийства царю не следует:

Нам на то и дан холоп:  
Не понравился — и хлоп.

Но не о смерти Звездочета жалеет Додон. Он суеверно боится, как бы не нажить беды от пролитой перед самой женитьбой крови. «Будет драка на пиру, вот и все», — отрывисто говорит царица.

Додон успокаивается и хочет поцеловать царицу. Вместо ласки и приветия околдовавшая царя красавица отталкивает его с отвращением и гневом:

Пропади ты, злой урод,  
И дурацкий твой народ!

Как предсказание звучат ее слова:

Погоди, седой болтун,  
Твой уж близок карачун.

Додон жалко улыбается. Ему хочется верить, что царица пошутила. Но вот в первый раз после царского возвращения петушок подал голос и прокричал приговор Додону:

Ки-ри-ки-ку-ку!  
В темя клюну старику!



Все стараются не допустить петушка к Додону. Но петушок уже спорхнул с тихим звоном со спицы и кружится над головами. На него в ужасе машут руками. Но тщетно, петушок подлетает к Додону и клюет его в голову. Додон падает замертво. Все оцепенели. Сверкает молния, и раздается страшный раскат грома. Гроза теперь разразилась над самой столицей. На миг наступает полная тьма, в которой слышится лишь смех царицы. Когда снова становится светло, изумленный народ видит, что нет ни царицы, ни петушка, и что Додон мертв.

Заключительный хор народа — это надгробный плач, стенанье. Рыдая, народ возвеличивает Додона и прощается со своим царем. Какой поистине горькой иронией звучат слова восхищенья Додоном, слова о «вечно незабвенном царе»! В этом надгробном плаче народа прорывается тяжелая тоска забитых людей. Одни словно рыдают:



Другие прощаются с Додоном и прославляют царя.

Эта мелодия — печальное превращение ухарски-веселого марша, сопровождавшего отъезд Додона (в первом действии) на войну (ср. с примером 35):





Народ вспоминает, как грозен бывал рассердившийся царь. При мысли же о некоторых милостях Додона народ на мгновение забывает обо всем тяжелом и тоскливом и по-детски радуется:



Музыка тоже светлеет. Эту музыку мы уже слышали в первом действии. Под ее убаюкивающие звуки спали Додон, стража, Амелфа на весеннем солнышке.

Отрадное воспоминание пролетает, и вновь возвращается тоска: «Что даст новая заря? Как же будем без царя?» — с тихим отчаянием вопрошает народ. Пение замолкает. Все падают ниц и рыдают неутешно.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Раздвигая полы занавеса, появляется Звездочет. Как и во введении, он обращается к зрителям. Своими речами в начале и конце сказки мудрец словно заключает все действие в волшебную рамку. Музыка повто-

ряет уже в общем знакомое по прежним появлениям Звездочета:

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...

С этими словами Звездочет кланяется и скрывается. В оркестре — нарастание. Еще раз слышен крик петушка. Как и в первый раз, в начале оперы, он передается звуками трубы. Лейтмотивом, характеризующим ограниченность и тупость Додона, заканчивается опера.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>В. Цендровский.</i> Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова . . . . .	3
<i>Л. Полякова.</i> «Псковитянка» и «Вера Шелога» . . . . .	24
<i>З. Финкельштейн.</i> «Майская ночь» . . . . .	65
<i>Л. Кулаковский.</i> «Снегурочка» . . . . .	110
<i>В. Цуккерман.</i> «Садко» . . . . .	145
<i>Б. Левик.</i> «Моцарт и Сальери» . . . . .	219
<i>А. Соловцов.</i> «Царская невеста» . . . . .	239
<i>И. Озерецковская.</i> «Сказка о царе Салтане» . . . . .	303
<i>В. Цендровский.</i> «Кашей бессмертный» . . . . .	339
<i>Л. Кершнер.</i> «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» . . . . .	361
<i>В. Берков и Вл. Протопопов.</i> «Золотой петушок» . . . . .	432

Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель. М.,  
«Музыка», 1975.

478 с. с нот., 1 л. ил.

В сборник входят путеводители по основным и наиболее репертуарным операм Н. А. Римского-Корсакова: «Вера Шелоба» и «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Золотой петушок». Во вступительной статье, написанной музыковедом В. М. Цендровским, дается обзор оперного творчества Римского-Корсакова.

**ОПЕРЫ**  
**Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

Путеводитель

Редактор

*И. Уварова*

Художник

*С. Данилов*

Худож. редактор

*Ю. Зеленков*

Техн. редактор

*И. Левитас*

Корректор

*И. Белоброва*

Подписано к печати 23/II—76 г.  
Формат бумаги  $84 \times 108 \frac{1}{32}$  Печ. л.  
15+0,0625 вклейки (Усл. п. л. 25,3)  
Уч.-изд. л. 24,57 Тираж 24 000 экз.  
Изд. № 8750 Т. п. 1976 г. № 643  
Зак. 633 Цена 1 р. 86 к. на бумаге  
№ 2

Издательство «Музыка»,  
Москва, Неглинная, 14.  
Московская типография № 6 Союз-  
полиграфпрома при Государствен-  
ном комитете Совета Министров  
СССР по делам издательств, поли-  
графии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88,  
Южнопортовая ул., 24.