

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДСТВО



РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ИССЛЕДОВАНИЯ
МАТЕРИАЛЫ
ПИСЬМА



В ДВУХ ТОМАХ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1 9 5 4

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДСТВО



РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ТОМ
II

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1 9 5 4

ПУБЛИКАЦИИ
И
ВОСПОМИНАНИЯ



С. Н. ДУРЫЛИН

ИЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ

«В Москве... почему-то меня любят»,— писал Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни».

Действительно, его любили в Москве горячо, искренно и преданно. Особенно ярко проявилась эта любовь с тех пор, как его творчество стало встречать холодный прием в казенном Петербурге.

Когда дирекция императорского Мариинского театра отвергла «Садко», одно из величайших созданий Римского-Корсакова,— эта «опера-былина» тотчас же, в 1897 г., была поставлена в Москве, в частной опере С. И. Мамонтова и нашла там чудесных исполнителей в лице Н. И. Забелы (Волхова), А. В. Секар-Рожанского (Садко) и Ф. И. Шаляпина (вскоре после премьеры выступившего в партии Воряжского гостя). Эта опера встретила восторженный прием у слушателей, и с этого знаменательного дня все премьеры новых опер Римского-Корсакова — «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный» — проходили в Москве, в частной опере. В Москве же, после смерти композитора, была показана и премьера последней оперы Римского-Корсакова — «Золотой петушок», сперва запрещенной, а потом обезображенной цензурой. В Москве же начала новую жизнь и «Псковитянка», давно забытая после первого появления в Петербурге в 1873 г.: гениальным исполнением Грозного Шаляпин навсегда включил ее в репертуар русского и европейского театра.

Не будет никакого преувеличения в утверждении, что именно в Москве, еще при своей жизни, Римский-Корсаков нашел лучших исполнителей своих опер и наиболее отзывчивых и благодарных слушателей.

Вспоминается один знаменательный спектакль 19 декабря 1900 г. Исполнилось 35 лет композиторской деятельности Римского-Корсакова. Он встречал этот день не в Петербурге, где началась и прошла вся его деятельность, но где в казенном

оперном театре (а другого там и не было) в год юбилея не шла *ни одна* из девяти написанных им к тому времени опер, а в Москве, где в Большом театре шла «Снегурочка», а в частной опере только что была поставлена с огромным успехом «Сказка о царе Салтане» и шли, сверх того, «Садко» и «Царская невеста».

Тогдашняя молодежь гадала, куда пойдет Николай Андреевич на юбилей — в Большой театр, где была объявлена «Снегурочка», или в частную оперу, где был назначен «Садко»? На всякий случай брали билеты на галерку и туда и сюда. Втайне молодые зрители надеялись, что суровый и прямой автор вольного и могучего «Садко» откажется от казенного приглашения и пойдет на свой праздник туда, где так искренно и любовно его приняли.

И старый композитор не обманул этих надежд. К брызгливой обиде царской дирекции он предпочел прийти на спектакль «Садко».

Спокойный, высокий и прямой, с седеющим «бобриком», в черном длиннополом сюртуке, Римский-Корсаков выходил на бурные вызовы всего театра. Он кланялся чинно, с какой-то старомодной вежливостью, кланялся молодой — по преимуществу молодой — толпе, набившей театр сверху донизу. Она рукоплескала ему яростно, точно защищая его от обид казенной дирекции.

Но никто не рукоплескал ему с таким увлечением и так звонко, как Царевна Волхова (точь в точь такая, как на картине Врубеля «Морская Царевна!») и вольный гуслир Садко, стоявшие рядом с ним.

А он, наклоня гордую, умную стариковскую голову то вправо, к Царевне Волхове, то влево, к певцу-богатырю Садко, чуть приметно улыбался им.

И зрители знали, за что старый композитор, такой простой и спокойный в торжестве своем, благодарно улыбается героям своей оперы-былины.

Ведь это были незабвенные — Н. И. Забела, его лучшая Волхова, его первая Марфа в «Царской невесте» и позже первая Царевна-Лебедь в «Салтане», это был А. В. Секар-Рожанский, певец с богатейшим голосом, его первый Садко, Лыков («Царская невеста»), царевич Гвидон.

Имена Н. И. Забелы, Е. Я. Цветковой, В. Н. Петровой-Званцевой, А. В. Секар-Рожанского, Ф. И. Шаляпина, участников московских премьер новых опер Римского-Корсакова в 1897—1902 гг., неотделимы навеки от его славного имени.

«Забела -- Марфа пела прекрасно, высокие ноты в ее ариях звучали чудесно...» — писал Римский-Корсаков о первом представлении «Царской невесты», а об исполнении Волховы говорил: «Забела пела превосходно и создавала поэтический образ царевны».

Тот, кто видел этот зыбкий и нежный, таинственный и волнующий образ Морской Царевны (к счастью, он остался жить на картине М. А. Врубеля), кто слышал ее серебристую, чистую и грустную, как осенний ручеек, колыбельную песню над спящим Садко, песню любви и разлуки, тот поймет, почему Римский-Корсаков для Забелы написал главную партию в следующей своей опере. После постановки «Царской невесты» О. Л. Книппер писала А. П. Чехову в Ялту: «Вчера я была в опере, слушала второй раз «Царскую невесту». Какая дивная, тонкая, изящная музыка! И как прекрасно и просто поет и играет Марфу — Забела! Я так хорошо плакала в последнем акте — растрогала она меня. Она удивительно просто ведет сцену сумасшествия, голос у нее чистый, высокий, мягкий, ни одной крикливой



Н. И. Забела-Врубель в партии Людмилы. «Руслан и Людмила». Московский театр частной оперы. 1898 г.

ноты, так и баюкает. Весь образ Марфы полон такой нежности, лиризма, чистоты— просто из головы у меня не выходит. Опять пойду ее слушать»¹.

«Опять пойду ее слушать!»— это было едва ли не с каждым, кто чутко и душевно мог слушать музыку этой оперы. «Царская невеста» в Московской частной опере была чем-то похожа на «Царя Федора Иоанновича» в Художественном театре в те же годы: то же отсутствие штампа «боярской оперы», трафарета боярской пьесы, та же искренность в передаче чувствований, томлений и умилений

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. I. «Мир», М., 1934, стр. 122.

человеческих. Превосходно пела и играла Любашу А. Е. Ростовцева, а после нее — В. Н. Петрова-Званцева. Яркими реалистическими фигурами были Дуняша — В. И. Страхова и Домна Сабурова — С. Н. Гладкая. Поражал силой и красотой своего голоса Н. А. Шевелев в партии Грязного. Но душой всего спектакля была Надежда Ивановна Забела — Марфа. В каждой музыкальной фразе, в каждом изгибе мелодии чувствовался подлинный трепет молодой души, в которой затеплилась радость первой любви, которая лучится от счастья, не ведая, что скоро темное облако беды погасит эту весеннюю зорьку. Тот, кто вспомнит бесконечно трогательный образ Марфы, созданный Забелой, этот «чистейшей прелести чистейший образец» русской девушки, тот не удивится, что и следующую партию в своей новой опере Римский-Корсаков писал опять для Забелы. Ее «Царевна-Лебедь», также запечатленная Врубелем на полотне— это воплощенная в звуках волшебная сказка, настоящее поэтическое видение, созданное народной фантазией. Одухотворите эти кристально-чистые звуки светлым чувством и весенней девической нежностью,— и вы, быть может, услышите и увидите ту Царевну-Лебедь, какой была Н. И. Забела и какой впоследствии эта царевна не была уже ни у одной из исполнительниц.

Два романса — «Сон в летнюю ночь» и «Нимфа» Римский-Корсаков посвятил Н. И. Забеле и ее мужу, М. А. Врубелю, в благодарность за двух царевен — «Волхову» и «Лебедь», в образы которых они вложили столько красоты.

Прошло много лет с тех пор, как Забела пела в операх Римского-Корсакова. Она умерла в 1913 г. И при ее жизни и после ее смерти многие замечательные певицы выступали в партиях Волховы, Марфы, Царевны-Лебеди. Но образы, созданные этой артисткой в операх Римского-Корсакова, остаются живыми и никем не превзойденными в памяти тех, кто их видел. Как в драматическом театре О. О. Садовская была актрисой Островского, и сам драматург считал ее идеальной исполнительницей ролей в своих пьесах, так Н. И. Забела была артисткой Римского-Корсакова, вкладывавшей в его образы те сокровища чувства, поэзии, тончайшей женственности, которыми обладала только она и которые были нужны для этих оживших образов русской сказки, народной песни.

Партнером Н. И. Забелы был Антон Владиславович Секар-Рожанский. Ему, певшему до той поры в операх Мейербера и Верди, нелегко было войти в репертуар Римского-Корсакова. Однако впоследствии он стал одним из самых ярких исполнителей ролей в его операх. Его Садко был удалой добрый молодец, обладавший чудесным даром песни; ею он победил чванных «торговых гостей» новгородских, ею укротил буйного Царя Морского и воспламенил огнем любви студеное сердце Царевны Волховы, этой второй Снегурочки из водяной пучины. В исполнении Секар-Рожанского бедный гуслир был настоящим, кровным сыном вольницы Новгородской, и никто бы не усомнился, что Садко такой же великий богатырь, как Илья Муромец, только оружие его не «меч-кладенец», а «гусельки яровчатые».

Римский-Корсаков любил этого певца. Не признающий никаких уступок в области творчества, он отказал Н. Н. Фигнеру в каких-то добавлениях к партии Левка в «Майской ночи», и знаменитый тенор никогда не пел ее. Когда Ф. И. Шаляпин, высоко ценимый Римским-Корсаковым за Грозного и Сальери, пленившись



Е. Я. Цветкова в партии Милитрисы. «Сказка о царе Салтане». Московский театр частной оперы. 1900 г.

баритоновой партией Грязного в «Царской невесте» и желая спеть ее, просил композитора транспонировать ее для баса, он встретил категорический отказ.

Однако Римский-Корсаков легко сдался на просьбу Секар-Рожанского написать дополнительную арию для Лыкова в «Царской невесте», найдя, что певец, вошедший в образ своего героя, прав в своей просьбе. Через полтора месяца после премьеры Секар-Рожанский уже исполнял партию Лыкова с новой арией в III действии.

Рядом с именем Н. И. Забелы следует назвать и имя Елены Яковлевны Цветковой, другой певицы, глубоко и вдохновенно воплощавшей образы в корсаковских операх. Она первая пела Веру Шелогу и царицу Милитрису в «Салтане».

Если Забела была идеальной исполнительницей (точнее — создательницей) фантастических образов в операх Римского-Корсакова, то Цветковой необыкновенно удавались в его операх лирические партии героинь из мира реального. У нее и Снегурочка была больше хрупкой, чуткой, самоотверженно любящей русской девушкой, почти девочкой, чем сказочной дочерью Весны и Мороза, как у Забелы. В Вере Шелогге и Милитрисе Цветкова создавала трогательный образ матери. Особенно проникновенно передавала она рассказ Веры, который в ее исполнении был волнующей исповедью непорочной и страстной души.

Незабываема в исполнении Цветковой Ольга — «Псковитянка». Она была достойной дочерью Грозного царя, которого пел гениальный Шаляпин. Любовь и самоотверженность — вот что наполняло ее душу. В образе Ольги с покоряющей правдой и силой проявлялось большое драматическое дарование Цветковой, которую Москва любила нежно и преданно.

Первой Кашеевной была Вера Николаевна Петрова-Званцева. Она пела эту трудную партию по настоятельному, категорическому требованию самого автора. Это был тоже сказочный образ, но зловещей, недоброй силой веяло от него. Обращение Кашеевны к мечу у Петровой звучало как властное, черное заклинание, и верилось, что меч, ею зачатый, будет губителен для ее врагов. Поэтическая Ганна («Майская ночь»), солнечный Лель, зловещая Морена («Млада»), верная Любава («Садко»), страстная Любава («Царская невеста») — во всех этих партиях был простор могучему меццо-сопрано Петровой-Званцевой. Эти образы также принадлежат к лучшим сценическим воплощениям образов Римского-Корсакова.

II

О Федоре Ивановиче Шаляпине — первом и непревзойденном Сальери — надо писать много, но сколько ни напишешь, все будет мало и бедно.

У Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» носит скромный подзаголовок: «Драматические сцены». В исполнении Шаляпина этот спектакль стал трагедией шекспировской силы и пушкинской простоты. Никогда и никому из позднейших исполнителей Сальери не только в опере, но и в драме даже отдаленно не удавалось приблизиться здесь к Шаляпину.

Сальери-Шаляпин захватывал зрителя пушкинской правдой с первого же момента, с поднятия занавеса.

Комната Сальери. Утро. Пышный большой парик вместе с парадным кафтаном бережно покоится на кресле: он приготовлен для дневных визитов. А сам Сальери, пожилой, с космами редких желтоватых волос, в потертом кафтане, опустил голову на руки, лежащие на клавиатуре клавесина, и застыл в немом отчаянии. Он всю ночь играл, сочинял за клавесином, — и вдруг впервые постиг, что «бессмертный гений» дан не ему, а Моцарту, что все, что он, Сальери, сочиняет, ничто перед музыкой Моцарта. И вдруг сильным движением он поднимает голову от клавесина и вперяет ввысь суровый взор с горьким укором небу:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Он начинает свою борьбу с небом, с богом, с судьбой, стремясь исправить их мнимую несправедливость.

Таково поистине гениальное начало пушкинской трагедии, и таким же было у Шаляпина все ее исполнение до конца.

Во всей сценической истории «Моцарта и Сальери» исполнение Шаляпиным Сальери было единственное, в котором артист-певец возвысился до замысла великого поэта и воплотил его в строгом соответствии с теми требованиями, которые Пушкин предъявлял к трагическому актеру.

И в то же время исполнение Шаляпиным Сальери было трагедией *музыкальной*.

Он не декламировал стихи Пушкина под музыку Римского-Корсакова, как пытаются это делать некоторые исполнители Сальери. Он умел в речитативах Римского-Корсакова найти трагическую глубину пушкинского мелоса.

С каждым словом Шаляпин все глубже раскрывал образ Сальери и показывал неизбежность трагической развязки.

С напряженным вниманием, потрясенный впечатлением, произведенным на него гениальной музыкой, слушал Сальери—Шаляпин игру Моцарта на клавишине,— на его лице было и блаженство художника, присутствующего при рождении великого произведения искусства, и глубокое смятение человека, окончательно побежденного на том поприще, на котором он признавал себя сильным, опытным бойцом, заслуживающим, по справедливости, победы.

Невозможно было решить: какое место в партии Сальери проводил Шаляпин сильнее. Да и была ли это «партия», «роль», «игра», «пение»? Был ли он здесь «поющий актер» или «играющий певец»? Он был великий художник труднейшей из трагедий, когда-либо написанных для оперного театра.

То же надо сказать и о шаляпинском Грозном в «Псковитянке».

Это был воистину грозный образ Грозного — таким могучим, суровым и прекрасным знает его только народная песня да лермонтовская «Песня про царя Ивана Васильевича».

Кабы сизой орлище встрепенулся,
Кабы грозная туча подымалась,—
Подымался великий князь Московский
А Иван сударь Васильевич прозритель,—

так живописует Грозного народная песня о взятии Казанского царства.

Не сияет на небе солнце красное,
Не любятся им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич,—

так, идя за народной песней, запечатлел Лермонтов образ Грозного царя.

Таким давал образ Грозного и Шаляпин. Он много и прилежно изучал внешний облик Ивана Васильевича. Бывал и в Архангельском соборе, у его гробницы, смотрел почти иконописное изображение Ивана IV на стене этого собора. Историк

В. О. Ключевский показывал ему и исторически более достоверные изображения этого царя. Изучал Шаляпин и «Грозных», созданных русскими художниками: Шварцем, Антокольским, Репиным, Васнецовым,— от последних двух слышал талантливые комментарии к созданным ими образам Ивана Грозного.

Но Грозный у него, и с внешней и с внутренней стороны, был не репинский, не васнецовский, а свой собственный, шаляпинский.

В сущности, партия Грозного в опере невелика. Из шести ее картин Грозный появляется только в трех: третьей, четвертой и шестой, причем в третьей он появляется без единой вокальной фразы. Однако нельзя без трепета вспомнить первое появление Царя Ивана — Шаляпина.

Улица во Пскове. Народ, трепеща, ждет въезда Грозного царя, который только что жестоко покарал Новгород, и теперь той же участи ждет Псков, младший брат Новгорода.

Псковичи на коленях, с хлебом-солью в руках, готовятся встретить царя. Они падают ниц, не смея взглянуть в его глаза.

На коне, в кольчуге и шлеме, пригнувшись головой к голове коня, натянув поводья, царь — Шаляпин вылетал из глубины сцены, не глядя на народ, и на всем скаку осаживал коня у самого края сцены.

Невольно хотелось зажмурить глаза. Становилось страшно. Еще миг — и конь со всадником должны рухнуть в провал оркестра.

Но конь останавливался на последней черте, повинуюсь железной воле всадника. И, удерживая коня, царь — Шаляпин медленно, зорко обводил своим ястребиным взором поверженных ниц псковичей.

При грозном безмолвии медленно опускался тяжелый занавес,— и молчание всей, почти двухтысячной, толпы длилось долго, долго..

И только как бы очнувшись от страшного сна, зрительный зал разражался громовыми рукоплесканиями.

Раз 10—15 и больше вызывали Шаляпина, хотя он не издал еще ни одного звука,— рукоплескали за одно *молчание*...

Так безмолвствовать на сцене могли только Ермолова и Шаляпин.

Не меньшее впечатление производил «вход» Грозного в палату царского наместника во Пскове, князя Токмакова.

Царь Иван, в кольчуге и шлеме, останавливается на пороге палаты. Он заносит одну ногу, чтобы переступить порог,— и дано ему здесь всего три слова:

— Войти, аль нет?

В ответе на этот вопрос — судьба Пскова: «войти» — Псков останется жив, «нет» — ему суждена погибель.

Все звучало у Шаляпина в этих трех словах: и глубокая, жуткая ирония: ведь царь отдает якобы решение этого вопроса на усмотрение самого наместника; и внутреннее колебание самодержца, принимающего важное государственное решение. Вопрос был задан так, что ощущалась смерть целого города за этими тремя обыкновенными словами.

— Ии — войти! —

решал царь Иван, переступая порог палаты князя Токмакова,— и словно гора скатывалась с плеч зрителей, а не только псковских бояр.

Наступал второй узловый момент этого действия.

Появляется княжна Ольга Токмакова, неся поднос с медовой стопой. Она отвечает на приветливые, но безучастные слова царя, не поднимая на него глаз. Но вот она взглянула на него.

Суровое лицо Ивана—Шаяпина озарилось восхищением: пред ним была красавица,— но он взглянул пристальней в лицо Ольги, восхищение сменилось изумлением,— и вдруг испуг охватил царя: «Не навожденье ль?» Суеверный, он отшатнулся на миг от Ольги: ему показалось, что перед ним Вера Шелога, его бывшая возлюбленная, давно умершая.

Но это была лишь минута испуга. Царь Иван, после немногих слов Токмакова, понял, что перед ним его дочь, и по-отцовски залюбовался Ольгой; ласка и нежность засветились во всех его обращениях к ней.

Все это чудесно передавалось Шаяпиным: вспоминая эту сцену через пятьдесят лет, невольно удивляешься: какое мастерство надо иметь, каким дарованием обладать, чтобы все эти тончайшие психологические детали, все эти затаенные переживания донести до зрителя-слушателя и взволновать ими сердца.

Начало последней картины — сцену в шатре — Шаяпин проводил в спокойных, углубленных тонах. Это тихий час Грозного. Он погружен в раздумье. Это тот царь Иван, о котором даже враги говорили, что он «муж чудного рассуждения, книжного поучения доволен...».

Чтобы понять, что эти слова — правда, достаточно было взглянуть на Шаяпина — Грозного в начале сцены в шатре: перед нами был человек, сосредоточенно размышляющий, умудренный большим опытом жизни.

Тем трагичнее был финал этой сцены.

В сильнейшем порыве отцовской любви Иван беседует с Ольгой. Когда же ее, нечаянно убитую в схватке с дружиной Тучи, вносят в шатер, Грозный в непередаваемом отчаянии испускает вопль: «О, господи, и я не удержал тебя!». И далее: «Ведь я, ведь я отец тебе, отец, голубка!...».

Нет более царя. Есть смертельно раненный в самое сердце отец, трагически потерявший дочь.

Все это было незабываемо.

Только Шаяпину удалось показать, до какой глубины подлинного трагизма мог подниматься Римский-Корсаков, которого в то время считали только лириком и сказочником.

Вспоминается еще один образ, созданный Шаяпиным в опере Римского-Корсакова. Это — Варяжский гость в опере-былине «Садко».

В последний раз я слышал его 27 октября 1906 г. в бенефис хора Большого театра.

Доводилось слушать прекрасных исполнителей арии «О скалы грозные дробятся с ревом волны», но это всегда была концертная ария, исполненная в сценическом костюме и гриме. Только у Шаяпина Варяжский гость стал образом: суровым, мрачным, воинственным варягом, добытчиком чужого золота, страстно любящим свою неприветливую, холодную страну грозных скал и сумрачного моря, и было понятно, что Садко не выразит намерения посетить эти негостеприимные берега.

Только у Шаляпина Варяжский гость был действующее лицо в былине Садко, а не певец, одетый в костюм скандинава для исполнения эффектной арии.

III

В предпоследний раз Москва видела Н. А. Римского-Корсакова в 1904 г. на первом исполнении его оперы «Сервилия» в Солодовниковском театре (дирекция Кожевникова).

«Сервилия» была поставлена в Петербурге, в Мариинском театре еще в 1902 г., но московская казенная опера не проявляла к ней никакого интереса, и за постановку ее взялась частная опера.

Из певцов бывшей оперы С. И. Мамонтова и товарищества Московской частной оперы в новом спектакле участвовали только трое — А. В. Секар-Рожанский (Валерий Рустик), Н. А. Шевелев (Эгнатий) и В. Н. Трубин (старый христианин). Они и были лучшими исполнителями среди всех других, очень многочисленных в этой опере. Опера успеха не имела.

Причин было несколько. Одна из них — чисто местная: в предыдущем сезоне в том же театре был поставлен «Нерон» А. Рубинштейна, и он же шел в другом оперном театре — «Аквариум», там и здесь с большим успехом. «Сервилия» также написана на сюжет из римской истории той же эпохи, даже одно из действующих лиц — Тигеллин встречается в обеих операх; есть много общего между главными женскими образами в обеих операх (Криза и Сервилия) — это, в сущности, одна и та же римская девушка, чистая сердцем, христианка в душе; немало общего и между благородными героями — Виндексом у Рубинштейна и Валерием у Римского-Корсакова.

«Сервилия» по сюжету и драматическому действию многим казалась повторением всеми виденного «Нерона» и недолго продержалась в репертуаре.

Но сам Римский-Корсаков на первом представлении его новой оперы имел огромный успех. Его приветствовали с истинной сердечностью, с горячим сочувствием.

Как сейчас помню, — он выходил на бурные вызовы какой-то сумрачный и резко выделялся своим черным сюртуком на ярком фоне занавеса, в соседстве с «римлянами» — Секар-Рожанским и Шевелевым. С какой-то суховатой серьезностью он деловито кланялся публике и пытался удалиться за кулисы. А его не хотели отпускать, удерживая перед занавесом сильными рукоплесканиями. Он опять кланялся и опять делал движение уйти.

Казалось, он понимал, что ему рукоплещут так радостно и благодарно не за новую «Сервилию», а за «Царскую невесту», за вечно юную «Снегурочку», за другие его гениальные творения.

Осенью 1905 г. была премьера его оперы «Пан Воевода», на этот раз в Большом театре. Премьера состоялась перед самыми революционными октябрьскими днями и прошла мало замеченной молодой демократической Москвой.



Группа участников постановки «Казня Бессмертного» в товариществе Московской частной оперы. 1903 г. Слева — с и д я т: Н. А. Римский-Корсаков, В. Н. Петрова-Званцева, С. Ф. Гецевич, Н. И. Забела-Врубель, Н. Н. Званцев-Неволин, Ф. А. Ошустович; с т о я т: М. В. Бочаров, М. М. Ипполитов-Иванов, В. В. Осипов

Но в том же 1905 г., только весной, молодая Москва снова обнаружила свою любовь к Римскому-Корсакову.

Это было на одном из симфонических собраний в зале Благородного собрания.

На этих симфонических собраниях нередко происходили схватки между демократическими «верхами» и консервативными «низами» — партером.

Демократическая часть аудитории часто аплодировала и требовала bis'ов «в пику» партеру.

Когда исполнялась новая, свежая вещь молодого композитора и нам казалось, что партер нарочно хранит при этом осудительное молчание, мы подчеркнуто громко вызывали автора, а если вещь была небольшая, требовали биссированья.

Но был только однажды на моей памяти «аплодисмент» и «bis» явно политически демонстративный.

По Москве пронеслась весть, что Н. А. Римский-Корсаков уволен из Петербургской консерватории за то, что протестовал против исключения из консерватории учащихся, причастных к революционному движению.

Появление этой вести в Москве совпало с симфоническим собранием, на котором должно было исполняться, насколько припоминаю, «Испанское каприччио», которое заправила концерта не догадались снять с программы.

Задолго до начала концерта хоры были полны. Безбилетных «зайцев» — студентов и курсисток было видимо-невидимо.

Никто не шумел прежде времени. Все было тихо и чинно. Но как только дирижер появился за пультом, чтобы начать «Испанское каприччио», раздался взрыв рукоплесканий. Дирижер, несколько удивленный такой торжественной встречей, поклонился публике. Взрыв повторился. Дирижер опять поклонился и, подозревая, очевидно, что-то неладное, поспешил продолжать концерт.

Музыку прослушали в полнейшей тишине.

Но как только замолкли ее последние звуки, в зале точно что-то треснуло, лопнуло, обвалилось. Молодежь обрушила лавину рукоплесканий, криков, воплей. К ней, к этой неудержимой лавине, присоединилась публика задних рядов партера. Середина партера хранила осторожное молчание, а первые ряды не без тревоги переглядывались.

Из грохотавшей бури рукоплесканий выделялись звонкие требовательные крики: «Автора! Автора! Автора!».

Это была открытая демонстрация в честь знаменитого композитора, изгнанного из консерватории. Кричавшие отлично знали, что Римского-Корсакова нет в Москве. Однако не все это поняли. Некоторые просто решили, что Римский-Корсаков находится в артистической и по скромности не выходит на вызовы, и вскоре присоединились к вызовам автора.

Засуетилась администрация Благородного собрания. На хоры попытались втиснуться в толпу студентов два капельдинера. Но все было напрасно.

Тогда прибегли к другому средству: на эстраду высыпали музыканты, быстро уселись за пульта, взбежал дирижер и, не выжидая прекращения вызовов Римского-Корсакова, начал следующий номер программы.

Крики постепенно стихли. Музыка взяла свое: она заставила себя слушать. А те, которые пришли не для музыки, а для демонстрации и не имели билетов, в течение этого номера программы потихоньку разошлись.

IV

В связи со славным именем Н. А. Римского-Корсакова хочется вспомнить еще два имени — Леонида Витальевича Собинова и Антонины Васильевны Неждановой.

В 1906 г. А. В. Нежданова впервые выступила в опере «Садко» в партии Волховы, и с тех пор почти все постановки опер Римского-Корсакова в Большом театре шли с ее участием: она пела Снегурочку, Царевну-Лебедь, Марфу, Царевну Неглядную Красу, Шемаханскую Царицу.

В 1907 г., при возобновлении «Снегурочки», встретились два тончайших мастера пения — Нежданова и Собинов.

Ее Снегурочка была вокальным образом пленительного изящества, — было что-то прозрачное в ее пении, и вместе с тем внешним холодком веяло от всего образа дочери Мороза. В ариетте Нежданова выделяла лейтмотив томления Снегурочки по теще, ее жалобу на отца Мороза.

Собинов был идеальным парем Берендеем. Казалось, партия была написана специально для его голоса, чарующего своим ласкающим тембром.

Обе каватины царя Берендея — «Полна чудес могучая природа» и «Уходит день веселый» — были у Собинова не оперными «номерами», превосходно исполняемыми мастером пения, а исповеданием любви и красоты, вылившимся из сердца вещего поэта-мудреца, постигшего тайны человека и природы.

Царь Берендей стар, но красотой своей старости, чистой и светлой любовью к природе и человеку, своим преклонением перед ними он превосходил всех молодых — и Леля, и Купаву, и Мизгиря, — и было ясно: только он один постигает, какая чудесная привлекательность таится в дочери Мороза и Весны и как скоро ответит этот белоснежный ландыш.

Образ царя Берендея был одним из совершеннейших созданий Собинова — великого лирического поэта.

Полным контрастом царю Берендею был его же Левко в «Майской ночи». Это был тоже поэт в душе: недаром он так грустит над судьбой несчастной Панночки. Но грусть эта мимолетна, как облачко в погожий день. Радостью первой любви, звонким задором счастливой молодости был пронизан образ Левко у Собинова, от него веяло лаской теплой майской украинской ночи.

Левко был спет Собиновым впервые в 1909 г., в столетнюю годовщину рождения Гоголя, и Римскому-Корсакову уже не довелось услышать лучшего исполнителя главной партии «Майской ночи».

Думая о Неждановой в операх Римского-Корсакова, с особой яркостью вспоминаешь ее Шемаханскую Царицу, спетую в первый раз в том же году, когда Собинов спел Левко. Ее также не пришлось слышать великому композитору.

«Золотой петушок» подвергся жестоким цензурным гонениям, даже запрету. Римский-Корсаков не мог видеть его на сцене. Казенный театр не имел

охоты бороться с цензурой за допущение на сцену этой оперы. В Петербурге, в Мариинском театре она так и не была поставлена вплоть до 1919 г. В Москве, напротив, шла горячая борьба за «Золотого петушка», и московская публика принимала живое участие в судьбе последней оперы любимого композитора.

В «Золотом петушке» все смущало цензуру: и глупый царь, и его незадачливые сыновья, и предосудительное увлечение царя какой-то шемаханской красавицей, и смерть царя, заклеванного золотым петушком, и, наконец, сам Звездочет, который раскрывает идею оперы словами:

Сказка — ложь, да в ней намек,
Добрый молодцам урок.

Что за подозрительные слова! Какой намек? На что, на кого? И кому урок? Каким добрым молодцам?

Все это тревожило цензуру и интриговало зрителей.

Наконец С. И. Зимин добился разрешения на постановку «Золотого петушка». Но в каком виде! Додон из царя был разжалован в воеводы, Полкан из воевод — в полковники, крики «Золотого петушка» были подвергнуты жесточайшей цензуре. Так, крик

Царствуй, лежа на боку!

был заменен словами:

Спи спокойно на боку!

Премьера оперы состоялась у С. И. Зимина в 1909 г. Спектакль прошел с огромным успехом. Цензура, сама того не ведая, своими глупыми поправками раскрыла многим глаза на то, что эта «небылица в лицах» на самом деле — едкая и злая сатира на самодержавие. Мнимый «воевода Додон» трактовался ее первым исполнителем Н. И. Сперанским как царь пушкинской сказки, царь без царя в голове, а Звездочет в превосходном исполнении В. Р. Пикока, обладавшего тем редчайшим тенором-альтино, для которого написана эта труднейшая партия, был явным врагом этого царя — капризного и жестокого тупоумца.

В Большом театре опера с еще большими цензурными искажениями была поставлена двумя месяцами позже, под злобное шипенье консервативных и черносотенных газет. Здесь центром спектакля была А. В. Нежданова в роли Шемаханской Царицы.

Эту труднейшую партию Нежданова передавала с необычайной легкостью, как будто никаких трудностей в ней и не существовало. Это было настоящее чудодейство звука, которым был околдован весь зрительный зал.

Многие после Неждановой пытались петь Шемаханскую Царицу, но всякое исполнение этой партии другой артисткой донныне остается только одной из попыток предпринять восхождение на недосыгаемые высоты искусства Неждановой, этой великой певицы и несравненной актрисы...

Любовь Москвы к великому русскому композитору ярко проявилась в трудный сезон 1915/16 г. Шла тяжелая война. Серьезные театры пустовали, а «герои тыла» позорно веселились во всевозможных кабаках и театрах-«миниатюр».

Но когда Большой театр объявил абонемент на оперы Римского-Корсакова, он был расхвачан в 2—3 дня. Было дано семь спектаклей, в число которых вошли в последовательном хронологическом порядке оперы: «Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед рождеством», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже». В репертуаре театра имелась и восьмая из 15 опер Римского-Корсакова — «Золотой петушок», но по цензурным соображениям она не была включена в абонемент.

Этот цикл опер Римского-Корсакова показал щедрое богатство творчества композитора, неразрывно связанного с искусством его родного народа.

Десятки лет отделяют меня от той поры, которой посвящены эти воспоминания. Но, как живые, встают предо мной замечательные образы творений Римского-Корсакова, воссозданные Н. И. Забелой-Врубель, Ф. И. Шаляпиным, Л. В. Собиновым, А. В. Неждановой на сценах московских оперных театров. Москва предоставила композитору возможность сценически воплотить его оперные произведения, недружелюбно встреченные чиновным руководством столичных казенных театров. Москва стимулировала создание новых опер Римского-Корсакова в конце XIX и начале XX столетия. Вот почему московским оперным театрам по праву принадлежит большое место в творческой жизни великого композитора.



СОДЕРЖАНИЕ

ПУБЛИКАЦИИ И ВОСПОМИНАНИЯ

Н. А. Римский-Корсаков. Наброски дневника	7
Избранные письма Н. А. Римского-Корсакова к Н. Н. Римской-Корсаковой	19
В. Н. Римский-Корсаков. Из воспоминаний и материалов семейного архива	113
И. Ф. Тюменев. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове	177
В. А. Обрам. «Малороссийская фантазия» Н. А. Римского-Корсакова	248
А. А. Гозенпуд. Неосуществленный оперный замысел	253
Н. В. Гиллярская. Римский-Корсаков и художники. (Материалы к сценической истории опер Римского-Корсакова)	261
С. Н. Дурьлин. Из театральных воспоминаний	319
Б. К. Яновский. Воспоминания о Н. И. Забеле-Врубель	334
О. Фрелих. «Царевна-Лебедь». (Из воспоминаний)	348
Сокращенные обозначения архивохранилищ, упоминаемых в настоящем томе	351
Список иллюстраций	352
Именной указатель	355
Указатель сочинений Н. А. Римского-Корсакова	364

*Утверждено к печати
Институтом истории искусств
Академии Наук СССР*

*

Редактор издательства *О. К. Логина*
Технический редактор *Н. П. Афан*
Корректор *Н. Н. Певцова*
Оформление художника *Е. А. Ганнушкина*

*

РИСО АН СССР № 99-58В. Т-07672. Издат. № 3909
Тип. заказ № 1490. Подп. к печ. 4/XI 1953 г.
Формат бум. 84×108¹/₁₆. Бум. л. 11,5 +1 вклейка.
Печ. л. 37,72 Уч.-издат. 28,9+ 1 вкл. (3,1 уч.-изд. л.)
Тираж 10000.

Цена по прейскуранту 1952 г. 29 руб.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР
Москва, Шубинский пер., д. 10