

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНО-  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»

*На правах рукописи*

**ПРОКОПЬЕВА Екатерина Павловна**

**ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА  
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
В КОНТЕКСТЕ ЕГО ЭПОХИ**

**Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство**

**Диссертация**

**на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения  
**Рахманова М. П.**

Москва  
2021

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1 Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова как метод «готового слова»</b> .....	19
§1. «Норма» в музыкальном творчестве эпохи реализма: .....	19
§2. «Мышление интонации» антириторической эпохи.....	25
§3. «Новый» композитор и «новая» музыка в эпоху реализма .....	31
§4. Формирование творческого метода Н. А. Римского-Корсакова .....	43
§5. Мир искусства и мир природы: от реальности к мифу .....	49
§6. «Готовое слово» в творчестве Римского-Корсакова .....	53
§7. «Наука о музыке» в творческом наследии Н. А. Римского-Корсакова: от «Риторики» к «Физике» .....	65
<b>Глава 2 Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова в произведениях раннего периода</b> .....	69
§1. Ранний период творчества композитора: дилетант или мастер? .....	69
§2. Симфоническая картина «Садко» op.5 .....	77
§3. Вторая симфония «Антар» op.9 .....	90
§4. Принципы «готового слова» в стиле ранних сочинений Н. А. Римского-Корсакова.....	110
<b>Глава 3 Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова в поздних операх-сказках</b> .....	122
§1. Н. А. Римский-Корсаков и антириторическая культура на рубеже XIX–XX веков .....	122
§2. «Сказка о царе Салтане».....	131
§3. «Кашей Бессмертный».....	153

§4. «Золотой петушок».....	167
§5. Принципы «готового слова» в позднем творчестве Н. А. Римского-Корсакова .....	180
<b>Заключение</b> .....	189
<b>Список литературы</b> .....	197

## Введение

**Актуальность исследования.** Изучение творчества Н. А. Римского-Корсакова и русской культуры его эпохи, то есть второй половины XIX — начала XX века, имеет длительную историю, продолжающуюся по сей день. За более чем вековой период, в течение которого мысль о музыке развивалась под влиянием различных факторов (в том числе идеологических), сложилось несколько точек зрения на характер эволюции русской культуры и ту роль, которую сыграло в ней творчество Римского-Корсакова.

Творческая деятельность Римского-Корсакова укладывается в рамки большого культурно-исторического периода, начало которого ознаменовалось реформами Александра II, а конец — Первой мировой войной и последующими революционными событиями. Единство этого периода неочевидно. В истории искусства он обычно разделяется на две части, каждая из которых по-разному оценивалась в то или иное время. Русский XIX век, объединяющей идеей которого в советской историографии был художественный реализм, в работах начала XXI века предстает периодом разнонаправленных тенденций и поисков, а «гнилой» декаданс рубежа веков превращается в венчающий эти поиски русский духовный ренессанс.

В свете изменявшихся представлений об эпохе Римского-Корсакова менялся и ракурс исследования творчества композитора. Если музыковедение советского периода склонялось к тому, чтобы видеть в характерных особенностях его музыки — сказочности, декоративности, изобразительности — авторское воплощение идей «кучкизма»<sup>1</sup>, то в постсоветскую эпоху те же свойства стали рассматриваться через призму иных, актуальных для искусства Серебряного века принципов мифологического мышления и декоративной стилизации<sup>2</sup>. А значит, в зависимо-

---

<sup>1</sup> См., например, *Григорьев С. С.* О мелодике Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1961; *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды (о музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова). Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975; *Евсеев С. В.* Римский-Корсаков и русская народная песня / Под ред. В. М. Цендровского. М.: Музыка, 1970.

<sup>2</sup> См. *Скрынникова О. А.* Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. 2-е изд. Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016; *Скворцова И. А.* Стилль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2012; *Кириллина Л. В.* Топосы и символы в поэтике Римского-

сти от выбранной точки зрения Римский-Корсаков оказывался или «кучкистом», на протяжении всей жизни сохранявшим верность идеалам своей юности, или открытым для новых веяний художником начала XX века, не понятым своими старшими современниками.

Одним из препятствий для четкого определения культурно-исторических координат творчества Римского-Корсакова был и остается диссонанс между системой творческих представлений самого композитора, которая отличалась относительной стабильностью, и ведущими музыкально-эстетическими представлениями современной ему культуры, свойственными тому или иному этапу ее развития. В отличие от большинства своих современников, вместе с ним перешагнувших рубеж веков, в начале XX столетия Римский-Корсаков не только не испытал системного кризиса, но и пришел к подлинному расцвету своего творчества. Его музыка, которую друзья-кучкисты находили излишне декоративной и лишенной подлинного драматизма, встречала почти безоговорочное признание в начале XX века и даже становилась источником вдохновения для видных представителей «рубежного» искусства, таких как М. А. Врубель или И. Я. Билибин. С другой стороны, восприятие изменявшейся культуры середины XIX — начала XX века самим композитором имело прямо противоположную динамику: несмотря на распад «Могучей кучки» и охлаждение отношений между участниками группы, Римский-Корсаков и на рубеже веков продолжал называть себя «убежденным кучкистом», в то время как тон его известных высказываний о культуре начала XX века, напротив, колебался в границах от осторожно заинтересованного до откровенно оскорбительного.

Сегодня вопрос об отношении творчества Римского-Корсакова к ведущим художественным тенденциям его эпохи может быть поставлен заново. Предпосылками к этому служит воздействие на музыкознание идей современной истори-

---

Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4 (23). — С. 108–139; *Петрушевич Ю. Ю.* Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2008; *Фефелова А. Г.* Отражение мифоритуального универсума в операх «солнечного культа» Н.А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Казань, 2015; *Шиман М. В.* Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и некоторые особенности символического историзма в опере «Псковитянка» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. — С. 37–42 и др.

ческой поэтики (см. ниже), обновившей представления о свойственных разным эпохам творческих методах или типах художественного сознания, о соотношении общих закономерностей, характеризующих определенную эпоху, и творчества отдельного автора.

**Цель** предлагаемой работы состоит в раскрытии творческого метода Римского-Корсакова в контексте историко-культурных процессов его времени, в объяснении главных причин диссонансов, которые возникали, с одной стороны, между творческой практикой Римского-Корсакова и «кучкизмом», с другой стороны, между самосознанием позднего Римского-Корсакова и современными ему явлениями искусства начала XX века.

Главными **задачами**, стоящими перед исследованием, являются:

— осмысление понятий и представлений современной исторической поэтики применительно к русской музыке второй половины XIX — начала XX века (в отдельных случаях с необходимой их коррекцией);

— разработка с учетом идей исторической поэтики понятия о творческом методе композитора;

— анализ избранных сочинений Римского-Корсакова разных периодов его творчества (раннего и позднего) с точки зрения сюжета, стилистики, тематизма и работы с ним, способов компоновки материала внутри формы, наличия ориентиров в музыке других композиторов и проч.;

— выявление на основе полученных данных постоянных и изменяющихся черт в музыкальном мышлении композитора, соотнесение этих черт с типичными свойствами художественного мышления его эпохи.

**Объектом** изучения является русская музыкальная культура второй половины XIX — начала XX века, музыкальное и эпистолярное наследие Н. А. Римского-Корсакова раннего и позднего периодов творчества.

**Предметом** исследования становятся эволюционные процессы в русской культуре второй половины XIX — начала XX века, стабильные и мобильные черты в музыкальном мышлении Римского-Корсакова.

**Материалом** исследования являются музыкальные произведения Н. А. Римского-Корсакова, а также документы из эпистолярного и литературного наследия деятелей русской культуры XIX — начала XX века. Из музыкальных сочинений Римского-Корсакова для анализа взяты образцы раннего (симфоническая картина «Садко» и Вторая симфония «Антар») и позднего («Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок») периодов его творчества. Выбор этих произведений был продиктован несколькими обстоятельствами. Во-первых, они обозначают крайние точки творческой эволюции композитора, которые совпадают с ключевыми моментами развития русской культуры XIX — начала XX века — временем интенсивного развития реалистических идей в искусстве с одной стороны, и Серебряным веком с другой. Кроме того, эти сочинения объединяет авторская ориентация на сказочный жанр и бесспорно высокий уровень композиторского мастерства, что позволяет осуществлять сравнение этих произведений с общих позиций.

**Основные понятия.** В предлагаемой работе используется понятие *творческого метода*, распространяемое не только на целый исторический период (в этом смысле говорится о творческом методе эпохи), но и употребляемое по отношению к отдельному композитору (творческий метод автора). Это понятие, таким образом, служит общим основанием, на котором оказывается возможным сравнение творческого мира композитора с одной стороны, и современной ему культуры с другой. В связи с европейской художественной культурой того времени, в какое происходило творческое формирование Римского-Корсакова, говорится о *реализме* как о центральном творческом методе эпохи. Для характеристики особенностей творческого метода Римского-Корсакова, контрастирующих господствующим тенденциям реалистической эпохи, используется понятие «метод “готового слова”».

Творческий (художественный) метод как способ (совокупность управляющих принципов) отражения (освоения) действительности в художественном про-

изведении<sup>3</sup> является одним из основополагающих искусствоведческих понятий. В современной науке о музыке по отношению к нему до сих пор ощущается инерция восприятия этого слова в контексте советской эстетики и искусствознания, где идеологически «верный» реалистический метод часто выступал в роли оценочной категории по отношению к музыке разных эпох и стилей и тем самым потерял связь с определенной музыкальной реальностью. В постсоветской науке, новой «идеологией» которой стало последовательное отрицание идеологизированных аспектов советского искусствознания, понятия «творческого метода» и «реализма» оказались дискредитированы. Вместе с ними была отодвинута в тень и традиция изучения музыкального реализма XIX века, и целый корпус исторических источников (например, работы В. В. Стасова), которые в советское время служили опорой при обосновании реалистического метода в музыке. В результате понятие творческого метода фактически вышло из поля зрения отечественной музыкальной науки (само это выражение иногда используется в качестве синонима «творческого процесса» или «музыкального мышления»), как и понятие реализма.

Иначе обстоит дело в зарубежной науке, где понятие реализма не имело определенных идеологических коннотаций. Традиция изучения реализма не прекращалась в западноевропейском литературоведении: подтверждением тому может служить уже ставший классическим труд Э. Ауэрбаха «Мимесис»<sup>4</sup> и работы его последователей, в том числе и в США. Среди них Ф. Джеймисон — один из самых влиятельных современных литературоведов старшего поколения, автор книги «Антиномии реализма»<sup>5</sup>. Хотя и не так прочно, как в литературоведении, понятие реализма входит в число важных и для музыкальной науки. Среди ведущих зарубежных музыковедов к проблеме реализма в музыке обращался К. Дальхауз (в 1982 году вышла его книга «Музыкальный реализм»<sup>6</sup>), а также представители его школы, в первую очередь, М. Гекк — автор исследования «Между ро-

<sup>3</sup> См. Литературный энциклопедический словарь. Под редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987; *Сохор А. Н.* Вопросы социологии и эстетики. Т. 2. Л.: Советский композитор 1981. С. 47.

<sup>4</sup> *Ауэрбах, Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. Пер. Ал. В. Михайлова. М.: Per Se; СПб: Унив. кн., 2000.

<sup>5</sup> *Jameson, F.* The Antinomies of Realism. London – New York, 2013.

<sup>6</sup> *Dahlhaus, C.* Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. München, 1982.



мантизмом и Реставрацией: музыка в дискурсе реализма 1848—1871 годов»<sup>7</sup> и статьи «Реализм» во втором издании *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG, 1998)<sup>8</sup>. Подходы Дальхауза и Гекка к изучению музыкального реализма нашли отклик и у некоторых английских ученых<sup>9</sup>.

В современной отечественной науке примеры актуализации понятий творческого метода и реализма дают, например, работы литературоведов Т. А. Касаткиной и К. А. Степаняна, посвященные реалистическому творческому методу Ф. М. Достоевского<sup>10</sup>. В диссертациях Е. К. Созиной и С. С. Степановой реализм рассматривается как важная составляющая эволюции художественного сознания в русской литературе и живописи XIX века<sup>11</sup>. Отдельные примеры имеются и в музыковедении: так, статья Д. Р. Петрова «Русская музыка и эстетика реализма»<sup>12</sup> стала первым опытом возвращения музыкального реализма в проблемное поле современной отечественной науки о музыке.

Актуализация и обновление представлений о творческом методе и реализме, которые наблюдаются сегодня, были бы невозможны без обширного влияния на разные отрасли искусствознания представлений современной исторической поэтики, развивающие идеи, заложенные в работах А. Н. Веселовского, Э. Ауэрбаха, Э. Р. Курциуса. Свое последовательное изложение и развитие понятия исторической поэтики получили затем в работах А. В. Михайлова, С. С. Аверинцева и других авторов<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Geck M. Zwischen Romantik und Restauration: Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871. Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter, 2001.

<sup>8</sup> Geck M. Realismus // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Stuttgart, 1998.

<sup>9</sup> См., например, рецензию Дж. Гэрретта «Изобретение реализма: Дальхауз, Гекк и составляющие дискурса» (*Garratt J. Inventing Realism: Dahlhaus, Geck, and the Unities of Discourse // Music & Letters — 84(3) — 2003.*)

<sup>10</sup> Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004; Степанян К. А. "Реализм в высшем смысле" как творческий метод Ф. М. Достоевского. Дисс....д-ра филол. наук. М., 2007.

<sup>11</sup> Созина Е. К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830 - 1850-х годов и стратегия письма классического реализма: автореферат дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2002; Степанова С. С. Русская живопись второй трети девятнадцатого века. Личность и художественный процесс: автореферат дис....д-ра искусствоведения. М., 2009.

<sup>12</sup> Петров Д. Р. Русская музыка и эстетика реализма // *Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной научной конференции*. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005.

<sup>13</sup> См., в частности, Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М.: Наследие, 1994. — С. 3–38; Михайлов А. В. Методы и стили литературы М.: ИМЛИ РАН, 2008.

В работах А. В. Михайлова типы художественного сознания или художественные методы понимаются как ряд исторически сложившихся способов «мышления слова» — «готового слова», «литературного слова», антириторического слова и т.д., — каждый из которых предполагает свои отношения между автором, словом, опосредуемой словом действительностью. «Мышление слова» — одно из ключевых понятий исторической поэтики А. В. Михайлова. В контексте работ ученого это словосочетание выполняет терминологическую функцию. Однако, как и большинство терминов Михайлова, оно призвано не столько ограничить то или иное понятие, сколько обнаружить множественные взаимосвязи между различными сторонами художественной реальности. «Мышление слова» указывает, с одной стороны, на процесс осмысления слова творческим субъектом — автором, читателем, критиком, а с другой стороны — на процесс мышления, который осуществляется самим словом, выступающим в роли самостоятельного творческого субъекта и содержащим в себе некие инструменты мысли. Таким образом, использование словосочетания «мышление слова» подчеркивает ключевое для концепции Михайлова представление о внутреннем единстве и взаимообусловленности принципов сочинения, интерпретации, оценки литературных произведений и принципов их внутренней организации.

Реалистический (или антириторический) метод («мышление слова») рассматривается исторической поэтикой в широкой перспективе, охватывающей многовековую историю европейской литературы и культуры: ставший основанием художественного мышления XIX — начала XX века, он пришел на смену т. н. «готовому слову» — творческому методу риторической эпохи. (Следует особо оговорить, что в такой трактовке понятие реалистического метода покрывает собой более мелкие стадии художественного развития; поэтому, например, вопрос взаимного различения романтизма и реализма для исторической поэтики сегодня не актуален.)

**Методология исследования** основывается на положениях исторической поэтики с ее представлением о крупных фазах в развитии европейской культуры и свойственных им художественных методах. Менявшиеся отношения между твор-

чеством Н. А. Римского-Корсакова и русской музыкальной культурой его времени понимаются как отношения между творческими методами автора и его эпохи.

Идеи исторической поэтики, пусть и развиваемые преимущественно на материале истории литературы, не ограничены им. Особенно ясно показывает это пример А. В. Михайлова. Хотя его главные труды возникли в рамках литературоведения, проблематику исторической поэтики он рассматривал шире, включая в поле зрения другие виды искусств и не в последнюю очередь музыку, которой посвящен ряд его статей. Неслучайно сильное влияние А. В. Михайлова на музыкальную науку, проявившееся в работах ряда современных авторов (среди них Л. В. Кириллина, Р. А. Насонов, К. В. Зенкин, Д. Р. Петров и другие). В этом русле мыслится и предлагаемая диссертация.

Сопоставление творческих методов автора и эпохи предполагало использование типологического и сравнительного подходов к раскрытию поставленной темы. Выявление специфики творческого метода Римского-Корсакова путем рассмотрения ряда его произведений потребовало использования различных приемов аналитического музыкознания (в случае с операми направленных не только на музыкальную, но и на сюжетную и вербальную их составляющие).

В конкретном выражении путь исследования состоял в следующем.

1. На основании литературоведческих и теоретико-методологических трудов самого А. В. Михайлова, а также исследований Г. И. Данилиной и Л. И. Сазоновой<sup>14</sup>, которые дополнительно раскрывали и развивали выдвинутые им положения, была исследована концепция творческого метода как исторически сложившегося способа «мышления слова».

2. Учитывая сосредоточенность исторической поэтики на литературном материале, но одновременно и незамкнутость ее рамками лишь словесного творчества (см. выше), мы предположили, что свойственные исторической поэтике представления о «слове» («готовом слове» и т. п.) могут в расширительном смысле переноситься на музыку. В то же время возможно нахождение аналогов среди

---

<sup>14</sup> Данилина Г. И. Принцип историчности: концепция исторической поэтики А.В. Михайлова: диссертация ... доктора филол. наук. М., 2009; Сазонова Л. И. Космос смысла. Александр Михайлов: Жизнь в слове // Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. СПб: Университетская книга, 1999.

специфически музыкальных понятий. Таковым мы сочли понятие музыкальной интонации Яворского — Асафьева.

3. При сравнении концепций А. В. Михайлова и Б. В. Асафьева были выявлены параллели между «мышлением слова» и «интонированием смысла». При этом было замечено, что описанный Асафьевым процесс «интонирования смысла» исторически ограничен и соответствует творческому методу антириторической (реалистической) эпохи. В ходе дальнейших размышлений было сделано предположение о существовании иных, нереалистических способов «интонирования смысла», присущих музыкальной культуре других исторических эпох. Их контуры были намечены, в том числе, в исторической поэтике А. В. Михайлова. Различные способы «мышления слова» / «интонирования смысла» характеризуются различными функциями автора, искусства и слова / интонации в творческом процессе.

4. Изучение музыкально-критического и эпистолярного наследия современников Римского-Корсакова и самого композитора позволило выявить их представления о современном искусстве, авторе и интонации и тем самым в общих чертах определить характер творческого метода эпохи с одной стороны, и индивидуального творческого метода композитора с другой. В результате было сделано предположение о близости индивидуального мышления Римского-Корсакова мышлению «готового слова», описанному А. В. Михайловым в связи с культурой риторической эпохи.

5. Для проверки этого предположения был проведен анализ музыкальных произведений Римского-Корсакова раннего и позднего периодов с точки зрения проявления в его авторской интонации свойств «готового слова»: нормативности, дискретности изложения, эмблематичности, декоративности и др.

Выбор для анализа иных произведений Римского-Корсакова (или большего их числа) может в дальнейшем дополнить или уточнить наблюдения и выводы, сделанные в диссертации.

**Степень изученности темы.** Литература, посвященная Римскому-Корсакову и его эпохе, огромна. Наряду с богатейшим эпистолярным и критиче-

ским наследием русской культуры второй половины XIX — начала XX века, в работах М. П. Рахмановой<sup>15</sup>, Т. Н. Лево<sup>16</sup>, Г. Ю. Стернина<sup>17</sup>, Д. В. Сарабьянова<sup>18</sup>, А. А. Соловцова<sup>19</sup>, А. И. Кандинского<sup>20</sup>, Ю. Н. Холопова<sup>21</sup>, В. А. Цуккермана<sup>22</sup>, В. В. Протопопова<sup>23</sup>, Л. Г. Барсовой<sup>24</sup>, Л. А. Серебряковой<sup>25</sup>, О. А. Скрынниковой<sup>26</sup>, М. В. Пащенко<sup>27</sup> и многих других представлена детализированная картина личности и творчества композитора и современной ему культуры. В то же время исследования, посвященные системному анализу творческого метода композитора в соотношении с творческим методом его эпохи, нам не известны.

Однако за рамками литературы о Римском-Корсакове имеются отдельные работы, вплотную приближающиеся к проблематике представленной диссертации. Эти исследования можно рассматривать в двух аспектах.

Первый связан непосредственно с проблемой творческого метода в музыкальном искусстве. Впервые она была обозначена в советском искусствоведении, где метод в музыке изучался как отвлеченная категория в эстетическом или творчески-организационном ключе<sup>28</sup>, вследствие чего понятие творческого метода так и не приобрело основополагающего значения для исследования разнообразного

<sup>15</sup> Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных; Государственный институт искусствознания, 1995.

<sup>16</sup> Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991.

<sup>17</sup> Стернин Г. Ю. Два века: XIX-XX. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007.

<sup>18</sup> Сарабьянов Д. В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1989; Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989.

<sup>19</sup> Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. 2-е изд. М.: Музыка, 1969.

<sup>20</sup> Кандинский А. И. История русской музыки. Изд. 2-е. Т. 2: Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1984.

<sup>21</sup> Холопов Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. Науч. труды МГК. Сб. 30. М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. — С. 54–69.

<sup>22</sup> Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды (о музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова). Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975.

<sup>23</sup> Протопопов В. В. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова // Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи. М.: Советский композитор, 1983. — С. 98–121.

<sup>24</sup> Барсова Л. Г. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи: на примере жизни и творчества Н.А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения: автореферат дис. ... доктора культурологии. СПб, 2007.

<sup>25</sup> Серебрякова Л. А. Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. М.: Наука, 1991. — С. 227–259.

<sup>26</sup> Скрынникова О. А. Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. 2-е изд. Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016.

<sup>27</sup> Пащенко М. В. Сюжет для мистерии: Парсифаль — Китеж — Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.

<sup>28</sup> См. в частности, Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1981; Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981; Блок В. М. Метод творческой работы С. Прокофьева. М.: Музыка, 1979 и др.

материала истории музыки. По отношению к историческим явлениям в музыковедческую практику вошел более удобный термин «направление», а понятие творческого метода стало постепенно сближаться с понятием творческого процесса. Отчасти в таком ракурсе творческий метод Н. А. Римского-Корсакова рассматривается, например, в статье В. В. Горячих «Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова»<sup>29</sup>.

Другой аспект в изучении творческого метода связан с поисками предельных оснований художественного творчества на том или ином этапе эволюции музыкального искусства. Именно в этом случае и возникают соприкосновения с проблематикой исторической поэтики. Так происходит, например, в работах М. А. Сапонова о музыкальной культуре средневековья<sup>30</sup>, М. Н. Лобановой о музыкальном барокко<sup>31</sup>, Л. В. Кириллиной о классическом стиле<sup>32</sup>.

В обширной литературе о музыке XIX века и отдельных ее представителях собрано множество наблюдений, имеющих отношение к вопросам, которые рассматриваются в диссертации. Над причинами не вполне обычных для реалистической эпохи черт индивидуальности Римского-Корсакова задумывались уже современники композитора. В. В. Стасов, М. А. Балакирев, Г. А. Ларош, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, отмечавшие рационализм и холодное спокойствие корсаковской музыки, не находили этим качествам иных объяснений, кроме психологических особенностей личности автора.

Вплотную к проблеме творческого метода композитора подошли лишь создатели теории интонации — Б.Л. Яворский и Б. В. Асафьев, которые первыми обнаружили в разнородных творческих проявлениях Римского-Корсакова системное единство<sup>33</sup>. С одной стороны, в работах Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева были аб-

<sup>29</sup> Горячих В. В. Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — С. 223-229.

<sup>30</sup> Сапонов М. А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004.

<sup>31</sup> Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.

<sup>32</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1996; Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX вв. Часть III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007.

<sup>33</sup> Яворский Б. Л. Избранные труды: в 2-х т. Т. 2. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1987; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. – Л.: Музыка, 1971; Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М.: Музыка, 2008.

солютно точно сформулированы многие специфические особенности творческого облика Н. А. Римского-Корсакова, в которых проявляет себя единство его творческого метода: декоративность и изобразительность, конструктивность и орнаментальность стиля, преобладание дискретности высказывания над широким симфоническим развитием, объективность художественных образов, склонность к использованию цитат, интерес к теоретической стороне музыкального творчества и т.д. С другой — устойчивое единство корсаковского художественного мира, так сильно отличающееся от универсалий реализма, не имело с принятой этими учеными точки зрения никаких иных оснований, кроме индивидуально-психологических, которые, в свою очередь, грозили превратить Римского-Корсакова в «схоласта»<sup>34</sup>, рассудочность которого граничит с безразличием<sup>35</sup>, что в полной мере не соответствовало действительности.

Недостаточность такого подхода по отношению к творчеству Н. А. Римского-Корсакова была замечена уже Асафьевым<sup>36</sup>. Однако условно «психологический» подход к музыкальному мышлению (творческому методу) композитора прочно закрепился и в современной науке. Так, В. В. Горячих, полемизируя в упомянутой статье с А. В. Михайловым, настаивает на том, что многие черты творческой индивидуальности Римского-Корсакова и Балакирева — «*имманентной* природы, вытекают из самой сущности таланта и личности этих композиторов»<sup>37</sup>. Сам же А. В. Михайлов в работе «Н. А. Римский Корсаков и М. А. Балакирев»<sup>38</sup>, на которую ссылается Горячих, подвергает сомнению традиционное психологическое истолкование проблемы взаимоотношений Римского-Корсакова и Балакирева и делает предположение о существовании фундаментального противоречия между этими композиторами на том уровне, который, исходя из контек-

<sup>34</sup> Яворский Б. Л. Избранные труды: в 2-х т. Т. 2. Ч. 1. Цит. изд. С. 214.

<sup>35</sup> Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М.: Музыка, 2008. С. 72.

<sup>36</sup> Ученый признавался, что «вопросы о психических основах творчества Римского-Корсакова для меня – мучительнейшие. Не вопросы его стиля – тут нет сомнений, но вопрос о его творческой Психее». См. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Цит. изд. С. 72.

<sup>37</sup> Горячих В. В. Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — С. 223–229. С. 228

<sup>38</sup> Михайлов А. В. Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. — С. 79–93.

ста его литературоведческих исследований, можно было бы назвать уровнем творческого метода.

**Научная новизна** работы заключается в следующем:

— впервые системные свойства русской музыкальной культуры XIX века рассматриваются как результат действия принципов антириторического (реалистического) творческого метода эпохи;

— впервые разнообразные личные и творческие проявления Н. А. Римского-Корсакова изучаются как единая система, регулируемая принципами «готового слова» — творческого метода композитора;

— впервые сочинения раннего и позднего периодов творчества композитора исследуются через призму проявлений его индивидуального творческого метода, устанавливается связь между творческим методом композитора и образной, стилистической, композиционной спецификой его музыки.

**Положения, выносимые на защиту:**

— использование понятий «реализм» и «творческий метод» по отношению к музыкальному творчеству является продуктивным на современном этапе развития музыкознания;

— музыкальная интонация Б. В. Асафьева является аналогом слова в исторической поэтике А. Н. Веселовского и его продолжателей;

— творческий метод в музыке можно охарактеризовать как присущий тому или иному композитору или эпохе способ «интонирования смысла» («мышления интонации»);

— творческий метод Н. А. Римского-Корсакова как метод «готового слова» сформировался в 60—70-е годы XIX века и в главном оставался единым на всем протяжении творческой эволюции композитора;

— характерные особенности музыкального высказывания Н. А. Римского-Корсакова, отмечаемые в сочинениях начала XX века, сформировались уже в раннем — «кучкистском» — периоде творчества композитора;



— уже в симфонических произведениях конца 1860-х годов (показательна в этом отношении Вторая симфония «Антар» ор. 9) системно воплотились особенности творческого метода Н. А. Римского-Корсакова;

— одной из сторон замысла поздних опер Н. А. Римского-Корсакова является стилизация (в частности, в «Сказке о царе Салтане» — стилизация некоторых черт тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»).

**Теоретическая значимость работы** обусловлена предпринятым в диссертации подходом к изучению как творчества отдельного композитора, так и эпохи в целом с точки зрения их творческого метода, применением к музыкальному искусству понятий и категорий, выработанных к настоящему времени исторической поэтикой. Этот подход позволяет уточнить, систематизировать, обобщить и в ряде случаев дополнить наблюдения над стилевыми, эстетическими и прочими особенностями рассматриваемых явлений и может быть перспективен для разработки аналогичных тем из других областей мирового музыкального искусства.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы в курсах музыкально-исторических дисциплин средних и высших учебных заведений.

**Апробация результатов исследования.** Разделы работы обсуждались на секторе теории музыки Государственного института искусствознания. Отдельные положения были представлены в виде докладов на всероссийских и международных научных конференциях: Келдышевские чтения — 2008 (Москва, ГИИ), Болховитиновские чтения 2007 — 2016 (Воронеж, ВГИИ), «Музыка — Философия — Культура» — 2013 (Москва, МГК им. Чайковского), Михайловские чтения — 2016 (Москва, ИМЛИ им. А. М. Горького), Научная весна — 2019 (Москва, ГИИ), «Опера в музыкальном театре: история и современность» — 2019 (Москва, РАМ им. Гнесиных, ГИИ).

**Структура работы** представляет собой последовательность Введения, трех глав и Заключения.

*Первая* глава посвящена обоснованию творческого метода композитора и творческого метода его эпохи с точки зрения современной исторической поэтики.

*Вторая и Третья* главы посвящены изучению непосредственных проявлений творческого метода «готового слова» в трактовке сюжетов, музыкальном стиле, композиционных и драматургических особенностях некоторых произведений Н. А. Римского-Корсакова раннего и позднего периода. Отдельным аспектом изучения становится соотнесенность творческих представлений композитора с развитием и эволюцией антириторических идей в современной ему культуре.

# Глава 1

## Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова как метод «готового слова»

### §1. «Норма» в музыкальном творчестве эпохи реализма

Становление творческого метода Н. А. Римского-Корсакова протекало в период интенсивного формирования и развития реалистических тенденций в русском искусстве. Ярче и полнее всего реализм проявился в литературе и живописи, где он ознаменовался, прежде всего, появлением новых образов, форм и языка художественного творчества, вокруг которых во второй половине XIX века в России велись непрекращающиеся споры. Вследствие этого реализм стал ассоциироваться с целым спектром различных значений: «современный», «грубо натуралистичный», «народный», «внехудожественный», «высокохудожественный» и т.д.<sup>39</sup>

С реализмом неизбежно сопоставлялись и другие художественные факты эпохи, в том числе и музыкальные явления. Наиболее последовательно попытки осмыслить музыку с реалистических позиций осуществлялись, как известно, в критических работах В. В. Стасова и Ц. А. Кюи. Однако выбранный ими и закрепившийся на долгие годы путь описания музыкального реализма посредством внемузыкальных оснований — выбора сюжетов, особенностей воспроизведения художественного образа музыкальными средствами, сравнений с живописными и литературными сочинениями — неизбежно ограничил реализм в музыке сравнительно узким кругом явлений: в основном, жанрами вокальной и программной инструментальной музыки. Распространение же музыкального реализма на более широкую область музыки (например, непрограммные инструментальные жанры) в этой парадигме неизбежно приводило в тупик, поскольку требовало однознач-

---

<sup>39</sup> Рахманова М. П. Музыка // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. М.: Наука, 1991. С. 77

ного решения одного из «вечных» вопросов русской и зарубежной музыкальной мысли — вопроса об имманентном музыкальном содержании.

Современная историческая поэтика предложила иной подход к проблеме художественного реализма. Назвав реалистическую эпоху «антириторической», А. В. Михайлов как бы предложил перенаправить исследовательское внимание с самих по себе уникальных свойств художественной реальности на породившие их причины — глубокие и подспудно протекающие культурные процессы разрушения риторической культуры, которые в XIX веке привели к формированию новых представлений о времени, человеке и искусстве.

Размышляя над причинами кризиса риторической культуры (культуры «готового слова») в работе «Античность как идеал и культурная реальность», А. В. Михайлов замечает, что античность, которая долгое время оставалась «впереди и вверху» культуры как недостижимый образец идеального художественного творчества для нового времени оказывается «позади и внизу», как безвозвратно ушедшее прошлое культуры<sup>40</sup>. В XIX веке процессуальное ощущение времени оставляет далеко «позади» не только античность, но и саму риторическую эпоху, ее идеалы, ее художественные достижения. «Церковная и оперная музыка прошлого столетия почти вся, от начала до конца, кажется нынешнему слушателю вялою, невыносимою, надоедающею — столько в ней условности и школьной формы, такое отсутствие огня, жизни и энергии, так много разнеженной сладости, чувствительной приторности»<sup>41</sup>, — пишет в одном из своих критических отзывов В. В. Стасов, фиксируя, как в восприятии современников Римского-Корсакова «сладостное» звучание музыки XVIII века превратилось в существенный недостаток, а ее совершенная композиция — в условную, лишённую смысла схему.

Пожалуй, именно упоминание «условной школьной формы», которое было сделано Стасовым в явно негативном ключе, указывает на истинную причину радикальных изменений в музыкальных вкусах слушателей XIX века. Ведь то, что русскому критику казалось условной нормой, в риторическую эпоху было естест-

<sup>40</sup> Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 324.

<sup>41</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 30

венным условием авторского музыкального творчества. Вобравшие в себя опыт многих поколений музыкантов стилевые, жанровые, композиционные универсалии риторической культуры не только не сковывали фантазию автора, но и гарантировали каждый раз высочайший художественный уровень результатов его индивидуального творчества, которое рождалось из комбинаций «готовых» элементов традиции, из игры с ними, из их чрезвычайно насыщенного личностного наполнения<sup>42</sup>. Можно вспомнить в связи с этим рассказ М. И. Глинки о его безуспешных попытках написать «правильную» фугу на предложенную учителем Генделевскую тему речитативного плана, совершенно непригодную для полифонической обработки<sup>43</sup>. Оригинал фуги Генделя, в конце концов, показанный З. Деном, не просто наглядно продемонстрировал русскому композитору поистине безграничные возможности индивидуального истолкования «школьной» схемы, но и стал успешным опытом усвоения риторических универсалий в их живом, органичном художественном выражении — обнаружив, что Гендель разрабатывает не всю тему, а только ее фрагмент, Глинка замечает, что «одним этим соображением я постиг, что такое фуга»<sup>44</sup>. Таким образом, индивидуальные авторские решения, которые «потенциально» существовали внутри риторической нормы, каждый раз актуализировали ее в виде конкретной и разнообразной звуковой реальности. Поэтому в риторическую эпоху «исключительно высокая эмоциональная оценка индивидуального и познавательного-дидактического установка на универсалии — взаимодополняющие моменты единой системы»<sup>45</sup>.

Однако в XIX веке между «индивидуальным» и «нормативным» в искусстве складываются новые отношения, обусловленные формированием новых представлений о человеке и культуре. Главным открытием эпохи стал новый Человек — его реальность, его «жизнь», внешняя и внутренняя. Разумеется, постепенное изучение внутреннего мира человека происходило на всем протяжении риторической эпохи, но впервые человеческая индивидуальность была осознана как вели-

<sup>42</sup> Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 93.

<sup>43</sup> Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 60.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 227.

чайшая ценность культуры, а индивидуальный взгляд на мир получил свое обоснование и выражение именно в эпоху реализма.

В антириторическую эпоху в области самопознания человека происходит настоящая революция. Образ индивидуального внутреннего мира художника, который в риторическую эпоху напоминал ломаную линию, состоящую из множества отрезков «готовых слов» ревности, гордости, любви, скорби и т.д., превратился в плавную кривую сплошного, непрерывного, и нередко непредсказуемого процесса жизни<sup>46</sup>. Иначе говоря, человек обрел свой характер: «свое средоточие, свой «закон», согласно которому живет и согласно которому «вступил в жизнь» (Гете), внутри себя»<sup>47</sup>.

Принципы организации своей внутренней жизни автор проецирует и на окружающую действительность, ощущая себя и ее частью, и ее творцом, принимая активное участие в политической жизни, ведя активную пропагандистскую или просветительскую деятельность. Не вечные истины в их совершенном воплощении, а историческая «горизонталь» — стремительно развивающаяся реальность, увиденная сквозь призму индивидуального художественного опыта — формирует мировоззрение и вкусы музыканта. «В мире искусства, задача каждой натуры, какая бы она ни была, великая или малозначительная, не есть стремление к мечтательному и редко сбывчивому усовершенствованию по идеальной задаче и образцу, а наибольшее развитие своих особенных (хотя бы и односторонних) средств, стремлений и способностей», — манифестировал В. В. Стасов<sup>48</sup>.

Риторические условия творчества, претендующие на исторический универсализм, в этом мире теряют свой практический смысл и ценность. Позицию нового автора по отношению к этим нормам сформулировал, в частности, А. Б. Маркс, слова которого процитировал в своей работе Стасов: «Мы уже обладаем всеми формами выражения, которые дает старая система. Но они к нашим услугам по свободному нашему выбору, между тем как они были для древних людей закон-

---

<sup>46</sup> Михайлов А. В. Методы и стили литературы. Цит. изд. С. 49.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 1. М.: Музыка, 1974. С. 185.

ным хомутом»<sup>49</sup>. Иначе говоря, **законы** искусства, незыблемые для композитора культуры «готового слова», превратились в **средства** выразительности для композитора-реалиста.

В отличие от «вечных» законов, средства имеют обыкновение устаревать — так, очевидно, считали и Маркс, и Стасов, утверждавшие, что «содержание нашего творчества слишком чуждо ей (старой системе — Е.П.)»<sup>50</sup>. Неактуальность риторических средств выразительности для новой реальности искусства побуждало художников или искать пути их существенного обновления и переосмысления, как это происходило в творчестве А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, И. Брамса, или же декларативно отказываться от них вовсе и стремиться создавать новые, как попытались сделать М. П. Мусоргский или Р. Вагнер. Образовавшиеся в результате индивидуальные творческие системы отличаются друг от друга степенью радикальности новаций в образном строе и в музыкальном языке сочинений, что и заставило позднейших исследователей искать их основания в различных культурных формациях — реализме, «консервативном» или «прогрессивном» романтизме и т.д.

Однако для всех композиторов антириторической эпохи сохраняется общее основание. Им стали новые отношения между авторским и нормативным началом в музыкальном творчестве. Можно сказать, что если в риторической культуре индивидуальные решения потенциально существовали внутри предустановленных «готовых» композиционных норм, то в антириторической системе творчества, напротив, потенциально существует именно «норма», лишь постфактум обнаруживающая себя в результатах творчества отдельного композитора. Совершенно ясно об этом высказался М. П. Мусоргский: «Теперь, мой милый Корсинька, выслушайте одно: творчество само в себе носит законы изящного. Проверка их — внутренняя критика; применение — инстинкт художника. Если нет того и другого — нет творца-художника; если есть творец-художник — должно быть и то, и другое,

<sup>49</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 361.

<sup>50</sup> Там же. С. 362–363.

и художник сам себе закон»<sup>51</sup>. Не менее смело по этому поводу пишут Ф. Лист: «В делах гармонии, как и в других наиважнейших, я считаю, что природа всегда стоит в вечной связи с гениальным человеком. [...] Наука должна только получше изведывать натуру вещей и свободу гения и сообразовываться с дальнейшим развитием»<sup>52</sup> и В. В. Стасов, утверждавший, что «гармония развивается из человека, а не из наблюдений, не из математических выкладок»<sup>53</sup>.

Косвенно о том же самом говорит даже П. И. Чайковский, который в отличие от Мусоргского, придавал большое значение связи формы своих сочинений с традицией. Он писал, что «только упорным трудом я добился теперь, что форма в моих сочинениях более или менее соответствует содержанию [...] но образцом формы мои сочинения никогда не будут, ибо я могу лишь исправить, но не вполне искоренить существенные свойства своего музыкального организма»<sup>54</sup>. Иными словами, «норма» Чайковского — его собственные «существенные свойства музыкального организма» — была не равна его же «школьным» представлениям о форме.

Композиторы-реалисты, сознательно выстраивая свои отношения с риторическими канонами творчества (отвергая или обновляя их), тем не менее, не отдают себе отчет в сути собственной индивидуальной «нормы» творчества. Для них самих она остается «непроницаемой тайной»<sup>55</sup>, которая, буквально, «растворяется» во множестве различных проявлений авторской индивидуальности — не только в музыкальных произведениях, но и в письмах и дневниках, в восприятии композитором чужой музыки, в высказанных эстетических положениях и т.д.

«Процесс образования гениальной натуры — тайна; в чем именно заключается оригинальность могучего художника — тайна; сущность всякой духовной силы — тайна, и тем большая тайна, чем сила громаднее»<sup>56</sup>. Видимо, именно в ответ на потребность осмыслить природу этой тайны на рубеже XIX—XX веков, т.е. как

<sup>51</sup> Мусоргский М. П. Литературное наследие: в 2-х кн. Кн. 1. М.: Музыка, 1971. С. 107.

<sup>52</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 4. М.: Музыка, 1978. С. 297.

<sup>53</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 38.

<sup>54</sup> Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. Т. 1: 1876–1878 гг. М.: Терра, 2016. Режим доступа URL: <http://www.tchaikov.ru/1878-164.html> (дата обращения 27.03.2020)

<sup>55</sup> Там же. Режим доступа URL: <http://www.tchaikov.ru/1878-163.html> (дата обращения 27.03.2020)

<sup>56</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. В 5-ти вып. Вып. 4. Л.: Музыка, 1977. С. 221.



раз на излете антириторической культуры, в работах отечественных музыковедов, наконец, возникает понятие, способное охватить все проявления композиторской индивидуальности как единое целое и выразить тем самым внутренний системообразующий творчество композитора «закон». Этим феноменом стала **музыкальная интонация**.

## §2. «Мышление интонации» антириторической эпохи

Термин «интонация» (от лат. *intono* — громко, звучно произношу), как известно, был введен в русское музыкознание Б. Л. Яворским. Именно в его работах впервые были обозначены важнейшие аспекты феномена интонации, которые стали отправной точкой для многих позднейших исследований. Среди них: синкретичное единство слова и музыки, отраженное в явлении «звуковой речи»<sup>57</sup>, стремление представить интонацию как исторически универсальный феномен, имеющий место на всем протяжении существования музыки, представление о связи интонации и исторической действительности<sup>58</sup> и другие. Идеи Яворского были заимствованы и развиты, хотя и в несколько ином ключе, его младшим современником Б. В. Асафьевым, благодаря которому интонация вплоть до настоящего времени остается центральным термином отечественного музыковедения. Можно также сказать, что именно в музыковедческой мысли Асафьева интонация обнаруживает те свойства, которые позволяют с ее помощью изучать природу индивидуального композиторского мышления.

В первую очередь, это качество **универсальности** по отношению ко всем сторонам музыкальной действительности. Разумеется, тенденция к универсализации интонации очевидна уже в работах Яворского. Однако лишь в теории Асафьева интонация становится действительно универсальным музыкальным феноменом, собирающим в себе все стороны музыкальной реальности. Термино-

---

<sup>57</sup> Яворский Б. Л. Избранные труды. Цит. изд. С.42.

<sup>58</sup> Там же. С. 44.

логическая неясность, множественность определений, послужившая причиной для упреков в «ненаучности» теории Асафьева, лишней раз указывает на всеохватность этого термина: практически любая музыкальная категория (лад, ритм, фактура, форма, даже целое произведение) и их совокупность могут рассматриваться в свете понятия интонации.

Обобщая, таким образом, специфику музыки как вида искусства, музыкальная интонация образует синкретичное единство всех сторон музыкальной деятельности: сочинения, исполнения, слушания. По замечанию И. Земцовского, «Асафьев обладал мощной и цельной концепцией музыки как феномена, в котором интонационно слиты музыкальная деятельность, музыкальное общение и музыкальное мышление»<sup>59</sup>. Более того, Асафьев связывает в понятии интонации художественное творчество и художественное восприятие: «Его призыв к музыковедам слышать так, как композитор, означал не только отточенность профессионального слуха, но и дар воспринимать мир в его «тотальной интонационности»<sup>60</sup>.

Тенденция к универсализации феномена интонации в теории Б. Асафьева обнаруживает много общего с некоторыми другими важными явлениями культуры Серебряного века, сравнение с которыми позволяет прояснить некоторые аспекты интонационной теории, ее непосредственную связь с породившей ее исторической и культурной реальностью. Среди них — **концепция исторической поэтики А. Н. Веселовского** (1838 — 1906), оказавшая огромное влияние на развитие литературоведения в XX веке.

Историческая поэтика литературы, как и понятие интонации, родилась в атмосфере рубежа веков, овеянного идеями универсального синтеза искусств и эволюционного историзма. Как следует из самого термина-оксюморона «историческая поэтика», ученый стремился обнаружить внутренние закономерности, которые связывали бы эволюцию отдельных литературных категорий с изменениями самой действительности. Веселовский гносеологически сближает в своем науч-

<sup>59</sup> *Земцовский И. И.* Б. В. Асафьев: homo musicus totus // *Временник Зубовского института*. Вып. 8.: Зубовский институт: страницы истории. СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. С. 40.

<sup>60</sup> Там же. С. 44.

ном методе теорию и историю, миф и обряд, поэзию и прозу, индивидуальное и общественное сознание, форму и содержание.

В поисках субстанции, которая в полной мере реализовала бы это единство, ученый вплотную подходит к поэтическому слову: Веселовский, по мнению Михайлова, «превращает историю культуры в историю именно словесности: все связывается в единстве слова, в котором Веселовский признает единство творческого начала»<sup>61</sup>. Наиболее показательными в этом смысле являются ранние работы Веселовского, в которых ученый озвучивает идею рассмотрения проблемы слова в максимально широком контексте, включающем в себя историю науки и экономическую теорию<sup>62</sup>. Эта идея, как известно, осталась нереализованной — всеобщая историческая поэтика осталась поэтикой литературы. Однако и сохранившиеся фрагменты исторической поэтики отражают ход мысли своего создателя, который посредством слова пытался обнаружить внутренние закономерности всей целостности культуры.

Слово в исторической поэтике рассматривается Веселовским одновременно в двух аспектах. С одной стороны, оно понимается как **миф** — не структура или сюжет, а древнее Слово, рождающееся из самого Бытия в напряженный момент творческого смыслопорождения: Веселовский «начинает построение своей поэтики там, где миф еще не отделен от других форм сознания, где слово, переставая быть физиологической реакцией — звуком, становится носителем брезжущего смысла. Там еще нет места поэзии, но первоначальное слово поэтично по своей природе, поскольку оно устанавливает связь человека с миром в формулах поэтического параллелизма»<sup>63</sup>. С другой стороны, слово-миф, выходя за границы обряда, начинает свое самостоятельное существование в качестве **«готового слова»**, которое функционирует как «нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее, по мере нашего

<sup>61</sup> Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М.: Наука, 1989. С. 9.

<sup>62</sup> Там же. С. 59.

<sup>63</sup> Шайтанов И. О. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? // Вопросы литературы. 2002. — №4. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/shai.html> (дата обращения 16.11.2019).

развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации»<sup>64</sup>.

Возвращаясь с этой точки зрения к интонационной теории, невозможно не заметить сходное направление мысли А. Н. Веселовского и создателей теории музыкальной интонации. Оно заключается не только в стремлении к универсализации самих феноменов «слова» и «интонации», но и в намерении трактовать их с функциональной точки зрения. Асафьев, как известно, дал сравнительно много определений интонации как музыкального феномена, однако, в контексте его работ ни одно из них не может быть признано полным и окончательным. Именно поэтому наиболее целостным и правильным авторским определением интонации, возможно, будет не феноменологическое «интонация — это...», а функциональное — через определение музыки как «искусства интонируемого смысла»<sup>65</sup>.

Сущность процесса интонирования, а значит, и функция интонации в концепции Асафьева может быть определена двояко. Одна из сторон связана с широко разрабатываемым ученым понятием музыкально-интонационного словаря эпохи. Он, напомним, состоит из интонаций, которые «отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы *словом* музыки и их *словарь* мог бы стать справочником по излюбленным, содержательным звукосочетаниям той или иной эпохи»<sup>66</sup>. Иначе говоря, интонация, которая являлась частью индивидуального творческого процесса, становится обобщением коллективного музыкального сознания. При этом процесс появления интонационного словаря, описываемый Асафьевым, практически идентичен процессу появления «готового слова» в работах А. Н. Веселовского. Более того, интонации, составляющие интонационный словарь, и функционируют так же, как «готовое слово». По мысли Асафьева, слушатели «узнавая в этих интонациях “родное”, “знакомое”, “любимое”, через них принимают данное произведение; сперва “на веру”, потом, постепенно, с по-

<sup>64</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 295.

<sup>65</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. – Л.: Музыка, 1971. С. 344.

<sup>66</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Цит. изд. С. 166–167.

мощью знакомых интонации как “гидов” слух строит мост к постиганию и остальных “составов” произведения»<sup>67</sup>.

Вместе с тем, размышления Асафьева вокруг термина «интонация» подразумевают возможность существования и иной функции интонации. Так, например, ученый пишет об интонировании как о «проявлении мысли»<sup>68</sup>, которая «чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется»<sup>69</sup>, утверждает, что «интонация музыкальная — осмысление звучаний»<sup>70</sup>. В свою очередь, понятие «мысль» проясняется в следующем положении: «Я начал упорно искать, как содержание сознания композитора и каждого художника становится художественным творчеством, я убедился, что за интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность — ее отражение в сознании — художественный образ»<sup>71</sup>. Иными словами, музыкальная интонация функционирует не только как «готовое слово», но и как слово-миф в концепции Веселовского, т.е. как результат разумной деятельности сознания художника в момент творческого опосредования им действительности.

Асафьевская максима о музыке как об искусстве интонируемого смысла, таким образом, фиксирует именно двойственность природы интонации. Ключевым для ее понимания становится спектр значений слова «смысл». Так, искусствоведы XX века зачастую понимают «смысл» лишь в одном, современном значении: как «содержание, сущность, суть, значение чего-нибудь»<sup>72</sup>. Именно так это слово использует, например, Ю. М. Лотман: «можно себе представить некоторый смысл, который остается инвариантным при всех трансформациях текста. Этот смысл можно представить как дотекстовое сообщение, реализуемое в тексте. На такой презумпции построена модель «смысл — текст»<sup>73</sup>.

<sup>67</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 5. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1957. С. 226.

<sup>68</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Цит. изд. С. 211.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Там же. С.198.

<sup>71</sup> Там же. С. 7.

<sup>72</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1989.

<sup>73</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. С.157.

Однако в определении слова «смысл» в словаре В. И. Даля (очевидно, наиболее близкого ко времени формирования лексического аппарата Б. В. Асафьева) перечислены и иные значения:

«1. Способность понимания, постижение, разум; способность правильно судить, делать заключения: «Низшая степень ума и хитрости свойственна и животным, но разума и смысла нет ни в одном из них».

2. Толк, рассудительный отчет в делах своих, или способность обсуждать причины и правильность действий.

3. Сила, значенье, толк, разум, суть»<sup>74</sup>.

Таким образом, «интонирование смысла» — это система, которая существует одновременно в двух различных состояниях. Во-первых, как система коммуникации, в которой интонация, как и «готовое слово» Веселовского, обнаруживает скрытый в ней «смысл» (содержание), связанный с интонационным словарем эпохи. Во-вторых, как система творческой деятельности индивидуального авторского сознания, которое взаимодействует с действительностью и выражает свое видение — «смысл» — посредством интонации. Рассмотрев с этой, последней, точки зрения асафьевскую формулу музыки, мы можем вывести определение **творческого метода** — способа отражения действительности в художественном произведении — как способа «интонирования смысла» или, по аналогии с «мышлением слова» А. В. Михайлова, способа «мышления интонации».

Феномен интонации, в единстве своих двух смысловых аспектов распространенный Б. В. Асафьевым на все пространство музыкальной культуры эпохи реализма, таким образом, был призван помочь осознать и описать всю сложность новых, антириторических, условий творчества в их причудливых переплетениях индивидуального и всеобщего, новаторского и традиционного, вечного и сиюминутного.

---

<sup>74</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.3. Спб. -М.: Товарищество М. О. Вольфа, 1909. С. 305.

### §3. «Новый» композитор и «новая» музыка в эпоху реализма

Описанная Асафьевым суть творческого метода как «интонирования смысла», подразумевает конкретное «распределение ролей» в системе творчества. Главную роль в ней играет Автор: именно он, опосредуя действительность, формирует ее художественный образ в своем сознании — «смысл», именно он определяет интонацию — «интонирует». Такое представление об Авторе связано с возникшим в антириторическую эпоху представлением о Человеке, в руках которого искусство становится послушным средством воплощения его видения мира, средством общения и воздействия на публику. Творческий метод, описанный Асафьевым, таким образом, не является исторически универсальным. Но его с полным правом можно назвать **творческим методом антириторической эпохи**, коль скоро он отражает общие для этого времени реалистические представления о взаимоотношениях художника и искусства.

Модель таких взаимоотношений неоднократно воспроизводилась в русской музыкальной критике второй половины XIX века в связи с самыми различными музыкальными явлениями. Так, Г. А. Ларош утверждал, что во «вдохновенных излияниях» Р. Шумана «нас чарует и увлекает [...] богатство природы, гениальная глубина настроения, живой и оригинальный ум»,<sup>75</sup> что «Мендельсон во всех пьесах давал самого себя; он был полон лирического содержания, которое изливал в бесчисленных больших и малых произведениях»<sup>76</sup>. Такие представления о музыке подразумевались А. Н. Серовым, который ставил историю развития звуковых сочетаний в прямую зависимость от развития «поэтической мысли», т.е. художественного сознания художников<sup>77</sup>. На их основании он предъявлял к исполнителям следующие требования: «Идеал музыканта-исполнителя: полное развитие техники рук в гармонии с полным развитием *интеллекта*», потому что никакие технические средства не помогут, «если в голове, в интеллектуальном организме музы-

<sup>75</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Вып. 4. Л.: Музыка, 1977. С. 117.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Серов А. Н. Избранные статьи: в 2 т. Т. 1. М. – Л.: Музгиз, 1950. С. 409.

канта не достаточно данных для истинного художника-поэта»<sup>78</sup> и т.д. Но, пожалуй, наиболее ясно выразил формулу антириторического творческого метода В. В. Стасов, который писал о Ф. Листе: «Лист [...] водворил в музыке один главный закон: полную свободу формы, полную зависимость от одной творческой задачи и творческого вдохновения автора»<sup>79</sup>.

Те возможности, которыми стали наделять фигуру Автора в антириторическую эпоху, сформировали у русской художественной интеллигенции второй половины XIX века относительно законченный образ идеального композитора-реалиста. Однако в музыкальной жизни России середины XIX века, по-прежнему, был наиболее распространен тип универсального музыканта-ремесленника, выполняющего функции капельдинера, сочинителя и исполнителя музыки<sup>80</sup>. Поэтому наиболее близкими к новому идеальному образу в России оказались западноевропейские композиторы-романтики — Ф. Лист и Г. Берлиоз, чьи концерты, буквально, взорвали прежние музыкальные представления русской публики. Размышления русских критиков об их ошеломительно новой музыке отдельными штрихами указывают и на главные качества, которыми должен был обладать композитор нового времени.

В первую очередь, по мнению критиков, композитор — это яркая творческая **индивидуальность**, которая наделялась эпитетами «гений», «талант», указывавшими на природную одаренность отдельной творческой личности: «Берлиоз неоспоримо составляет славу новейшей музыки; он — артист, имеющий большое значение в истории своего искусства и представляет собою выдающуюся, замечательную индивидуальность», — писал А. Н. Серов, который, в целом, весьма неоднозначно относился к Г. Берлиозу и его творчеству<sup>81</sup>. Главным проявлением творческой индивидуальности композитора была самостоятельность его музыкального языка. Это требование в критике не становилось предметом специального обсуждения, вероятно, потому, что считалось чем-то само собой разумеющимся.

<sup>78</sup> Там же. С. 529.

<sup>79</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. Цит. изд. С. 293.

<sup>80</sup> Огаркова Н. А. Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 101.

<sup>81</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 470.



ся. Однако, в ряде своих работ Г. Ларош, в том числе, в полемике с поборниками тотальной оригинальности, указывает на ряд случаев, когда появление «готовых тем»<sup>82</sup> не является следствием плагиата или подражательности. Так, по его мнению, «прием внесения чужих тем в свои произведения любим особенно теми композиторами, которые в своих произведениях заботятся о тонкой отделке деталей, о тщательно разработке, об интересных и умных оборотах, и к числу таких-то художников принадлежит и Лист»<sup>83</sup>. Кроме того, причиной появления чужого музыкального материала, по мнению Лароша, могло стать сильное влияние, которое оказывает на автора его композиторская школа, в которой «отдельные личности походят одна на другую и по общему духу, и по частностям техники»<sup>84</sup>.

Главной способностью композитора, с точки зрения критиков, становится его **сверхвосприимчивость** по отношению к разным сторонам реальности: «Художник всегда *впечатлителен* по своей натуре»<sup>85</sup>, — настаивал А. Н. Серов, видя яркое проявление этой способности у Берлиоза. Такого же мнения придерживался и В. В. Стасов, который превыше всего ставил великую, по его мнению, способность Берлиоза «понимать все поэтическое и великое в природе, в людях, в созданиях искусства»<sup>86</sup>. В то же время, отсутствие у художника чувства жизни, действительности в устах Стасова было одним из самых серьезных обвинений, например, по отношению к Р. Вагнеру<sup>87</sup>.

Способный воспринимать мир во всей его возможной полноте, идеальный Автор реалистической эпохи казался **абсолютно свободным** в выборе средств воплощения своего художественного образа. И вновь именно в музыке Берлиоза «стремление выразить индивидуальные характеры лиц, разнообразие ситуаций, задача уловить и передать звуками тонкий, поэтический аромат литературного произведения повели гениального основателя этого рода искусства к изобретению самых новых и поразительных звуко сочетаний»<sup>88</sup>. К такому же выводу приходит

<sup>82</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 58.

<sup>83</sup> Там же. С. 58-59.

<sup>84</sup> Там же. С. 75.

<sup>85</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 273.

<sup>86</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 5-Б. М.: Музыка, 1980. С. 11.

<sup>87</sup> Там же. С. 45.

<sup>88</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 28.

и В. В. Стасов<sup>89</sup>. Индивидуальный выбор и творческая свобода оправдывали нетривиальные мелодические ходы, гармонические краски, оркестровые решения, которые поражали современников французского композитора своей новизной и даже вызывали сомнения в их праве на существование. По мнению Серова, например, у Берлиоза было «неправильное отношение к музыкальным средствам, к инструментам и к человеческому голосу, к мелодии и фактуре»<sup>90</sup>.

Именно поэтому мастерство композитора в сфере владения всеми средствами музыкального искусства не должно было вызывать сомнений. Однако знание основ композиторского ремесла, очевидно, подразумевалось как важное, но при этом совершенно недостаточное качество творческой натуры. По отношению к Берлиозу эту мысль со всей определенностью высказал Г. А. Ларош, который провозгласил тост «за здоровье великого артиста, сумевшего быть в одно и то же время ученым гармонистом и великим поэтом, блестящим инструментатором и глубоким философом»<sup>91</sup>. Контрастом же к нему становятся описанные А. Н. Серовым прежние «мастера композиторских дел», «полуремесленники», которые в ноте видят только «ноту», в звуке только «звук», в сочинении музыки только «подбирание» ритмов, аккордов и звучностей и затем далее ничего»<sup>92</sup>.

Чрезвычайная важность коммуникативного аспекта творческого метода эпохи выразилась в наделении нового композитора способностью не только создавать нечто новое и уникальное, но и ярко и убедительно **представить** плоды своего творчества публике. Эта сторона творческой индивидуальности художника-реалиста выразилась в адресации ему звания «артист». В русской культуре XIX века понятие «артист» изначально было связано с целым рядом театральных и околотеатральных профессий<sup>93</sup>, иногда оно могло свидетельствовать о высочайшем уровне исполнительского мастерства, как, например, в случае с Н. Г. Рубинштейном. Однако во второй половине века распространяется и иная трактовка этого понятия. Ф. Лист и Г. Берлиоз, которые на страницах публикаций

<sup>89</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 34.

<sup>90</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 474.

<sup>91</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 24.

<sup>92</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 501.

<sup>93</sup> Огаркова Н. А. Указ. соч. С. 90-91.

постоянно именуется «артистами», для русской критики оказываются в первую очередь, композиторами, и лишь затем яркими эстрадными исполнителями. Впрочем, Берлиоз и вовсе не был исполнителем в строгом смысле этого слова, хотя его мастерство управления оркестром и вызывала соответствующие ассоциации у Стасова<sup>94</sup>. Главное, что многие вышеперечисленные особенности композиторского облика Берлиоза и Листа — стремление к эффектности, импровизационная свобода в выборе выразительных средств, крайняя степень индивидуальности как следствие самовыражения личности композитора в музыке и т.д. — воспринимались русской публикой как следствие особенной, артистической природы их дарования. Не сочиненная, а как будто «сымпровизированная» музыка этих композиторов была настолько шокирующе нова, что, очевидно, шла вразрез с традиционными представлениями публики о том, что есть «музыка» вообще. Именно в этом ключе, вероятно, следовало понимать парадоксальную мысль В. В. Стасова, утверждавшего, что у Берлиоза «нет решительно никакой музыки, что у него решительно нет никакой способности к музыкальному сочинению; но зато самый громадный талант исполнителя, талант, совершенно равный изумительному таланту Листа»<sup>95</sup>.

Даже **виртуозность** как неотъемлемый компонент исполнительского искусства в этой парадигме может рассматриваться как свойство музыкального сочинения: «Виртуозность, концертность вообще — это необходимый элемент искусства; он есть и в «сочинительстве», как в исполнении — элемент свободы, игры, которая на время будто забывает «мысль» и тешится, резвится, как дитя на лугу, как ласточка в воздухе... И чем сильнее искусство в художнике, тем больше в нем чувствуется потребность этой резвости, этого удовлетворения избытку сил, избытку жизни, свободы в полном владении средствами»<sup>96</sup>.

Важно заметить при этом, что полная свобода творчества и эффектность, присущая композиторам-артистам была ценна не сама по себе, а только лишь будучи поставленной на **служение высоким целям**. Серов, размышляя об артистах-

<sup>94</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 32.

<sup>95</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 31-32.

<sup>96</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 529.

виртуозах, приходит к выводу о том, что если «артист — истинный художник, он средства своей техники отдает на служение делу, т.е. искусству с его серьезными целями»<sup>97</sup>. Для Стасова примером такого художника являлся Ф. Лист, который хотел служить человечеству и считал искусство одним из главных средств для этого<sup>98</sup>.

Итак, представления русской критики о новом композиторе реалистической эпохи нашли свое живое воплощение в Г. Берлиозе и Ф. Листе, ставшими кумирами для просвещенной русской публики середины XIX века. Можно было бы предположить, что и их произведения могли бы служить неким эталоном современной музыки, но это не совсем так. Как уже можно было заметить, если Г. А. Ларош признавал выдающимися достижениями Берлиоза в области средств музыкальной выразительности, то А. Н. Серов, напротив, полагал их «неправильными», а В. В. Стасов и вовсе оставлял их за пределами модуса «сочинительства» как такового. Пожалуй, еще меньше единства можно найти в критических оценках музыки других композиторов, включая даже произведения М. И. Глинки.

Иными словами, можно утверждать, что в наступившую эпоху на смену прежним, риторическим нормам музыкальной интонации не пришли новые, «антириторические». Впрочем, утверждение полной бессистемности интонационного облика антириторической эпохи также противоречит действительности. Скорее, формирование представления о некой общей интонационной реалистической «норме» можно уподобить рисунку дерева, который по совету А. Матисса, начинается с заполнения просветов между ветвями. В этом случае важнейшие свойства **«новой» интонации**, как и ветви дерева, просвечивают между разнообразными оценками музыкального творчества отдельных авторов их современниками, противоречивость которых лишний раз свидетельствует о том, насколько иллюзорной в антириторическую эпоху была сама мысль о существовании идеального «интонирования смысла».

---

<sup>97</sup> Там же. С. 499-500.

<sup>98</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. Цит. изд. С. 270.

В первую очередь, необходимо отметить, что в большинстве случаев критики остро ощущали **новизну** интонации современной музыки и противопоставляли ее старой, получающей определение «риторической» или «капельмейстерской». Правда, критерии такого разделения достаточно расплывчаты.

С одной стороны, критики указывают на ряд **музыкально-композиционных особенностей**, которые в эту эпоху воспринимались как самые современные изобретения музыкального искусства. "Новому времени нужны новые формы", — провозгласил В. Стасов<sup>99</sup>. И чаще всего в качестве таковых в статьях, посвященных новой музыке, фигурируют необычайно роскошная оркестровая звучность, «странность которой равна ее красивости»<sup>100</sup>, свободные формы, противопоставляемые «школьным фугам и имитациям»<sup>101</sup>, оригинальность ритма и гармоническое богатство<sup>102</sup>. Пожалуй, самым радикальным новаторством по сравнению с прочими становится оркестр, роскошное звучание которого в произведениях Берлиоза отмечали все, без исключения, критики.

Сравнивая «старую» и «новую» музыку, Г. А. Ларош ассоциировал современное искусство с понятием «прогресса» и «движения», в то время как прежний стиль у него ассоциируется с «покоем». Из этого положения критик выводит такие особенности современной музыки, как преобладание диссонанса над консонансом, синкопированные ритмы и другие виды нарушения ритмической регулярности, преобладание хода над предложением в формообразовании и т.д.<sup>103</sup>

В. В. Стасов особое внимание уделяет соотношению мелодического и гармонического начал в новой музыке. Мелодия, которая для Стасова изначально была главным выразительным средством музыки, в новом искусстве переживает, по его мнению, кризис: так, произведениям Г. Берлиоза «гений мелодии вовсе чужд»<sup>104</sup>, а «целые многосложные фигуры, кажущиеся употребленными для мелодической цели, существуют только для гармонического общего впечатления»<sup>105</sup>. Именно

<sup>99</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1977. С. 122.

<sup>100</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 121.

<sup>101</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 2. Цит. изд. С. 336.

<sup>102</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 284.

<sup>103</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 5. Л.: Музыка, 1978. С. 24.

<sup>104</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 8-9.

<sup>105</sup> Там же. С. 42.

поэтому «возможность сплачивать вместе, непрерывно все разные и разные музыкальные частицы — мотивы и мелодии» становится, по мнению критика, одним из существенных свойств новейшей прогрессивной музыки, особенно ярко проявившееся в музыке Р. Вагнера и в операх А. Н. Серова<sup>106</sup>. Выходом же из сложившегося кризиса мелодии для Стасова, видимо, стала декламация — новая «мелодия» антириторической эпохи, необычайную способность к которой он находил у Мусоргского и Даргомыжского, и наличие которой считал необходимым условием создания современной оперной музыки<sup>107</sup>. В самом деле, именно декламация, которую Г. Ларош назвал «верхом либерализма»<sup>108</sup> в музыке, была мелодическим выражением авторской свободы от любых прежних идеальных законов и одновременно источником предельной для своего времени музыкальной новизны, которая так восхищала публику в произведениях зарубежных композиторов.

Еще одним свойством современного музыкального искусства XIX века становится его **выразительность**, под которой следует понимать способность музыки выражать определенное содержание. А. Н. Серов, например, утверждает, что «музыкальная выразительность, правдивость этого языка души есть одно из основных и непреходящих условий новейшего искусства»<sup>109</sup>, а это, в свою очередь, «низводит игру звуков, сочинения без сознательного поэтического содержания на степень брэнчания, недостойного художественной деятельности»<sup>110</sup>.

Тема музыкального содержания становится одной из ключевых проблемных точек музыкального искусства XIX века, сквозь призму которой в это время начинают рассматриваться и вопросы музыкального жанра, и проблемы современного музыкального языка и стиля. Благодаря выходу книги Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (Лейпциг, 1854) обсуждение проблемы музыкального содержания сравнительно быстро приобрело характер философско-эстетического теоретизирования. И в этом аспекте между постановкой проблемы в русской музыкальной критике и общими для реалистического искусства стремлениями обна-

<sup>106</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 3. Цит. изд. С. 164.

<sup>107</sup> Там же. С. 164.

<sup>108</sup> Там же. С. 258.

<sup>109</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 472.

<sup>110</sup> Там же. С. 409.

руживается много общего. Речь идет, в первую очередь, об идее создания в произведении искусства **иллюзии реальности**, жизни, в том числе и внутренней, психологической жизни человека, т.е. того, что А. Н. Серов назвал «жизнью души».

Несмотря на кажущийся иногда отвлеченным характер споров о немусыкальном содержании, этот вопрос имел под собой вполне реальные основания. Они заключались в необходимости объяснить природу того необычного **воздействия**, которое оказывала на слушателя «новая» музыка. Невольно сравнивая это воздействие с прежним, риторическим, Стасов пишет по поводу одного из услышанных сочинений: «Здесь уже старого не найдешь, размышлять не станешь о музыке и прочем: вместе с автором, вместе с его произведением унесешься в торжественном ликовании, в какой-то безмерной радости»<sup>111</sup>. Эти слова русского критика, еще раз повторенные в связи с описанием современного французского театра, очень точно указали на возникшую в XIX веке возможность *непосредственного* взаимодействия с музыкой — свойство, которое А. В. Михайлов видел одним из наиболее важных открытий искусства реалистической эпохи<sup>112</sup>. Непосредственность восприятия художественных произведений в это время приходит на смену методу расшифровки и установления смысловых проекций в риторической эмблеме, который господствовал в эпоху «готового слова». Новое реалистическое искусство «настоятельно *внушает* образ жизненной полноты»<sup>113</sup>, «*навязывает* [...] ее»<sup>114</sup>, а образ действительности в реалистических сочинениях «отмечен настоятельностью, а то и навязчивостью видения»<sup>115</sup>.

Необычность воздействия новой музыки на публику отмечали многие критики, хотя описания его существенно различались. Так, В. Стасов отмечал лишь какое-то особенное беспокойство духа, которое возникало после прослушивания музыки Г. Берлиоза: «После концерта чувствуешь, что тебя потрясли», «ты будто присутствовал при чем-то великом, и, однако же, не можешь дать себе в этом ве-

<sup>111</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 26-27.

<sup>112</sup> Михайлов А. В. Романтизм // Музыкальная жизнь. — 1991. — №5 — С. 20-22, №6 — С. 20-23.

<sup>113</sup> Михайлов А. В. Методы и стили литературы. Цит. изд. С. 35.

<sup>114</sup> Там же. С. 33.

<sup>115</sup> Там же.

ликом никакого отчета [...] Такое неясное представление дает неясность, несовершенство, беспокойство самого произведения, которое все чего-то хочет, отыскивает и никак не может попасть ни на какую форму [...]»<sup>116</sup>. «Мучительное чувство неудовлетворенности»<sup>117</sup> критик испытывал и при прослушивании музыки Р. Вагнера. Между тем, Г. Ларош замечал в музыке французского романтика «объективность», «наглядность», «почти осязаемость реальных образов»<sup>118</sup>. Но, быть может, самым лучшим примером, свидетельствующим об уникальной способности реалистической интонации, может стать мнение Р. Вагнера о музыке Ф. Листа, которое процитировал в одной из своих работ В. В. Стасов: «Меня поразила, ранее всего, великая и выразительная определенность передачи предмета: это был, конечно, уже не сам предмет, как его высказал поэт в своих стихах, но тот, другой, совершенно недостижимый для описания предмет, на который надо только дивиться: как же он ясно, определенно, сжато и легко постижимо может представляться нашему чувству! Эта гениальная верность музыкальной концепции высказывается у Листа тотчас же, в самом начале пьесы с такой силой, что я часто, после первых 16-ти тактов должен был с удивлением воскликнуть: «Довольно, у меня уже все есть»<sup>119</sup>.

Создание такой иллюзии жизни, например, в литературном творчестве было возможно в том случае, если весь комплекс средств выразительности рождается «от ситуации и от субъекта, рождается «сейчас и здесь», как выражение «внутренней формы» — замысла или «внутреннего видения», которое соответствует отдельной, «видящей» точке в бытии»<sup>120</sup>. Художественные средства — сюжет, художественные образы, лексика, рифма и т.д., порожденные «сырой» реальностью, могли быть несовершенными, неполными, незавершенными, шероховатыми и попросту некрасивыми, выходящими за рамки, собственно, «художественности».

<sup>116</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. Цит. изд. С. 35.

<sup>117</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 3. Цит. изд. С. 241.

<sup>118</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 35.

<sup>119</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. Цит. изд. С. 294.

<sup>120</sup> Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков. Цит. изд. С. 316.



Попытки найти в музыкальной практике примеры подобного свободного «излияния» делал В. В. Стасов, который, вслед за М. П. Мусоргским, приводит примеры появления в творчестве композитора отдельных тем (тема фуги Интермеццо) или даже целых произведений (романс «Светик Савишна») непосредственно из наблюдений над эпизодами реальной жизни<sup>121</sup>. Однако один из самых близких тогда друзей композитора — Н.А. Римский-Корсаков — позже ставил под сомнение такую возможность, полагая ее, скорее, результатом самообмана художника<sup>122</sup>. Рядоположенным явлением, казалось, могла стать музыкальная декламация, которая должна была в прямом смысле исходить из реальности — интонационного строя человеческой речи. Но наиболее радикальная попытка Мусоргского создать музыкальное произведение, полностью опирающееся на такие основания — опера «Женитьба» — даже в глазах самого композитора осталась не более чем экспериментом. Г. А. Ларош, который, быть может, глубже кого бы то ни было из современников погрузился в изучение вопроса о взаимодействии музыкального и немusicalного, и вовсе приходит к выводу, что рожденные непосредственно из реальности музыкальные элементы — своего рода, «риторические фигуры», основанные на воспроизведения разных типов движения — обладают качеством изобразительности, но не выразительности<sup>123</sup>.

Таким образом, существующие для литературы или живописи способы воплощения идей художественного реализма в музыкальной культуре оказались не востребованными. В тоже время, это не значит, что понятие реализма, за пределами указанных случаев, вовсе неприменимо по отношению к музыке этой эпохи. По нашему мнению, в русской музыкальной культуре XIX века складывается своя собственная, отличная от литературной, **стратегия реализации антириторических (реалистических) идей**, которая обуславливает единство главных музыкальных и художественных проявлений эпохи.

Так, главным свойством современной музыки становится не ее спорная во многих случаях новизна или сверхвыразительность, а внушаемое ею **чувство**

<sup>121</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 3. Цит. изд. С. 63.

<sup>122</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2-х т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. С. 133.

<sup>123</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 255.

«жизни» как стихийного «беспокойного поиска», «лирического порыва», «жизни души», «конкретного драматизма», «элемента движения или прогресса» и т.д. Именно в этой плоскости новое музыкальное искусство противостоит «старому», с которым у критиков связываются ощущения «покоя», «холодности», «ровности»<sup>124</sup>. Возникавшие же у слушателей более или менее конкретные образные ассоциации могли быть обусловлены или использованием поэтической программы<sup>125</sup>, или же совпадением внутренних ожиданий и реального звучания, когда сочинение «приносит содержание сродное, близкое нашему внутреннему содержанию, которое воспроизводит наши чувства, наши господствующие идеи»<sup>126</sup>.

Ощущение «жизни» в новой музыке неразрывно связано с **новаторскими свойствами музыкальной интонации**. Среди них значительное место занимают способы создания эффекта развития, зачастую алогичного и капризного, как и сама жизнь<sup>127</sup>: сложный гармонический язык, прихотливый ритмический рисунок, свободные формы, способствующие созданию впечатления импровизации или бесформенности, неожиданные оркестровые решения. Все перечисленное в современной науке традиционно относится к достижениям музыкального романтизма, однако, для современников Римского-Корсакова оно было, скорее, следствием проявления нового, индивидуального, авторского мышления.

В то же время, модус сравнения старого и нового музыкального стиля, принятый в большинстве работ того времени, указывает на то, что между интонацией «старой» и «новой» не было непроницаемой стены. Напротив, в большинстве случаев речь идет скорее о смещении акцентов и новаторском использовании традиционного комплекса средств музыкальной выразительности: отсюда и возникающее у первых слушателей ощущение калейдоскопичности и бессвязности музыки Берлиоза, по отношению к которой все же можно говорить о гармонии, форме, мелодии, пусть и «неверно» истолкованных. Иначе говоря, даже в условно

<sup>124</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 426. Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 5. Цит. изд. С. 24.

<sup>125</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 121.

<sup>126</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 5. Цит. изд. С. 21.

<sup>127</sup> О «капризности» как о проявлении антириторической идеи жизнеподобия в искусстве пишет Д.Р. Петров. См. Петров Д. Р. Русская музыка и эстетика реализма // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной научной конференции. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. — С. 28-41.

«идеальных» представлениях о новой музыке в русском общественном сознании, а тем более, в композиторской практике, все «реалистическое» не сменяет и не отменяет «риторическое», а скорее, сохраняет его во внутренне преобразенном виде. И эту одновременность взаимоисключающих начал — традиционного «готового слова» и авторского индивидуального слышания — заключает в себе интонация антириторической эпохи.

Причины, по которым «готовое слово» продолжало жить в музыкальной культуре XIX века, многообразны. Д. Р. Петров, например, остроумно замечает, что в русской музыке просто не было того наследия риторической культуры, которую можно было бы всерьез «отрицать». Еще одной причиной, по мнению исследователя, мог стать курс на историзм, который пробудил интерес к музыкальному прошлому<sup>128</sup>. Но наиболее очевидным, хотя и не единственным, источником «готового слова» в русской музыкальной культуре XIX века становилось русское национальное искусство и фольклор, интерес к которым также подпитывался общими установками антириторической культуры.

#### **§4. Формирование творческого метода Н. А. Римского-Корсакова**

Творческий метод антириторической эпохи, как уже было сказано, фиксирует единую и априорно существующую для всех художников модель взаимоотношений между автором и искусством, доминирующее положение в которой занимает именно Автор. Эта модель формирует общие для эпохи, но отвлеченные, а потому подразумевающие множественность трактовки представления о новом композиторе и новой музыке.

В то же время, творческая и личная свобода композитора простирается далеко за пределы только лишь выбора средств выразительности. На основе своего жизненного опыта, вследствие влияния различных музыкальных, философских,

---

<sup>128</sup> Петров Д. Р. Русская музыкальная культура 60-70 годов XIX века // История русской музыки. М.: Музыка, 2009. С. 5-59.

эстетических систем, личной предрасположенности и т.д. композитор формулирует и свое, сугубо индивидуальное представление о том, что есть искусство, в чем заключается его смысл и сущность, каковы цели и задачи авторского творчества. Иными словами, у каждого автора, так или иначе, складывается собственный творческий метод, свой способ «интонирования смысла». Наслаиваясь на априорные представления эпохи о новом композиторе и новом искусстве, продолжая их или, напротив, вступая с ним в противоречие, творческий метод композитора создает его индивидуальную творческую систему, ее «смысл» и особенности музыкального интонирования этого «смысла».

Творческая индивидуальность Н. А. Римского-Корсакова, как известно, складывалась в процессе его интенсивного и непосредственного общения с членами кружка «Могучая кучка», где фигуры «новых» композиторов — Г. Берлиоза и особенно Ф. Листа вызывали абсолютное восхищение. Русским воплощением западноевропейских романтиков казался духовный лидер «Могучей кучки» М. А. Балакирев: яркая магнетическая личность, вдохновенный импровизатор, в совершенстве владеющий как фортепиано, так и композицией, открытый для всего самого «нового» и «передового». Во всяком случае, именно таким он представлялся молодому Римскому-Корсакову, относившемуся к своему старшему товарищу с восторженным благоговением. Неслучайно, описывая Балакирева и его уроки в «Летописи», Римский-Корсаков последовательно обращает внимание именно на те свойства его личности, которые соответствовали идеализированному образу композитор-артиста: «отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения»<sup>129</sup>. У него были «смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перед которым я благоговел»<sup>130</sup>, а также «и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке — словом, было все, что требовалось для композитора»<sup>131</sup>. Очевидно, что и сам Римский-Корсаков мечтал стать таким композитором, но по его собственным ощущениям у него это не получилось. Почему?

<sup>129</sup> *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. С. 29.*

<sup>130</sup> Там же. С. 23.

<sup>131</sup> Там же. С. 29.

Думается, что этот вопрос волновал композитора очень долго, а мучительный поиск ответа на него стал живым нервом начальных разделов «Летописи моей музыкальной жизни».

Одной из причин своей несостоятельности в роли композитора-артиста Римский-Корсаков видел, как это ни парадоксально, отсутствие у него **природного интереса к музыке**. Первая глава «Летописи», посвященная описанию детских лет композитора, проведенных им в Тихвине, составляет разительный контраст с хорошо известными сентиментальными историями о детстве и юности великих музыкантов (В. А. Моцарта, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина), в которых маленькие гении обнаруживают свою любовь к музыке прямо, непосредственно и в самых трогательных формах. Римский-Корсаков же несколько раз возвращается к той мысли, что в его собственном детстве музыка его мало волновала. Его природные способности обнаружились рано, но «нельзя сказать, чтобы я в это время любил музыку; я ее терпел и учился довольно прилежно», — пишет он в «Летописи»<sup>132</sup>. По свидетельству Римского-Корсакова, музыка оказывала на юного композитора более слабое впечатление по сравнению с любимыми книгами<sup>133</sup>, а первые попытки сочинения возникли ради игры, ради «обезьянничанья», подражательно и механистично, т.е. «совершенно в том же роде, как я складывал и разбираю часы»<sup>134</sup>. Композитор беспощадно указывает и на свою, как ему казалось, малую впечатлительность, которую могли усилить лишь внешние, декоративные обстоятельства исполнения музыки, как например, пышность архиерейского богослужения<sup>135</sup>, и на слабое владение фортепиано<sup>136</sup>. Скорее всего, Римский-Корсаков в этом разделе «Летописи» был излишне самокритичен и несколько сгустил краски, но созданный им образ юного музыканта является полной противоположностью идеальному, т.е. балакиревскому, и тем самым как бы «оправдывает» самого Римского-Корсакова.

<sup>132</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С.13.

<sup>133</sup> Там же. С. 15.

<sup>134</sup> Римский-Корсаков имел в виду свое копирование действий часового мастера Бармина. См. Там же. С. 15.

<sup>135</sup> Там же. С. 14.

<sup>136</sup> Там же. С. 13.

Еще одну причину, которая не позволила ему стать настоящим «артистом», композитор, вероятно, видел в своем долгом пребывании в совершенно чуждой искусству реальности — **реальности жизни морского офицера**. И вновь на страницах «Летописи» возникает контраст: теперь между описаниями юношеских лет самого Римского-Корсакова и его учителя, М. А. Балакирева. Самородный блестящий талант Балакирева, с точки зрения его ученика, в развитии своем не встречал никаких препятствий, а только лишь удачные стечения обстоятельств — дирижирование улыбышевским оркестром, сольные выступления на вечерах у Львова, Одоевского и Виельгорского с лучшими артистами своего времени, наконец, знакомство с самим М. И. Глинкой и его творческое благословение<sup>137</sup>. В противоположность блестящему началу творческого пути Балакирева, юношеские годы Римского-Корсакова прошли совсем в другой атмосфере: в кадетской и офицерской среде царили грубость и презрение к любым проявлениям духовной культуры, пьянство. Здесь были свои «Одоевские» и «Виельгорские»: «одни из офицеров славились пылкой фантазией изобретательностью в ругательствах, другие зубодробительным искусством. В последнем особенно славился капитан 1-ого ранга Бубнов, у которого на корабле во время поворота под парусами устраивалось, как говорили, «мамаево побоище»<sup>138</sup>. И если Балакирев уже в молодые годы пришел к пику своего музыкального развития, то Римский-Корсаков, на время кругосветного плавания оторванный от мира художественной культуры, перестал заниматься музыкой вообще, окончательно распростился с мечтами о композиторском поприще, и, как он пишет, «не было мне жаль тех разлетевшихся мечтаний»<sup>139</sup>.

В конце концов, еще одной, и, возможно, самой болезненной для Римского-Корсакова причиной несоответствия его творческой личности антириторическому идеалу, стал **дилетантизм**. Действительно, на страницах «Летописи» молодой Римский-Корсаков предстает как композитор «не знающий названий всех интервалов и аккордов, из гармонии слыхавший лишь о пресловутом запрещении па-

<sup>137</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 33-34.

<sup>138</sup> Там же, С. 37.

<sup>139</sup> Там же, С. 51.

раллельных октав и квинт, не имеющий понятия о том, что такое двойной контрапункт, что называется кадансом, предложением, периодом»<sup>140</sup>. Но если в начале общения с Могучей кучкой дилетантизм Римского-Корсакова еще мог быть им оправдан обстоятельствами предыдущей жизни, то позже главным «виновником» стал учитель — М. А. Балакирев. Нет необходимости еще раз приводить здесь все горькие и во многом несправедливые упреки в неправильности и несистематичности балакиревского обучения. Гораздо интереснее обратить внимание на те знания и навыки, которые, по мнению Римского-Корсакова, были необходимы молодому музыканту. В их числе «пианизм, гармоническая и контрапунктическая техника и понятие о формах»<sup>141</sup>, т.е. средства самовыражения композитора-артиста. А вот в отношении требований систематических знаний по оркестровке — со времен Берлиоза главной области свободного творчества — композитор был куда менее категоричен, полагая, что отдельных практических советов Балакирева по поводу оркестрового колорита и сочетаний инструментов было вполне достаточно.

Термин «дилетантизм» в речи Римского-Корсакова возникал неоднократно, причем не только по отношению к уровню собственных музыкальных знаний и навыков: их недостаток не помешал гениальному «дилетанту» написать «Садко», «Антара» и «Псковитянку». Из «Летописи» становится ясно, что уже с момента знакомства композитора с Балакиревым его жизнь разделилась на два мира: «Могучую кучку» и круг родных и знакомых брата Воина Андреевича. Первый — «какой-то новый, неведомый мне мир» — притягивал и манил к себе возможностью общения и творческого соучастия с талантливыми музыкантами, поражал воображение «настоящими, деловыми разговорами»<sup>142</sup> о музыке, горячими спорами, битвами за будущее русского искусства. Второй, получивший обозначение «дилетантской половины» — с детства чаемый мир морской офицерской службы и светского общения — стал источником разочарований. В «Могучей кучке» музыка была смыслом существования, на дилетантской половине — развлечением,

<sup>140</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 35.

<sup>141</sup> Там же. С. 35.

<sup>142</sup> Там же. С. 23.

и, главное, в кружке Балакирева Римский-Корсаков был талантливым композитором и «молодым офицериком», в кругу же Воина Андреевича — офицером и иногда сочинителем, дилетантом, «который не прочь иногда поиграть или послушать музыку»<sup>143</sup>. Иными словами, выбор в пользу одного из миров, сделанный задолго до выхода в отставку, означал для молодого человека тяжелейший и ответственный выбор своего жизненного предназначения, полную смену жизненных приоритетов и установление новых идеалов.

Сделав такой выбор, Римский-Корсаков автоматически обрек себя на сравнение с признанными гениями музыкального искусства: виртуозными исполнителями, оригинальными мыслителями, подчинившими своей творческой воле и инструмент, и публику, и саму музыку. Анализируя перспективы такого сравнения, недооценивая собственный талант и переоценивая мнение старших товарищей, Римский-Корсаков — по мнению Балакирева, посредственный пианист, несведущий и неопытный, хотя и, безусловно, талантливый композитор — остро ощущал свое трагическое несоответствие выбранной роли, которое и выразилось в звучащем уже почти как оскорбление слове «дилетант».

Тем не менее, именно в этих сложных обстоятельствах, а точнее, исходя из них, формируется отношение Римского-Корсакова к искусству, которое легло в основу его творческого метода. В представлениях молодого художника музыка изначально была своего рода «тайным знанием» того волшебного мира искусства, к которому он страстно хотел принадлежать. В этом мире господствовал «единственный бог» — Балакирев, и он был тем, кто мог поделиться своим знанием с жаждавшим «серьезных, деловых разговоров» о музыке Римским-Корсаковым. Однако несистематичность занятий со старшим товарищем, противоречие между импровизационной легкостью музицирования учителя и его скрупулезностью в отделке малейших деталей сочинений своих учеников, восхищением индивидуальностью творческих устремлений Листа и Берлиоза и деспотичным требованием соответствия своим музыкальным пристрастиям, скорее усиливали ореол та-

---

<sup>143</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 51.



инственности вокруг музыкального искусства, нежели удовлетворяли жажду познания Римского-Корсакова.

Вследствие этого музыка — волшебный и горячо любимый им мир, существующий по своим собственным законам — так и не стала для него способом выражения своих идей, не стала, как для М. П. Мусоргского, «**средством** для беседы с людьми»<sup>144</sup>, а превратилась в объект познания, поклонения, изучения и служения, в самостоятельно существующую реальность, теорию и историю которой Римский-Корсаков, в конце концов, написал.

На всем протяжении жизни Римского-Корсакова его представление об искусстве, конечно, уточнялось и изменялось. Но и в конце своего творческого пути композитор проводил непроницаемую грань между жизнью и музыкой, собой и своим творчеством, полагая, что его жизнь, как и жизнь всякого художника, «раздвоена между творческой жизнью, творческой фантазией и действительной жизнью, между искусством и семьей, и одно из них никогда и ни в коем случае не может заменить, а тем более слиться с другим»<sup>145</sup>. Иными словами, искусство для Римского-Корсакова никогда не проистекало из «жизни» — внешней и внутренней и никогда не отражало жизнь в традиционном реалистическом понимании этого процесса.

## §5. Мир искусства и мир природы: от реальности к мифу

Называя мир искусства монастырем, в котором он спасается от реальности<sup>146</sup>, Римский-Корсаков невольно обозначает еще одну параллель, которая позволяет объяснить его представления об искусстве — это «вторая реальность» природы, которую он также преданно любил и общения с которой также горячо жаждал. Мысль о тесной связи природы и искусства в творчестве художника не нова<sup>147</sup>. Исследователи отмечают, что природа для Римского-Корсакова была источником

<sup>144</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 3. Цит. изд. С. 113.

<sup>145</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 195.

<sup>146</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2 т. Т. 2. Л.: Музгиз, 1959. С. 253.

<sup>147</sup> См., например, Серебрякова Л. А. Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. М.: Наука, 1991. С. 227-259.

зрительных, слуховых и эмоциональных впечатлений<sup>148</sup>, отвечала его потребности в «космическом чувстве слияния с природой»<sup>149</sup>, картины природы в его произведениях являются одним из важнейших драматургических средств. Однако Римский-Корсаков не просто любил и знал природу, не просто восхищался мудрым совершенством ее устройства и не только глубоко и поэтично переживал ее красоту.

В «Летописи моей музыкальной жизни» картины природы составляют отдельно развивающуюся **сюжетную линию**. Описания экзотической природы тропиков, первого лета в Стелеве, и, наконец, встреча с «милой Вечашей» не только хронологически совпадают с важнейшими этапами в творческой жизни композитора, но и в известной степени характеризуют его личностный рост, его изменяющиеся отношения с миром музыки. Так, впечатление, которое на юного морского офицера произвел Балакирев: «Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой»<sup>150</sup>, его «полурусская, полутатарская, нервная, нетерпеливая, легко возбуждающаяся и быстро устающая натура»<sup>151</sup>, обаяние его личности, имеющее «магнетическую или спиритическую силу»<sup>152</sup> по яркости красок, захваченности предметом описания сродни описанию **тропических картин природы**: «чудесен тропический океан со своей лазурью и фосфорическим светом, чудесны тропическое солнце и облака»<sup>153</sup>, но здесь же возникают и «мрачные смерчи в виде воронок, соединяющих облака морем»<sup>154</sup>, сменяющиеся спокойствием и неопикуемой красотой Саргассова моря.

Молодой избыток сил и подлинный восторг при виде впервые открывшегося для Римского-Корсакова в период написания «Снегурочки» бесконечно разнообразного, и вместе с тем, уже ставшего знакомым и родным, музыкального мира пронизывает многословное, с множеством перечисляемых «взахлеб» подробностей описание **лета в Стелево**: «Красивое местоположение, прелестные роци

<sup>148</sup> Там же. С. 245.

<sup>149</sup> Там же. С. 246.

<sup>150</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С.30.

<sup>151</sup> Там же. С. 34.

<sup>152</sup> Там же. С. 30.

<sup>153</sup> Там же. С. 47.

<sup>154</sup> Там же.

(«Заказница» и Подберезьевская роща), 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, Канезерье, Подберезье, Копытец [...] Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством, полевых цветов и неумолкаемым пением птиц [...]»<sup>155</sup>.

Наконец, спокойная уверенность зрелого мастера, мудрая концентрированность мысли звучат в словах, посвященных «**милой Вечаше**»: «Вечаша прелестное место: чудесное большое озеро Песно и огромный старинный сад с вековыми липами, вязами и т.д. Дом тяжелой и неуклюжей постройки, но вместительный и удобный. Хозяйка — старая старуха г-жа Огарева с дочерью, перезрелой девицей, живут рядом в маленьком доме и не мешают. Купание прекрасное. Ночью луна и звезды чудно отражаются в озере. Птиц множество»<sup>156</sup>.

Пребывание на лоне природы активизировало в композиторе **творческое начало**<sup>157</sup>. Для охваченного вдохновением художника мир природы превращался в живую реальность искусства, персонажи оживали, музыкальные идеи приобретали глубину и живописность. Описывая свой творческий процесс создания «Снегурочки», Римский-Корсаков признавался: «какой-нибудь толстый и корявый сук или пеня, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем; лес «Волчинец» — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, — как бы голосами леших или других чудовищ»<sup>158</sup>. Как будто «из самой природы» родились и некоторые темы «Садко»: «помнится, местом для сочинения такого материала 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 — раски-

<sup>155</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 173.

<sup>156</sup> Там же. С. 249.

<sup>157</sup> Серебрякова Л. А. Указ. соч. С. 245.

<sup>158</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 173.

дывалось озеро Песно. Все это как-то располагало к думам о «Садко»<sup>159</sup>. Для композитора, в своем творчестве не склонного ни к мистическим озарениям, ни к лирическим излияниям, лишь в эти минуты истинного поэтического вдохновения, когда живая природа вдруг становилась ожившей сказкой, когда процесс сочинения шел как-то особенно легко и непринужденно, открывалась возможность почувствовать себя в музыке «настоящим» реалистом, непосредственно взаимодействующим с живой действительностью в своих сочинениях: «в эти минуты мир мне казался ближе, понятнее, я как бы сливался с ним»<sup>160</sup>.

Воплощением живого единства мира искусства и мира природы в искусстве для Римского-Корсакова был **миф** — не только как элемент религиозно-философской системы пантеизма, к которой композитор, как он сам полагал, был чрезвычайно склонен, и не только как источник сюжетных, структурных и драматургических идей, а, прежде всего, как результат опосредования природных явлений, как первое Имя мира, возникшее когда-то в незапамятные времена из самой жизни природы, выражающее ее смысл и сущность, мудрость и величие. Спустя тысячелетия, подобно Гомеру, который «сочинил своих богов» (Геродот), Римский-Корсаков в лучших своих произведениях, рожденных в слиянии с природой, сочинил свой славянский миф в единстве истины и фантазии, благодаря чему творчество композитора он приобретает жизненную полноту и авторскую характерность. И в этом отношении творчество Н. А. Римского-Корсакова с полным правом можно рассматривать в одном ряду с произведениями не только Р. Вагнера, но и «сверхреалиста» Ф. М. Достоевского, в сочинениях которого, вновь зазвучало евангельское Слово.

Именно миф, а не живая реальность природы, искусство, порожденное жизнью, а не сама по себе «жизнь», становится объектом творческого опосредования Римского-Корсакова на всем протяжении его жизненного пути: ведь даже в описанные выше моменты «реалистического» творчества природа приобретала контуры мифа прежде, чем начинался процесс сочинения. В результате, творческий

<sup>159</sup> Там же. С. 250.

<sup>160</sup> *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 171.

метод Римского-Корсакова, сформировавшийся в эпицентре реалистической эпохи, под непосредственным и даже агрессивным воздействием общих антириторических идей, приобрел диаметрально противоположный смысл. В музыкальной интонации композитора открываются специфические свойства «готового слова», причем пришедшие не «извне» — из наследия безвозвратно ушедшей в прошлое риторической эпохи, а проистекающие «изнутри» его индивидуального творческого метода, из органично присущего композитору способа «интонирования смысла».

### §6. «Готовое слово» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова

Одним из первых, еще раз продемонстрировав свою гениальную интуицию ученого, на принципы «готового слова» в творческом методе обратил внимание Б. В. Асафьев, который начал свои размышления о творческом методе Римского-Корсакова, пожалуй, с самой принципиальной для антириторической эпохи позиции — ощущения «холодка», возникающего при знакомстве с музыкой Н. А. Римского-Корсакова<sup>161</sup>.

Действительно, в тоне многочисленных и хвалебных, и критических статей второй половины XIX века, посвященных музыке Римского-Корсакова, сквозит ощущение какого-то внутреннего неудобства. С одной стороны, талант и все более возрастающее мастерство композитора не могли не вызывать уважение у критики, с другой, эта музыка, очевидно, не производила на слушателей ожидаемого эффекта — ощущения непосредственного переживания самой «жизни», которое, как говорилось, стало главным достижением современной музыки. В. В. Стасов объявлял главным недостатком опер композитора «недостаток драматизма, сценичности, страстности, кипучести, конфликта, характеров и событий»<sup>162</sup>, отмечал в них «избыток спокойствия»<sup>163</sup>. За «недостаток драмы» в произведениях Римско-

<sup>161</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5-ти т. Т. 3. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. С. 173.

<sup>162</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 5. Цит. изд. С. 84.

<sup>163</sup> Там же.

го-Корсакова «опасался» и Г. А. Ларош<sup>164</sup>. Более того, в одной из статей, посвященных музыке Римского-Корсакова, Стасов устраивает настоящий «парад» критических оценок музыки Римского-Корсакова, объединенных лейтмотивом «бездушности». Здесь Г. Г. Ларош сравнивает «Псковитянку» с речью «умной, тонкой, приличной, парадоксальной, занимательной, элегантной, но холодной, искусственной, натянутой, которая не может согреть и увлечь, а может только питать любознательность и изощрять внимание...»<sup>165</sup>. Ему вторит Н. Ф. Соловьев, который утверждает, что музыка «Снегурочки»: «кабинетная, вся из деталей, ширины и полета очень часто нет»<sup>166</sup>. М. М. Иванов, сравнивая Римского-Корсакова с Глинкой, указывает на недостаток «теплоты лиризма»<sup>167</sup> и т.д.

При этом, будучи людьми антириторической эпохи, уверенными в исключительно личностном происхождении «интонирования смысла», современники Римского-Корсакова стали видеть причину в особенностях его психологии личности: якобы «горячность, непосредственность, пыл увлечения чужды осторожной, экспериментирующей натуре нашего умного и ученого музыканта»<sup>168</sup>, «техником и педагогом»<sup>169</sup> назвал композитора и Стасов.

Однако, для Асафьева «холодок» становится не столько недостатком, сколько естественным следствием гораздо более глубоких причин, заключенных именно в способе интонирования смысла Римским-Корсаковым. Ученый обращает внимание на берендеевское сравнение девичьей красоты с ландышем в «Снегурочке»<sup>170</sup>. При этом его привлекает не столько поэтичность этого сравнения, сколько своеобразие структуры образа, в котором все человеческое, эмоциональное, осознается не изнутри, а извне, через сравнение с природой: «Трудно в пантеистическом стройном ощущении действительности, поскольку оно присуще Римскому-Корсакову, разъединить *человеческое*, как явление красоты сквозь

<sup>164</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 208.

<sup>165</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. Цит. изд. С. 191.

<sup>166</sup> Там же. С. 194.

<sup>167</sup> Там же. С. 195.

<sup>168</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 5. Цит. изд. С. 71.

<sup>169</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. Цит. изд. С. 39

<sup>170</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. Цит. изд. С. 173.

призму народного художественного чувства, от *природы*»<sup>171</sup>. Это явление, распространенное в народном искусстве, получило название «поэтического параллелизма» и впервые было описано А. Н. Веселовским именно в связи с появлением «готового слова»<sup>172</sup>. В современной исторической поэтике этот принцип рассматривается уже как универсальный принцип воплощения «жизни» — как внутренней, так и внешней — в произведениях искусства риторической эпохи<sup>173</sup>.

Продолжая свои рассуждения и на материале других опер Римского-Корсакова, Асафьев резюмирует: «И так почти всегда — призма и призма, и между личным чувствованием композитора и объектом его творчества встает прекрасное средостение»<sup>174</sup>. Таким «средостением», по мнению исследователя, становится мысль Римского-Корсакова о том, «а как бы *воплотил* свою мысль об этом народ»<sup>175</sup>, т.е. см. выше — «готовое слово». Говоря словами А. В. Михайлова, «готовое слово», буквально, «ловит»<sup>176</sup> Римского-Корсакова на пути его познания действительности. Теперь, как и в риторическую эпоху, «произведение вбирает его (композитора — Е. П.) в себя и подчиняет его себе и своему смыслу»<sup>177</sup>.

Следуя логике своего времени, отраженной и в его теории интонации, и в концепции «готового слова» А. Н. Веселовского, Асафьев выводит индивидуальное «интонирование смысла» Римским-Корсаковым из особенностей народного, коллективного сознания. Поэтому в качестве «готовых слов», сквозь призму которых Римский-Корсаков воспринимает действительность, ученый называет лишь те, что связаны с русским фольклором — сказки, обряды, песни, скоморошество, былины, орнаментальность и т.д., и т.п.<sup>178</sup> Между тем, мы полагаем, что принцип «готового слова» в индивидуальном творческом методе Римского-Корсакова яв-

<sup>171</sup> Там же.

<sup>172</sup> *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Цит. изд. С. 101.

<sup>173</sup> *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. Цит. изд. С. 38

<sup>174</sup> *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 3. Цит. изд. С. 173.

<sup>175</sup> Там же.

<sup>176</sup> *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: конец риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 332.

<sup>177</sup> *Михайлов А. В.* Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 137.

<sup>178</sup> *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 3. С. 173.

ляется универсальным принципом и распространяется на все разнообразие его творческих проявлений.

Можно сказать, что «готовым словом» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова становится миф, который и в операх, и в программных сочинениях композитора не столько «изображается» сам по себе, не столько «изображает» или «выражает» в аллегорической форме живую реальность, а именно *воспроизводится*, причем каждый раз в авторской, индивидуальной манере, заставляющей звучать его различные смысловые обертоны. При этом в качестве «мифа» в творчестве Римского-Корсакова может выступать не только сюжетный, образный, обрядовый, музыкальный сгусток славянского народного сознания. Антириторическая эпоха, которая открыла для художника возможность осмысливать действительность *непосредственно*, стала временем, где наряду с интересом к мифологическим свидетельствам древней истории, появляются и новые «мифы» — творческие системы отдельных композиторов, по-своему «проинтонировавших» законы этого мира. С этой точки зрения, можно утверждать, что источником «готового слова» для Н. А. Римского-Корсакова становится не только славянский миф, т.е. русский фольклор, но и авторский миф М. И. Глинки, М. А. Балакирева, Ф. Листа, Ц. А. Кюи, А. С. Даргомыжского, Р. Вагнера, Р. Штрауса и т.д. Аллюзии на их сочинения, примеры использования интонаций в качестве «готовых слов» в музыке Римского-Корсакова настолько же многочисленны, как и примеры обращения к русскому фольклорному материалу.

Так, композитор и не думал отрицать факт заимствования чужих интонационных моделей, например, для своих первых композиторских вершин: музыкальной картины «Садко» и симфонии «Антар». В «Летописи» приводятся подробные «списки ингредиентов» с точным указанием места и объема заимствования<sup>179</sup>. Впрочем, и без того свойство подражательности в этих сочинениях отмечали современники композитора<sup>180</sup>, находя в этом недостаток опыта или влияние идей «Могучей кучки». Упреки в многочисленных заимствованиях в критике появля-

<sup>179</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 67, 74-75.

<sup>180</sup> См., например, *Ларош Г. А.* Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 30, 62, 74.



лись и позже, после премьеры «Снегурочки», что, однако, теперь уже вызывало у композитора искреннее возмущение<sup>181</sup>. В конце же своей жизни, Римский-Корсаков, который, наконец, признался, что «всегда был эклектиком»<sup>182</sup>, прибегал к заимствованию чужого материала уже в декларативной форме.

Одним из первых это явление исследовал Б. Л. Яворский, который обратил внимание на «цитатность» как на неотъемлемое качество музыки Римского-Корсакова, свойство его мышления<sup>183</sup>. Сравнивая музыку Римского-Корсакова с музыкой его современников, также пользующихся тем, что Асафьев назвал «интонационным словарем эпохи», ученый замечает, что эти цитаты «не образовывали у Корсакова психологически сплошного «симфонизма»; получалось скорее последование ловко проведенных цитат — лейтмотивных, моторно-изобразительных, этнографических»<sup>184</sup>. В результате же эти цитаты «не входят в перспективу целого, не составляют органически входящий в него образ, как это опять-таки было у Шопена, Листа, Бородина, Скрябина, у которых и не выловить этих цитат»<sup>185</sup>.

Дальнейшие исследования явления «цитатности» в творчестве Римского-Корсакова позволили объяснить причину их музыкальной и смысловой «отдельности»: используемые цитаты не вписываются в целостный музыкальный образ потому, что сами по себе являются «целым» — образно-интонационным единством «готового слова».

Формально-содержательное единство «готового слова», как естественное следствие творческого метода риторической эпохи, глубоко исследовал А. В. Михайлов<sup>186</sup>. В художественной практике оно обнаруживает себя в существовании **нормативных** связей между внешней формой «готового слова» и определенной областью содержания, которая сохраняется при воспроизведении формы в любых контекстах. У истоков исторической поэтики литературы эта норма-

<sup>181</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 188.

<sup>182</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 86. М.: Музгиз, 1982. С. 117; *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 287.

<sup>183</sup> *Яворский Б. Л.* Избранные труды. Цит. изд. С. 216.

<sup>184</sup> Там же.

<sup>185</sup> Там же.

<sup>186</sup> См., например, *Михайлов А. В.* Избранное. Завершение риторической эпохи. Цит. изд. С. 158-160.

тивность определялась понятиями «топоса» (Э. Р. Курциус) и «формулы» (А. Н. Веселовский)<sup>187</sup>. В современной исторической поэтике нормативность рассматривается как универсальное свойство «готового слова», которое в музыке может быть ассоциировано с такими понятиями как риторическая фигура и классический топос (Л. В. Кириллина). Последний выступает аналогом «лавки-склада» Курциуса, в котором композитор находит необходимые «аргументы» для репрезентации какой-либо идеи: тональность, тембровое решение, темп, характер мелодической линии, набор риторических фигур и т.д.<sup>188</sup>

Образно-интонационные общности, имеющие нормативный характер, возникают и в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. При этом их появление, традиционно, рассматривается в русле идеи т.н. «рассредоточенного тематизма», который «является отражением, "уменьшенной репликой" общих мифологических представлений об окружающем мире. По-разному воплощаясь в конкретных условиях той или иной мифологизирующей эпохи, этот род тематизма наглядно репрезентирует саму структуру мифологического [т.е. связанного с мифологическим наследием первобытности и древности — Е.П.] мышления»<sup>189</sup>. Неудивительно, что нормативные интонации из произведений Римского-Корсакова в работах искусствоведов складываются в системы, очерчивающие контуры мифологической картины мира национального<sup>190</sup> или общеевропейского<sup>191</sup> происхождения.

В исследованиях, посвященных специальному рассмотрению этой проблемы, нормативные интонации Римского-Корсакова получают терминологическое обозначение «символа»<sup>192</sup>, «инвариантных музыкальных моделей»<sup>193</sup> и «топоса»<sup>194</sup>. Использование последнего особенно интересно в контексте нашей работы, по-

<sup>187</sup> Махов А. Е. Веселовский – Курциус: историческая поэтика – историческая риторика // Вопросы литературы. — 2010. — №3. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ma7.html> (дата обращения 13.05.2016)

<sup>188</sup> Там же.

<sup>189</sup> Валькова В. Б. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Музыка и миф. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных № 118. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. С. 58.

<sup>190</sup> Скрынникова О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / О. А. Скрынникова; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2000.

<sup>191</sup> Петрушевич Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Петрушевич Юлия Юрьевна. М., 2008.

<sup>192</sup> Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — №4 (23).

<sup>193</sup> Петрушевич Ю. Ю. Указ. соч.

<sup>194</sup> Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова. Цит. изд.

сколькx предлагая определение топки как «системы «общих мест», позволяющей обозначить ключевые координаты художественного мира отдельного произведения или всего творчества композитора»<sup>195</sup>, Л. В. Кириллина предполагает существование в корсаковской системе «общих мест» и топосов, связанных с этической проблематикой (добра, зла, греха, любви и т.д.)<sup>196</sup>, которые выходят за пределы мифологической системы.

Таким образом, можно предположить, что нормативность музыкальной интонации Римского-Корсакова обусловлена, в первую очередь, не системой констант его художественного мира, а его творческим методом и действующим в нем принципом «готового слова», вследствие чего почти любая мысль, любая непосредственная эмоция, любой самый индивидуальный образ находит у Римского-Корсакова свое «готовое» воплощение.

Косвенно о том же свидетельствует и привычка Римского-Корсакова сопровождать свои письма и записки музыкальными фрагментами из опер, с помощью которых он обозначал определенные состояния. Так, в переписке композитора с Н. И. Забелой-Врубель несколько раз встречается фрагмент из пролога «Снегурочки» с пожеланием «быть в...» (далее следовал нотный автограф). Или свое беспокойство по поводу долгого отсутствия друзей Римский-Корсаков выражает музыкальной (без текста) цитатой из «Золотого петушка»: «Берегись, будь начеку!»<sup>197</sup>

Иначе говоря, в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, как и в культуре «готового слова» в целом, «жизнь познает себя в слове — не просто посредством слова, при помощи его, но именно в нем; в слове жизнь реализуется, утверждается, дополняется и конструируется как смысл, как смысловая полнота и идеальность»<sup>198</sup>. Непосредственность переживания, авторский «смысл», таким образом, оказывается «труднодоступным» (Михайлов). Прав был Б. В. Асафьев, утверждавший, что музыка Римского-Корсакова «в своей интеллектуальной красоте

<sup>195</sup> Там же. С. 113.

<sup>196</sup> Там же. С. 113-114.

<sup>197</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. СПб.: Санкт-Петербургская Государственная Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. С. 211.

<sup>198</sup> *Михайлов А. В.* Методы и стили литературы. Цит. изд. С. 29.

требует и умения ее постигать. Это не значит, что в ней нет аромата непосредственности, но большей частью его надо ощущать сквозь *златотканые покровы ясного, вкусного мастерства*<sup>199</sup>.

Естественным следствием действия принципов «готового слова» становится **дискретность** целого, которое распадается на множество самостоятельных образно-интонационных единств<sup>200</sup>. Многие современники и исследователи творчества композитора отмечали дискретность музыкальных построений Римского-Корсакова. Б. Л. Яворский обращал внимание на «короткое дыхание» его музыки<sup>201</sup>, отсутствие у него «способности давать общеконструктивные образы целого»<sup>202</sup>. Б. В. Асафьев же пишет о «раздроблении некоего художественного конструктивного единства на отдельные выпуклые явления и моменты, каждый со своим особенным красованием»<sup>203</sup>. Дискретность изложения, свойственная искусству эпохи «готового слова», в эпоху реализма образовывало глубокое противоречие с главным открытием антириторического искусства — его способностью воспроизводить живое и непосредственное течение жизни, ассоциированной с внутренней жизнью композитора. Именно поэтому отсутствие в произведениях Римского-Корсакова широкого развития — как психологического, так и драматического — на основе которого складывался бы единый, непрерывный образ целого, привлекало к себе повышенное внимание исследователей и требовало объяснения.

С антириторической точки зрения корнем проблемы вновь виделась психология самого композитора, который в отличие от сверхчувствительных к явлениям действительности Г. Берлиоза или Ф. Листа, был склонен к «абстрактности переживания» вследствие «отчужденности» своего характера<sup>204</sup>. Именно внутреннее устройство его личности, в холодности которой обвиняли чуть ли не супругу композитора, Надежду Николаевну<sup>205</sup>, якобы не позволяла ему выражать свои

<sup>199</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. С. 190.

<sup>200</sup> См., например, Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. Цит. изд. С. 136

<sup>201</sup> Яворский Б. Л. Избранные труды. Цит. изд. С. 214.

<sup>202</sup> Там же. С. 213.

<sup>203</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. Цит. изд. С. 186.

<sup>204</sup> Яворский Б. Л. Избранные труды. Цит. изд. С. 214.

<sup>205</sup> Там же.

эмоции непосредственно и искренне: «Его обвиняли в том, что он «показывает» переживание, но не трепещет им, не взволнован, не потрясен им субъективно»<sup>206</sup>.

Едва ли не компенсацией отсутствия музыкальной выразительности в произведениях Римского-Корсакова с антириторической точки зрения становится присущая его музыке **изобразительность**: «Процесс творческой действительности Корсакова был лишен развития — и психологического, и драматического. Корсаков ограничивался изобразительностью или страстностью ситуации, которые оформлял лейтмотивными и лейтритмическими образами»<sup>207</sup>. Иными словами, из «отражения» жизни искусство Римского-Корсакова превратилось в ее «иллюстрацию» в дискретном ряде законченных «музыкальных картин», обладающих своей, отличной от «жизни», конструктивной логикой, глубиной и колоритом. Принципы, идущие от изобразительного искусства, обнаруживаются и в особенностях корсаковского стиля, носящего выраженный декоративный характер. Одним из таких принципов становится орнаментальность, которую Асафьев сравнивает с декоративным искусством старых русских мастеров: «чеканка материала, ажурность отделки и затейливость орнамента композиции у Римского-Корсакова, как резные двери царских врат в ярославских церквях работы XVII века»<sup>208</sup>. С точки же зрения Яворского орнаментальность является прямым следствием иллюстративного мышления Римского-Корсакова, которое выражается в создании т.н. «моторно-подражательных ситуаций»<sup>209</sup> в музыке: изображение моря (через изображение движения волн), вьюги (через изображение снежного вихря) и т.д.

Между тем, с точки зрения «готового слова», изобразительность, как и дискретность, является его главным, сущностным качеством, принципиальным условием его правильного функционирования: по словам А. В. Михайлова, «готовое слово» «заключает в себе известную вещность, а потому и зрительность, наглядность, оно таким мыслится по его сущности»<sup>210</sup>. В наиболее системном виде это качество «готового слова» проявилось в ином, по сравнению с антириторическим,

<sup>206</sup> Там же.

<sup>207</sup> Яворский Б. Л. Избранные труды. Цит. изд. С. 212.

<sup>208</sup> Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Цит. изд. С. 111.

<sup>209</sup> Яворский Б. Л. Избранные труды. Цит. изд. С. 212.

<sup>210</sup> Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. Цит. изд. С. 158

устройстве художественного образа, который в искусстве риторической эпохи получил свое законченное выражение в феномене **эмблемы**. В ее традиционной трехчастной структуре, включающей в себя рисунок (*pictura*), надпись (*inscriptio*) и подпись (*subscriptio*), визуальный компонент, дополненный словом, образовывал единство уникального свойства: это был «не просто образ со смыслом, образ, наделенный смыслом, но образ, за которым следует искать смысл, образ, который надлежит разгадывать»<sup>211</sup>.

В творчестве Н. А. Римского-Корсакова идея эмблемы получает разнообразное воплощение. Очень часто эмблемы возникают в его письмах и записках, где они составляют или все содержание, или дополнение к основному тексту. Иногда такие эмблемы включают в себя все три обязательных компонента: функцию «рисунка» выполняет нотный текст, а пояснения к отрывку — «надпись» и «подпись».

Один из ярких примеров такой эмблемы приводит в своих «Воспоминаниях» В.В. Ястребцев<sup>212</sup>. Он получил от Римского-Корсакова автограф, на котором музыкальный фрагмент сопровождался, во-первых, «надписью»: «Разгадай загадку, милостивый государь», которая отсылала к загадке Лебеди из «Сказки о царе Салтане», и во-вторых, «подписью»: «Это моя музыка. Н. Р.-Корсаков. 31 декабря 1900 г.». Сам музыкальный фрагмент был заимствован из речитатива Весны из пролога «Снегурочки», на слова «И все лишь свет да блеск холодный, и нет тепла» и представлял собой восходящую последовательность увеличенных трезвучий и хроматическую гамму в противодвижении на органном пункте. В одном кратком отрывке, тем самым, Римский-Корсаков создает эмблематический образ своей музыки, впрочем, образ, субъективно окрашенный. Переходя от одного слоя художественного текста к другому, сравнивая Весну, Снегурочку и Царевну-Лебедь, проводя параллели между «рисунком» — хроматической гаммой вниз и словами из загадки Лебеди «Для живых чудес я сошла с небес», вспоминая слова

<sup>211</sup> Там же. С. 169.

<sup>212</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 165.

из речитатива, звучащие на эту музыку в «Снегурочке», мы постепенно воссоздаем многомерный образ музыки Римского-Корсакова.

В ряде случаев музыка в эмблеме может выполнять функцию «подписи» к рисунку, как, например, на открытках, которые Римский-Корсаков отправлял из своих зарубежных поездок<sup>213</sup>. Но в большинстве случаев и сам по себе нотный фрагмент без соответствующей надписи и подписи может играть роль эмблемы, которую надлежит истолковывать в контексте письма или даже всей переписки<sup>214</sup>.

Многие музыкальные образы Н. А. Римского-Корсакова, от первых сочинений до последней оперы «Золотой петушок», также выстроены по эмблематическому принципу, предполагающему не непосредственное «вчувствование» в образ, а его экзегезу. При этом изобразительная музыкальная интонация, зачастую воспроизводящую ту или иную траекторию движения объекта, выполняет роль «рисунка», который связывает в единое целое корсаковскую музыку и возникающие аллюзии с произведениями других композиторов, кроме того, еще одним слоем эмблемы становится литературный текст (программа) сочинения. Переходя от слоя к слою, анализируя разные составляющие эмблемы, слушатель полнее ощущает богатство и многомерность корсаковских «музыкальных картин».

Таким образом, роль **декоративного** фактора в музыке Римского-Корсакова выходит за пределы распространенного понимания декоративности как группы необязательных и малосодержательных художественных элементов, призванных усилить эмоциональное воздействие произведения искусства на зрителя<sup>215</sup>. Пожалуй, функцию декоративного элемента в произведениях композитора можно сравнить с цветовым выделением гиперссылок в современном электронном документе. Музыкальные украшения должны были привлечь внимание, остановить незатрудненное восприятие музыки и увлечь слушателя в процесс исследования и истолкования отдельных художественных образов. В этом смысле, и завораживающие арабески Гюль-Назар и Царевны Лебедь, и орнаментальные фоны, останавливающие течение времени, и деликатная оркестровка «Во саду ли, в огоро-

<sup>213</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 115, 399.

<sup>214</sup> Там же. С. 145, 170.

<sup>215</sup> Популярная художественная энциклопедия: в 2-х т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 214.

де», превращающая образ Белки в драгоценную миниатюру для рассматривания «под лупой» — все это различные способы переключения внимания слушателя с «горизонтالي», т.е. художественной иллюзии развивающейся реальности, на смысловую «вертикаль», в контексте которой каждый образ становится эмблемой, раскрывающей всю потенциальную многомерность своего смысла.

Исследуя «готовое слово» как творческий метод риторической эпохи, А. В. Михайлов приходит к парадоксальному на первый взгляд выводу о том, что в эпоху «готового слова» «не произведение принадлежит своему автору, а, напротив, автор — своему произведению»<sup>216</sup>. Тотальность творческой активности «готового слова», которое заведомо «больше», чем тот, кто его воспроизводит в своих сочинениях, ограничивает круг деятельности художника: он подобен не Творцу, а фармацевту, который хоть сам и не создает химические элементы, но знает, как их смешать, чтобы вылечить или убить.

Разумеется, Н. А. Римского-Корсакова трудно уподобить аптекарю. Обаяние его личности, его знания и жизненный опыт, юмор находят свое выражение в его творчестве, но куда более скромно и опосредованно, чем это происходит в музыке его старших, а тем более младших современников. Без сомнения, не музыка принадлежала Римскому-Корсакову, а он — музыке. И это ощущение реализовалось в «Летописи моей музыкальной жизни», где композитор стал лишь наблюдателем и одним из персонажей того сложного музыкального мира, фрагмент из жизни которого совпал со временем жизни мастера. Отсутствие пафоса «музыкального гения», которое было, таким образом, не только природным свойством характера Римского-Корсакова, но и естественно проистекало из его творческого метода, точность, аккуратность, стремление к созданию теоретических трактатов, блестящее владение техникой композиции — все это невольно рождает параллели с идеальным композитором риторической эпохи «musicus poeticus» — «это был композитор, соединявший в себе знание ученого, теоретика (знатока musicae poeticae), умение ремесленника и вместе с тем черты художника, творца, воплощающего

---

<sup>216</sup> Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. Цит. изд. С. 142



принципы учения о композиции в совершенных опусах, способных пережить своего автора»<sup>217</sup>.

Итак, принцип «готового слова», лежащий в основании творческого метода Н. А. Римского-Корсакова, прорастает сквозь все его творческие проявления: прежде всего, в структуре художественного образа, в особенностях музыкальной интонации, а также в некоторых рабочих свойствах его композиторской натуры. Воплощающий во многом риторический модус творчества, согласно которому не искусство служит художнику, а художник — искусству, творческий метод Римского-Корсакова, тем не менее, сложился естественным образом на основе антириторического метода эпохи и стал для композитора его собственным, индивидуальным способом «интонирования смысла». Именно поэтому, свойства музыкальной интонации, которые непосредственно отражали логику мышления «готового слова» — декоративность, изобразительность, стилизацию, дискретность и т.д. — хотя зачастую и не находили отклика у публики, в эпоху реализма и позже стали восприниматься как визитная карточка ярко индивидуального авторского стиля Римского-Корсакова.

### **§7. «Наука о музыке» в творческом наследии Н. А. Римского-Корсакова: от «Риторики» к «Физике»**

Учитывая системность проявления принципа мышления «готового слова» на всем протяжении творчества Н. А. Римского-Корсакова, было бы логично предположить существование в его творчестве «риторики» — такого учения о музыкальной композиции, в основе которого лежало бы представление о музыке как о разновидности речи. Однако факты говорят об обратном. Более того, именно здесь обнаруживает себя со всей очевидностью та принципиальная разница, которая существует между «готовым словом» риторической эпохи и «готовым сло-

---

<sup>217</sup> Цит. по Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. С. 15-16.

вом» Римского-Корсакова. Она заключается в различных взглядах на природу искусства как места присутствия истины.

Так, по мысли А. В. Михайлова, в эпоху «готового слова» вся человеческая культура (наука, искусство) была культурой Слова. Слово — и научное, и поэтическое (неслучайно, научные статьи и романы печатались в одних изданиях) — как уже говорилось выше, было единственным источником истины. Открыть же эту истину можно было, лишь заставив Слово звучать — убедительно, красиво, ясно, глубоко, разнообразно, актуально. Именно поэтому риторика как наука о правильной репрезентации Слова в культуре «готового слова» распространила свое влияние на все сферы человеческой деятельности и дала свое имя целой эпохе<sup>218</sup>.

Но в XIX веке на первый план выходят иные способы познания истины: она открывает себя в самой действительности, «жизни», которая и становится объектом научной и творческой рефлексии. Образно говоря, в результате в XIX веке на место аристотелевской «Риторики» приходит его же «Физика», ставшая прообразом модели любого естественнонаучного поиска: «мы тогда уверены в познании всякой вещи, когда узнаем ее первые причины, первые начала и разлагаем ее вплоть до элементов»<sup>219</sup>.

Из жизнеописания Н. А. Римского-Корсакова и воспоминаний его современников хорошо известно, что его интерес к природе был не только поэтическим. Римский-Корсаков, как знаток морского дела, прекрасно знал астрономию и географию, а В. В. Ястребцев рассказывает о том, с каким неподдельным интересом и энтузиазмом композитор проводил эксперименты с радиометром Крукса, лично подвешивая его к потолку<sup>220</sup>. Опыт близкого общения с А. П. Бородиным, очевидно, мог способствовать формированию у Римского-Корсакова представления о «музыкальных экспериментах»: «Докончив работу, он (Бородин — Е. П.) уходил со мной к себе на квартиру, и мы принимались за музыкальные действия или беседы, среди которых он вскакивал, бегал снова в лабораторию, чтобы посмотреть,

<sup>218</sup> Михайлов А. В. Методы и стили литературы. Цит. изд. С. 24-25.

<sup>219</sup> Аристотель. Физика. 2-е изд. М.: Соцэкгиз, 1937. С. 3.

<sup>220</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 183.

не перегорело или не перекипятилось ли там что-либо, оглашая коридор какими-нибудь невероятными секвенциями из последовательностей нон или септим, затем возвращался, и мы продолжали начатую музыку или прерванный разговор»<sup>221</sup>. Опыты с различными музыкальными элементами, продолжающие «невероятные секвенции» Бородина, Н. А. Римский-Корсаков осуществлял и позже: придумывая «невероятные» аккорды и разрешая их, изобретая гаммы. О музыкальных экспериментах Римского-Корсакова регулярно упоминает В. В. Ястребцев: «Николай Андреевич сообщил мне, что он недавно на опыте убедился в том, что медные трубы и трубы деревянные того же устройства и формы звучат (в тембровом отношении) совершенно одинаково»<sup>222</sup>. Композитора увлекали и опыты с гармонией. «Я недавно попробовал устроить ряд пятиголосных секвенций из одних нонаккордов, и что ж бы вы думали? Нельзя было почти различать строев, к которым принадлежал тот или другой нонаккорд: секвенцеобразная звучность нивелировала отличительные особенности их, что окончательно привело меня в уныние», — сообщал композитор своему другу<sup>223</sup>. Из результатов таких экспериментов, «любопытных аккордов и курьезных гармонических ходов» иногда вырастали и целые фрагменты художественных произведений<sup>224</sup>.

Вместе с тем, можно утверждать, что композитором руководило не обычное любопытство. В своем служении искусству, он пытался познать его природу, его «первоначала», сформулировать законы его существования. Именно это стремление, думается, руководило композитором тогда, когда он решил написать «Эстетику музыкального искусства». Но и до того, не сухой академизм, а настоящая поэтическая увлеченность тем, «как оно живет», заставляло композитора вновь и вновь изучать музыкальные законы риторической эпохи, писать учебники, штудировать произведения других авторов, и, наконец, в своем собственном творчестве, последовательно идти от «живой» реалистической интонации к ее «готовым» первоначалам — интонационным архетипам. Именно это стремление, прямо

<sup>221</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 53.

<sup>222</sup> *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 193.

<sup>223</sup> *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 148-149.

<sup>224</sup> Там же. С. 263

противоположное цели риторической репрезентации, объединяет все проявления творческого метода Римского-Корсакова.

В заключение, необходимо задать еще один вопрос: удалось ли Римскому-Корсакову создать свою музыкальную «физику», обнаружить ее «первоначала», «элементы» и сформулировать законы, согласно которым оно существует? Ответ на этот вопрос далеко не очевиден. Но можно утверждать, что процесс осмысления природы музыки, который составил главное содержание творчества Римского-Корсакова, длился всю его жизнь, и за это время представления композитора уточнялись, менялись, сталкивались с серьезными внешними вызовами. Этот процесс, как нам представляется, и стал главной внутренней причиной эволюции творчества Н. А. Римского-Корсакова.

## Глава 2

### Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова в произведениях раннего периода

#### §1. Ранний период творчества композитора: дилетант или мастер?

Ранний период творчества Н. А. Римского-Корсакова продолжался по оценкам различных исследователей вплоть до начала 80-ых годов XIX века. Условной границей, поставившей промежуточную «точку» в процессе творческого становления автора, стала опера «Снегурочка», закончив которую, композитор, по собственным словам, наконец «почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги»<sup>225</sup>.

Делая такое заявление, Римский-Корсаков косвенно дал оценку и первому, одному из наиболее плодотворных периодов своей композиторской деятельности. Время общения с Могучей кучкой, первых удачных опытов сочинения, редактирования, преподавания, исследования в «Летописи моей музыкальной жизни» предстает как время непрерывного **ученичества**, отмеченное творческой несамостоятельностью и дилетантизмом. Пожалуй, эпиграфом к этому периоду жизни композитора, могут стать его собственные слова: «Но я — автор «Садко», «Антра» и «Псковитянки», сочинений, которые одобрялись развитой публикой и многими музыкантами, я, певший что угодно с листа и слышавший всевозможные аккорды, — я ничего не знал. В этом я сознаюсь и откровенно свидетельствую об этом перед всеми»<sup>226</sup>.

Это высказывание Римского-Корсакова фиксирует парадоксальную ситуацию, которая сложилась на первом этапе его творческой жизни. С одной стороны, признание таланта молодого композитора публикой после представления симфонической картины «Садко», симфонии «Антар», ряда других сочинений было

---

<sup>225</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 180-181.

<sup>226</sup> Там же. С. 92.

полным и почти безоговорочным, что вряд ли могло бы произойти, будь Римский-Корсаков всего лишь талантливым дилетантом и подражателем. Более того, молодого композитора стали считать едва ли не самым талантливым и перспективным из всех композиторов «Могучей кучки» даже те, кто придерживался иных взглядов на искусство. Так, Г. Ларош замечал в ранних произведениях Н. А. Римского-Корсакова «много легкости и непринужденности, много свежей, врожденной силы, никаким учением не заменимой»<sup>227</sup>. Безусловно, и приглашение в консерваторию в качестве педагога также можно считать выражением общественного признания зрелости и творческой самостоятельности автора.

С другой стороны, сам Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи» представляет себя исключительно в статусе «ученика»: сначала заложником обстоятельств, помешавших быстрому и правильному развитию его музыкального таланта, затем увлеченным неопытным юнцом, попавшим под влияние магнетической личности Балакирева, и наконец, усердным студентом, штудирующим партитуры нидерландцев и Глинки. При этом степень различных влияний на молодого автора была, судя по его воспоминаниям, огромна и всеобъемлюща: его музыкальные вкусы, эстетика, сюжеты, композиционные идеи, жанры ранних сочинений — все это было «чужим», заимствованным самостоятельно или предложенным с разной степенью настойчивости М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым, М. П. Мусоргским и др. Более того, заметим еще раз, композитор признавался не только в том, что заучивал и повторял чужие мысли о музыке, но и заимствовал конкретный музыкальный материал для своих сочинений из произведений Ф. Листа, Р. Вагнера, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, М. И. Глинки и др.

Таким образом, особую остроту приобретает вопрос о том, в какой степени в ранних произведениях Римского-Корсакова проявилась творческая индивидуальность автора, а в какой — обусловленность внешними влияниями, особенно сильными в период становления его личности?

Полной ясности в ответе на этот вопрос в корсаковедении до сих пор не достигнуто. Убедительно представленная Римским-Корсаковым «ученическая» пози-

---

<sup>227</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 62.

ция в ранний период стала отправной точкой и для позднейших исследователей, которые при анализе первого этапа эволюции композитора склонны искать основания для его творчества преимущественно в его окружении, обстоятельствах жизни, музыкальных приоритетах и внешних влияниях. В русле этой идеи А. И. Кандинский в своей монографии при описании раннего периода творчества композитора обращает внимание, прежде всего, на многочисленные истоки музыки раннего Римского-Корсакова, среди которых особенно важное место занимают произведения Ф. Листа, Р. Шумана, М. И. Глинки, М. А. Балакирева и др.<sup>228</sup> Более того, ученый дополняет круг заимствованных музыкально-интонационных моделей, например, параллелями с музыкой Бетховена<sup>229</sup>. В несколько ином ключе проблему влияний на композитора представляет М. П. Рахманова. Предпринятый ею детальный анализ творческой судьбы Римского-Корсакова позволяет судить о том, насколько долгим и всеобъемлющим было влияние «Могучей кучки» — ее уклада, личных взаимоотношений, эстетических позиций — на самые различные аспекты творчества раннего Римского-Корсакова, которому, по мнению исследователя, и впоследствии «было суждено доводить до конца, завершать сочинения кучкистов и идеи кучкизма»<sup>230</sup>.

На этом активном внешнем «фоне» выявить в ранних сочинениях Римского-Корсакова специфические проявления его индивидуальности крайне сложно, тем более что область поисков оказывается весьма широкой. Сам Римский-Корсаков, например, очевидно, уверенный в том, что задача современного композитора — создавать новую музыку, в описаниях «кучкистского» периода в «Летописи», буквально, по крупицам собирает свидетельства авторской оригинальности своих произведений. Он обращает внимание читателей на каждую самостоятельно сочиненную мелодию, неоднократно возвращается к описанию собственных удачных оркестровых и гармонических решений, справедливо полагая, что именно оригинальное оркестровое и гармоническое слышание является природным качеством его таланта, а значит и свидетельством его творческой состоятельности.

<sup>228</sup> Кандинский А. И. История русской музыки: учебник для студентов музыкальных вузов. Цит. изд. С. 18-19.

<sup>229</sup> Там же. С. 19.

<sup>230</sup> Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 17.

А. И. Кандинский значительно расширяет круг «природных» свойств композиторской индивидуальности Римского-Корсакова. Помимо живого оркестрового колорита он причисляет к ним особую поэтическую атмосферу, яркий звукописный дар, и даже образный строй ранних сочинений, где исследователь отдельно отмечает присутствие народных, исторических и восточных тем<sup>231</sup>. Однако, нетрудно заметить, что в той или иной степени все эти качества могут быть обнаружены в музыке и других композиторов «Могучей кучки». Параллели с творчеством композиторов балакиревского кружка возникают и в связи с таким, отмечаемым М.П. Рахмановой, качеством музыки раннего Римского-Корсакова, как «идеальное равновесие между литературно-программным началом и самостоятельной внутримузикальной организацией формы»<sup>232</sup> и т.д. Иначе говоря, в современных исследованиях «корсаковское» в ранних сочинениях композитора почти всегда выступает как разновидность «кучкистского». Но следует ли из этого, что в ранних сочинениях индивидуальное композиторское начало Римского-Корсакова, обусловленное его творческим методом, выступает лишь опосредованно, сквозь призму художественных принципов М. А. Балакирева и его кружка?

Рассматривая с этой позиции хорошо известные факты, нужно еще раз обратить внимание на то, что юный Римский-Корсаков, примкнувший к «Могучей кучке», отнюдь не стремился сочинять. Даже после успеха Первой симфонии его куда больше увлекали примеры старших товарищей, общая атмосфера, царившая на собраниях, и «рассказы о том и другом, касающемся музыки, о тех или других *настоящих* деятелях, и вместе с этим Балакирев, который все знает, все умеет и которого все уважают как настоящего музыканта»<sup>233</sup>. Очевидно, что горячность, непоследовательность, категоричность высказываний Балакирева производили на Римского-Корсакова сильнейшее воздействие: он легко принимал суждения своего старшего друга «на веру» и повторял их в другом окружении уже как свои собственные<sup>234</sup>. Эти суждения составили для Римского-Корсакова первоначаль-

<sup>231</sup> Кандинский А. И. История русской музыки. Цит. изд. С.18.

<sup>232</sup> Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 49.

<sup>233</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 54

<sup>234</sup> Там же. С. 24.



ную принятую им систему координат в музыкальном искусстве, которая со временем была им скорректирована, очищена от претенциозности и, в конце концов, приобрела вид универсальной «нормы» кучкизма в отношении создания программных сочинений: «1) толковое и интересное либретто, 2) художественная правда, 3) осмысленное пользование всею роскошью современного оркестра и гармонии, предоставляя при этом голосу первенствующее (господствующее) значение»<sup>235</sup>.

Эти принципы были сформулированы Римским-Корсаковым постфактум, в эпоху Серебряного века, когда заветы «Могучей кучки» уже стали частью истории. Однако, и ранее, в период своего близкого общения с Балакиревым, композитор, вероятно, тоже стремился им соответствовать. Правда, лишь последний пункт удавался молодому Римскому-Корсакову относительно легко, поскольку только он мог быть реализован с помощью его природных данных — развитого гармонического слуха и оркестрового чутья. В остальном же юный «дилетант», очевидно, полагался на помощь более опытных музыкантов, тем более, что модель творческого общения в кружке предполагала живой обмен идеями между его участниками.

В результате, абсолютное большинство «толковых и интересных либретто» для ранних сочинений Римского-Корсакова было предложено именно друзьями композитора. И поэтому, прежде всего, они отвечали интересам кружка: затронутые в них темы — русский эпос, русская история, восточная и славянская культура — неоднократно были воплощены в музыке представителей «Могучей кучки». В этом отношении важным для характеристики творческой индивидуальности Н. А. Римского-Корсакова моментом становится уже не сам по себе выбор темы сочинения, а расставленные в нем смысловые акценты.

Намного сложнее дело обстояло с «художественной правдой». С одной стороны, можно согласиться с М. П. Рахмановой в том, что понятие «художественной правды» было достаточно размытым в словоупотреблении членов кружка<sup>236</sup>.

<sup>235</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 429.

<sup>236</sup> Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 26.

Но с другой стороны, можно утверждать, что в главном понятие музыкальной «правды» как воплощенной в звуках истины, «истины на деле, истины во образе»<sup>237</sup> в XIX веке пересекалось с описанным выше музыкальным открытием антириторической эпохи — суггестивным свойством музыкальной интонации, способной внушать чувство живого, капризного и непредсказуемого — и в этом «правдивого» — течения «жизни».

Проблема создания такой интонации волновала всех музыкантов XIX века, и в том числе, М. А. Балакирева, который, судя по воспоминаниям Римского-Корсакова, на своих уроках осуществлял непрерывный процесс интонационного отбора: «В большинстве случаев пьеса критиковалась сообразно отдельным моментам, говорилось: первые 4 такта превосходны, следующие 8 — слабы, дальнейшая мелодия никуда не годится, а переход от нее к следующей фразе прекрасен и т.д.»<sup>238</sup>. При этом в чужих сочинениях особое внимание Балакирева привлекали интонации, которые были связаны не с экспозицией музыкальных мыслей, а с их интенсивным музыкальным развитием. Так, по свидетельству Н. А. Римского-Корсакова «наибольшим вниманием и почтением пользовались музыкальные моменты, называемые дополнениями, вступлениями, короткие, но характерные фразы, упорные диссонансирующие последовательности (однако не энгармонического рода), секвенцеобразные нарастания, органые пункты, резкие заключения и т.п.», т.е. интонации, обладающие суггестивной активностью, способные «правдиво» передавать живые ощущения.

По-видимому, от своих учеников Балакирев также ждал именно такой интонации. С этой же позиции он и разбирал, и критиковал, и даже высмеивал отдельные фрагменты различных сочинений. Но критикуя, исправляя, импровизируя чужую интонацию, Балакирев, очевидно, не мог объяснить ни себе самому, ни своим ученикам своего способа создания «художественной правды», т.е. сути своего творческого метода, что вполне естественно — для него, как и для абсо-

<sup>237</sup> Определение слова «правда» в толковом словаре В. И. Даля.

<sup>238</sup> *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.* Цит. изд. С. 30.

лютного большинства композиторов антириторической эпохи, процесс интонирования смысла оставался «тайной» творчества.

Тот факт, что М. А. Балакирев так и не сформулировал главных принципов «интонирования смысла», возможно, был обусловлен интуитивной природой его собственного творческого метода, которая проявилась, например, в том, что у композитора, с такой легкостью импровизировавшего целые музыкальные фрагменты на фортепиано, процесс сочинения шел крайне медленно. А это означало, что Балакирев не имел возможности передать ученикам свой метод сочинения «художественной правды» иными средствами, нежели с помощью анализа отдельных примеров и прямого диктата.

Между тем Римский-Корсаков жаждал иного. Уверенный в существовании «вечных» законов искусства, он, видимо, мечтал усвоить те принципы композиции, которые бы позволили избегать в сочинении ошибок, столь обидно критикуемых учителем. Не найдя эти принципы в объяснениях Балакирева, чей процесс интонационного отбора, в конце концов, стал казаться его ученику спонтанным и противоречивым, а навязываемые учителем тональности, композиционные и оркестровые решения — лишенными каких бы то ни было объективных оснований, Римский-Корсаков стал искать универсальный закон музыкальной «правды» самостоятельно, причем не только «эмпирически» — в процессе решения стоящих перед ним конкретных художественных задач, но и «теоретически» — наблюдая над собственным творческим процессом.

Заметим, что идея самоанализа вообще была принята в «Могучей кучке», где поощрялось неспешное сочинение «под холодным контролем самокритики»<sup>239</sup>. Так, по сведениям Римского-Корсакова, «взяв два или три аккорда или выдумав короткую фразу, автор старался дать себе отчет: хорошо ли он поступил, и нет ли в этих зачатках чего-либо постыдного!»<sup>240</sup>. Но уровень рефлексии Римского-Корсакова принципиально иной: он анализировал не только саму интонацию, но и авторский способ интонирования, т.е. собственный творческий метод. Факт на-

<sup>239</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 31.

<sup>240</sup> Там же.

блюдения над своим творческим методом в центре развития реалистических идей, связанных с поисками музыкальной «правды» и «естественности», культивировавшей спонтанность творческого поиска, корреспондирует с моментом появления риторической теории в культуре Древней Греции, которая сделала главным объектом своего внимания не окружающую действительность, а произведения Гомера.

Результатом наблюдений над собственным творческим процессом становится появление в одном из писем Римского-Корсакова Балакиреву несмелой, но вполне конкретной формулировки своего творческого метода: «Теперь вот я об чем с вами хочу говорить: не знаю, как у вас, а у меня всегда есть в голове какие-то идеалы на всякого рода музыкальные вещи, но идеалы неуловимые, неосязаемые, такие, что их невозможно наиграть или спеть [...] Есть и идеальные Allegro в  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{4}{4}$ , и Adagio, и похоронные марши, и скерцо и проч. Понимаете? Видишь или слышишь пиесу как будто во сне; как будто мерещится фигура, которой не можешь запомнить контур, но цвет как будто припоминаешь»<sup>241</sup>. Иными словами, уже в самом начале своего творческого пути молодой композитор сформулировал свой авторский метод как метод «готового слова», предполагающий существование универсальных «готовых» решений для различных художественных задач.

Как следует из письма, прежде всего, «готовым словом» для Римского-Корсакова стали различные жанровые интонации. Неудивительно поэтому, что самостоятельно сочиненные темы ранних произведений композитора имели ярко выраженный жанровый характер. Однако требования «художественной правды» простирались дальше, в область музыкального выражения исторически, национально и психологически конкретных образов. В этом случае источником «готовых» интонационных идеалов для Римского-Корсакова, очевидно, служила музыка его кумиров — прежде всего, М. А. Балакирева, Ф. Листа и М. И. Глинки, заимствование отдельных фрагментов из произведений которых и стало главной причиной формирования облика молодого Римского-Корсакова как талантливого

<sup>241</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 5. М.: Музгиз, 1963. С. 53-54.

«дилетанта», «женская» сочинительская природа которого, по словам Балакирева, нуждалась в оплодотворении чужими музыкальными мыслями<sup>242</sup>.

О том, насколько эти обвинения состоятельны и в какой степени авторское начало Римского-Корсакова проявилось в процессе взаимодействия с многочисленными внешними влияниями, можно судить на основании подробного изучения двух ранних сочинений композитора — музыкальной картины «Садко» ор. 5 (1867) и Второй симфонии «Антар» ор. 9 (1868). Эти произведения, став на долгие годы «визитной карточкой» Римского-Корсакова, первыми образцами знаменитого «корсаковского» стиля, в большей своей части состоят из «чужого» музыкального материала, источники которого с поразительной подробностью и точностью описаны в «Летописи».

Музыка «Садко» и «Антар», покоровшая современников Римского-Корсакова, стала результатом сложного взаимодействия авторского способа интонирования смысла с фактами антириторической художественной среды. В этом взаимодействии авторское начало проявляет себя, прежде всего, в принципах выбора исходного материала из всего многообразия предоставляемых эпохой и окружением вариантов сюжета и музыкальных интонаций, а также в принципах работы с этим исходным материалом. Совокупность этих принципов позволяет сделать выводы о сути творческого метода Н. А. Римского-Корсакова на ранних этапах его творческой эволюции.

## §2. Симфоническая картина «Садко» ор.5

Музыкальная картина «Садко» ор. 5, премьера которой состоялась в декабре 1867 года, стала первым произведением Н. А. Римского-Корсакова, которое получило безоговорочное признание у публики, критиков и членов «Могучей кучки». Судя по отзывам, это успех был обусловлен, прежде всего, особенностью музыкальной интонации Н. А. Римского-Корсакова, которая в «Садко» вполне отвеча-

---

<sup>242</sup> *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 68.*

ла требованиям времени. Во-первых, она обладала суггестивными качествами, которые в первую очередь оценила публика: «Эта музыка действительно переносит нас вглубь волн — это что-то «водяное», «подводное» настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобного», — восхищался Серов<sup>243</sup>. Во-вторых, «Садко» производил впечатление произведения ярко национального. А. Н. Серов охарактеризовал его стиль как «вполне русский стиль, несмотря на самые неслыханные оркестровые комбинации [...]»<sup>244</sup>, вероятно подразумевая под последними многочисленные влияния западных композиторов, прежде всего, Ф. Листа. Наконец, музыкальный стиль «Садко» нес на себе печать индивидуальности композитора, что признавал даже Г. А. Ларош, который, однако, в целом, рассматривал «Садко» как один из «дилетантских и подражательных опытов» подающего надежды автора<sup>245</sup>.

Действительно, именно в «Садко», по мнению многих критиков, на фоне известной вторичности, которую отнесли на счет неопытности автора и его принадлежности к кружку Балакирева, впервые проявилось индивидуальное творческое начало молодого композитора. Так, в письме к своему товарищу Мусоргский утверждал, что «Вы, Корсинька, [...] в «Садко» заявите себя художником. [...] Это Ваша первая русская вещь, Вам одному принадлежащая и никому больше...»<sup>246</sup>, и даже строгий Балакирев отдал произведению дань «покровительственного и поощрительного восхищения»<sup>247</sup>. На исключительную важность этого произведения в процессе формирования творческой индивидуальности Римского-Корсакова указывают также и современные исследователи<sup>248</sup>.

Вместе с тем, судя по описанию этого сочинения в «Летописи», никогда еще Римский-Корсаков не использовал такого количества чужой музыки в качестве интонационных моделей для своих музыкальных образов. Среди источников Римский-Корсаков упоминает вступление к «Что слышно на горе» и «Мефисто-вальс»

<sup>243</sup> Серов А. Н. Избранные статьи: в 2 т. Т. 2. М. – Л.: Музгиз, 1957. С. 618.

<sup>244</sup> Там же. С. 628.

<sup>245</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 62.

<sup>246</sup> Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. Т. 5. Цит. изд. С. 301, 296.

<sup>247</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 68

<sup>248</sup> Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 49-50; Кандинский А. И. История русской музыки. Цит. изд. С. 229-230.

Ф. Листа, сцену похищения Людмилы из «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Песнь золотой рыбки» и «Тамару» М. Балакирева, хор русалок и речитатив и арию Русалки из 4 действия «Русалки» А. С. Даргомыжского<sup>249</sup>.

В выборе сюжета и составлении программы сочинения Н. А. Римский-Корсаков также опирался на чужое мнение: идея сочинения исходила от В. В. Стасова, который предлагал ее М. А. Балакиреву и М. П. Мусоргскому в качестве программы для крупного симфонического произведения, новаторского по форме и содержанию<sup>250</sup>. Мусоргский, в свою очередь, предложил ее Н. А. Римскому-Корсакову. Причины, обусловившие интерес Стасова к этому сюжету, становятся понятными из его письма к М. А. Балакиреву от 13 февраля 1861 года. В этом объёмном послании, где излагается сюжетный остов былины, Стасов восклицает: «Ведь это был бы pendant к Орфею Глука, только совершенно с другим сюжетом и — в русском складе. Кто хочет приниматься за русское искусство, за русскую древнюю жизнь, должен прежде всего выкинуть из головы желание отыскать у нас что-нибудь похожее на греческий Олимп, на греческие божества»<sup>251</sup>. Фактически, русский критик сталкивает в этой фразе два взгляда на сюжет: риторический, где Садко становится аналогом Орфея, а сам сюжет приобретает «вечное» мифологическое звучание, и антириторический, в контексте которого былина о Садко становится поводом для показа древней «жизни»: «картины русской природы на острове у морского царя [...] темы древнего язычества, древнего богослужения, древнейшей нашей жизни сначала на корабле, а потом на свадебном пиру, составленном из людей и божеств. И наконец, в самом заключении — картинка древнего Новгорода с Волховом [...]»<sup>252</sup>. Безусловно, Стасов отдавал предпочтение антириторическому варианту, что косвенно подтверждает его план одноименной оперы, который он предлагал Римскому-Корсакову много позже<sup>253</sup>.

<sup>249</sup> См. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 67.

<sup>250</sup> *Балакирев М. А.* Переписка. М.: Музыка, 1970. С. 121-123

<sup>251</sup> Там же. С. 123.

<sup>252</sup> Там же. С. 123.

<sup>253</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 5. Цит. изд. С. 418-421.

Однако, и в случае с музыкальной картиной, и в случае с оперой композитор проявил самостоятельность, если и не в выборе сюжета, то в его трактовке. Особенности авторского замысла «Садко» он объяснил в одном из своих писем: «Народность должна особенно ярко выступить, когда Садко играет, и тем отделить его личность от прочих фантастических существ, его окружающих; последние не должны иметь слишком реального русского типа, а должны быть прежде всего фантастическим, а потом уже русскими»<sup>254</sup>. Иначе говоря, ключевой для Стасова феномен «русского» в «Садко» Римского-Корсакова, во-первых, не был связан с конкретной исторической реальностью, а во-вторых, сам по себе не играл центральной роли в сочинении. Композитор, скорее, видел его способом создания специфичного облика одного из персонажей, который бы позволил обозначить внутри симфонической картины два разных мира — реальный и фантастический.

Идея двух миров имеет свое продолжение и в интонационном строе «Садко». Основной тематизм симфонической картины связан с рядом морских образов: тема моря, тема золотых рыбок и предваряющая ее певучая тема подводного царства. Все эти темы объединяет общее интонационное зерно — сопряжение секунды и терции в объеме кварты, которое впервые декларируется в теме моря.

Тема моря в «Садко» стала, своего рода, визитной карточкой Римского-Корсакова, интонационной моделью для многочисленных воплощений образа моря в его сочинениях (*Рисунок 1*). Между тем, интонация **вступления** «Садко» изначально не принадлежала Римскому-Корсакову: она была заимствована им из вступления к симфонической поэме Листа «Что слышно на горе» («Горная симфония», 1847—1857), в котором рисуется образ бушующего мирового океана, открывшегося взору страстного героя-романтика (*Рисунок 2*).

Можно заметить, что из первоисточника Римский-Корсаков выделяет две главные интонационные идеи: фактурную, своеобразие которой заключается в одновременном проведении фигурации у разных инструментов в ритмическом увеличении и уменьшении, и гармоническую идею тональных сдвигов, линия ос-

<sup>254</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 5. Цит. изд. С. 92.



новных тонов которых (*d-c-a*) образует последовательность секунды и терции в объеме кварты.

The image shows a page of a musical score for the introduction of Rimsky-Korsakov's opera 'Sadko'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- 1,2 Fl. (Flutes 1 and 2)
- Ob. (Oboe)
- Cl. in Bb (Clarinet in B-flat)
- 1,2 Fg. (Bassoons 1 and 2)
- Cr. in F (Cornets in F)
- Cr. in F (Cornets in F)
- Tr. (Trumpet)
- Gr.c. (Glockenspiel)
- Vlni I (Violins I)
- Vlni II (Violins II)
- Vli (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score features various musical notations including dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte), as well as articulation marks like *tr* (trill) and *pp* (pianissimo). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests for certain instruments.

Рисунок 1. Н. А. Римский-Корсаков. «Садко». Вступление

The image shows a page of a musical score for the introduction of the poem "Что слышно на горе" (What is heard on the mountain) by Franz Liszt. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: 2 Oboes (2 Ob.), 2 Clarinets (2 Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fg.), 3 E-flat Cor Anglais (3 Eb Cor.), 4 E-flat Cor Anglais (4 Eb Cor.), G. c. (Cymbal), Violin I (Vlni I), Violin II (Vlni II), Viola (Vli), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures. The first measure shows the initial entry of the woodwinds and strings. The second measure features a more complex texture with triplets and accents. The third measure continues the rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf*, *marcato*, *poco rinf.*, and *pp*. The G. c. part includes the lyrics "scen - do".

Рисунок 2. Ф. Лист. «Что слышно на горе». Вступление.

Впрочем, во вступлении «Садко» эти идеи не воспроизводятся, а скорее интерпретируются. Так, Римский-Корсаков изменил трелеобразную фигурацию Листа, необходимую для создания эффекта рокота волн, на более декоративную, воспроизводящую рисунок морской волны. Для этого русский композитор использовал прием ритмического увеличения, который активизировал в листовской интонации не фоническое, а мелодическое начало: на первый план в теме моря «Садко» вышла объединяющая «морские» темы интонация в объеме кварты.

Вслед за активизацией мелодического начала в теме моря «Садко» уточняется и главная гармоническая идея вступления поэмы Листа. Во вступлении «Что слышно на горе» новые тональности появляются как способ обновления материала — в результате модуляции, внутреннее же движение фигурации задает активный тонико-доминантовый гармонический ход.

В варианте Римского-Корсакова красочные сопоставления I и VI (VI низкой) ступени с самого начала становится главной гармонической краской вступления, задающей тон дальнейшим, еще более оригинальным тональным сопоставлениям, благодаря которым бесконечная игра фигурационных «морских волн» будто меняет свой цвет, озаряясь солнцем. Более того, корсаковский «замедленный» вариант фигурации делает явным происхождение этой гармонической идеи из начальной терцовой мелодической интонации. Таким образом, Римский-Корсаков распространяет идею фигурации, состоящей из нескольких разновременных слоев, не только на фактурный, но и гармонический уровень.

Можно заметить, что в результате преобразований Римского-Корсакова в «Садко» в корне изменился характер звукоизобразительности, одинаково присущий как листовскому интонационному первоисточнику, так и его корсаковской интерпретации. В произведении Листа звукоизобразительность имеет психологический смысл, обусловленный типичным для романтического искусства параллелизмом пейзажа и состояния человеческой души: «глухой, широкий, смутный гул» океана вызывает ощущение смутного предчувствия у героя стихотворения Гюго. В музыке оно выражается посредством функциональной неопределенности гармонии вступления, в создании которой главную роль играет трактовка фигурации как ряда неаккордовых звуков, к тому же воспроизведенных в быстром темпе.

В корсаковском же решении характер звукоизобразительности иной: в интерпретации Римского-Корсакова листовская фигурация образует не психологическую, а **графическую** параллель с движением морских волн, превращая неясный «гул» в структурированный магический орнамент. Важную роль в создании орнаментального характера темы играет единый структурный ритм  $2\tau+2\tau$ , в который вписаны повторения основной интонации. Нарушения этого структурного ритма к концу гармонического периода, вкупе с нарастанием динамики и гармонической напряженности, сменяющиеся разрешением напряжения и восстановлением структурного ритма создают ощущение морского прибоя.

Иными словами, звучание фигурации в гораздо более сдержанном, чем у Листа, темпе, в многослойной фактуре, в различных модификациях, создает иное

по сравнению с первоисточником впечатление. Романтический стихийный образ мирового океана из произведения Листа-Гюго преобразуется в неподвижный в своей сложной повторности, «вечный» мифологический образ Окиана-моря.

Следующий за вступлением комплекс «морских» тем «Садко» также является результатом заимствования. Их интонационными источниками, по свидетельству композитора, стали романс М. А. Балакирева «Песня Золотой рыбки» и фрагменты из 4-ого действия «Русалки» А. С. Даргомыжского. Из первой пьесы были позаимствованы мелодическая, ритмическая и гармоническая интонации, из второй — идея оркестровки: повторяющиеся аккорды флейт, придающие музыке особенно светлый колорит.

Основным качеством балакиревской музыкальной интонации становится ее внутренняя контрастность, которая, однако, не разрушает гармоничную целостность образа, а скорее заставляет его «искриться» разными оттенками чудесного. Главное содержание этого образа заключено уже в первых тактах вступления, воплощающих идею нарушения ритмической и гармонической инерции: «всплеск» почти «рахманиновского» уменьшенного секундакорда с квартой, сменяющийся «покоем» традиционного романсового сопровождения на основе тонического трезвучия, напоминает характер движения то застывающих на одном месте, то резко меняющих свое направление морских рыбок. В дальнейшем, после вступления голоса, идея контраста реализуется уже не «по горизонтали», а «по вертикали», т.е. в фактуре, где плавность вокальной линии органично дополняется легким, ритмически контрастным рисунком сопровождения, особенности артикуляции которого сообщают образу оттенок танцевальности (*Рисунок 3*).

Andantino

6 *p dolce*  
Ди - тя мо -

10  
ё, о - стань - ся здесь со мной:

Рисунок 3. М. А. Балакирев. Романс «Песня золотой рыбки». Сл. М. Ю. Лермонтова

Принцип контраста, организующий интонацию балакиревского романса, в интерпретации Римского-Корсакова реализуется в двух тематических образованиях, составляющих единый тематический комплекс благодаря единству структурного ритма 4т+4г. Первая певучая тема подводного царства является вариантом плавной вокальной линии романса, сохраняя ее ритмический рисунок и характерное возвращение к квинте лада. Кроме того, при повторном проведении эта тема обнаруживает и иные истоки — она почти полностью повторяет интонационные контуры темы из хора цветов «Не сетуй, милая Княжна» из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (Рисунок 4).

Vc. *p* *ppp* *pizz.* *arco*

Рисунок 4. Н. А. Римский-Корсаков. «Садко». Тема подводного царства.

Вторая тема, получившая название темы золотых рыбок, также обыгрывает этот характерный интонационный оборот, но в ином ключе, благодаря чему новая

тема становится ярким контрастом к первой, хотя и продолжает ее орнаментальную идею. Для того чтобы вписать новую тему в заданный структурный ритм Римский-Корсаков использовал прием многократного повтора интонации вкупе с ее ритмическим уменьшением, который превратил ярко индивидуальный образ М. А. Балакирева в изящный орнаментальный паттерн, украшенный к тому же декоративными элементами — трелями и форшлагами (Рисунок 5).

The musical score consists of seven staves. The Piccolo, Flutes I and II, and Clarinet in A parts are marked *pp*. The Piano part is marked *sf*. The Violin I part is marked *p*. The Violin II part has a *pizz.* marking. The Cello part has a *p* marking. The score shows a melodic line with trills and grace notes, a rhythmic accompaniment with chords, and a fast sixteenth-note pattern in the Violin I part.

Рисунок 5. Н. А. Римский-Корсаков. «Садко». Тема золотых рыбок.

Орнаментальному эффекту способствовала и трансформация главной гармонической идеи вступления романса Балакирева. Римский-Корсаков, с одной стороны, сохранил идею сопоставления I и VI  $\flat$  ступени, которая заключена в басовой линии первого гармонического оборота вступления романса. Это позволило ему органично вписать новые темы в русло главной интонационной модели, заданной темой моря. С другой стороны, композитор изменил ритмическое соотношение мелодических и гармонических смен: если в романсе Балакирева гармоническая идея была частью интонации вступления, делая ее остро выразительной, то в теме золотых рыбок, напротив, на один гармонический оборот I — VI  $\flat$  прихо-

даться несколько проведений интонационного паттерна, что превращает индивидуальную тему в стилизованный орнаментальный рисунок, органично вплетенный в «морской» контекст целого.

«Русский» комплекс тем «Садко» появляется лишь в эпизоде пляски. Он представлен двумя контрастными тематическими образованиями, по выражению Римского-Корсакова, «русского пошиба» — плясовой и певучей, которые были сочинены самим композитором. Несмотря на то, что эти темы диатонические, как, по преимуществу, и вся музыка «Садко», они представляют собой интонационную альтернативу «морским» темам. Главным отличием становится их яркая жанровая определенность, полностью отсутствующая в «морском» тематическом комплексе. Обе «русские» темы, принадлежат к одной жанровой сфере — сфере русских плясовых песен. В «Садко» она представлена в двух традиционных разновидностях — энергичной мужской пляски в первой теме и грациозного женского танца во второй.

Несмотря на то, что материал эпизода пляски был авторским, Римский-Корсаков отмечает влияние на него отдельных моментов из «Мефисто-вальса» Ф. Листа и незаконченной, но исполняемой в кружке «Тамары» М. А. Балакирева<sup>255</sup>. Речь шла, видимо, о заимствовании отдельных фигурационных и гармонических приемов, как например, наложения «пустых» квинт в начале пляски, имитирующих у Листа настройку деревенских музыкантов, а в варианте Римского-Корсакова — игру на гусях. Однако, думается, что действительной причиной обращения Римского-Корсакова к этим сочинениям было нечто большее, нежели только лишь искреннее восхищение оригинальностью композиторских решений своих именитых современников.

Так, можно заметить, что сюжет пляски является объединяющим для произведений Листа и Балакирева. Причем в обоих пьесах танец трактуется в русле одной из распространенных западноевропейских романтических традиций — как *dance macabre*: всепоглощающая сила страсти, воплощенная в жанре танца, неизменно ведет человека к гибели, духовной и физической. Сходна и драматургия

<sup>255</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 67

танцевальных эпизодов произведений Листа и Балакирева, которая основана на эффектной идее постепенного нарастания за счет увеличения темпа, оркестровой фактуры и динамики. И в одной, и в другой пьесе в волну нарастания включаются различные темы, трансформирующиеся под влиянием ритма танца, который в конце концов приобретает оргиастический характер. Характерной чертой западноевропейского романтизма становится и присутствие в обоих произведениях «вдохновителей» танца — роковых, манящих тем Тамары и скрипки Мефистофеля.

Хотя «Садко» полностью лишен флера страстной романтической чувствительности и роковой предопределенности, с функциональной точки зрения пляску в его сюжете можно сравнивать с аналогичными эпизодами романтических произведений Листа и Балакирева: звуки гуслей Садка можно уподобить чарующему пению скрипки Мефистофеля, а танец Окиана-моря, который несет разрушение морским судам, можно назвать «танцем смерти». Но в то же время, ситуация пляски в «Садко» по отношению к произведениям его старших современников выступает в роли не еще одной вариации на традиционный романтический сюжет, а скорее в роли его архетипа, обнажающего глубинную природу романтического *dance macabre* — символа вышедшей из-под контроля природной стихии, несущей человеку смерть и разрушение. Заметим попутно, что именно такая трактовка мотива танца проявится и станет особенно актуальной много позже, в искусстве Серебряного века.

В общей драматургии «Садко» эпизод пляски играет, без сомнения, кульминационную роль. Именно здесь происходит смешение «русского» и «морского», реального и фантастического интонационного начала. Драматургия танца, построенная «по нарастающей», также как в «Мефисто-вальсе» и в «Тамаре», основана на постепенном превращении «русской» пляски в пляску «морскую». В каждой последующей вариации русской темы появляются сначала отдельные элементы «морского» комплекса, затем певучая тема подводного царства с измененной, но хорошо узнаваемой интонацией золотых рыбок. Морские темы постепенно замещают собой русские, и в кульминации вместо очередного проведения плясовой



звучит гамма «тон-полутон», символизирующая окончательную победу стихии над человеком.

Гамма Римского-Корсакова в «Садко» занимает особенное место. Со строго мелодической точки зрения она не принадлежит ни к одной, ни к другой образной сфере. В то же время она органично вписывается в «морской» контекст сочинения за счет своей гармонии: интонационные обороты гаммы «тон-полутон» уже звучали в чередовании тонической гармонии с гармонией натуральной, а затем шестой низкой ступени. Возможно, что идея этой гармонии пришла Римскому-Корсакову в связи с уже упоминавшимся выше вступлением к романсу «Песня золотой рыбки» Балакирева, первый аккорд которого представляет собой отрезок гаммы «тон-полутон», «свернутый» в гармоническую вертикаль.

Впервые гамма «тон-полутон» звучит в момент погружения Садка в море. Прообразом этой сцены, по свидетельству Римского-Корсакова, стала сцена похищения Людмилы из оперы М. И. Глинки, где в момент проникновения Черномора в спальню к молодоженам звучит знаменитая целотоновая гамма. В «Садко» помимо «потустороннего» гармонического колорита, подчеркнутого отдельными аккордами, лишь отчасти напоминающими знаменитые глинкинские «аккорды оцепенения», гамма вниз зрительно совпадает с траекторией движения Садка. Тем самым она образует еще один музыкальный «рисунок», символический смысл которого проясняется именно в сравнении с первоисточником — гаммой Черномора.

Действительно, Черномора и Садко, при всех очевидных различиях, связывает общая функция — они нарушают границу между миром «своих» и «чужих» в один из кризисных, с точки зрения мифологического сознания, моментов — в процессе свадебного ритуала. В этом смысле гамма Римского-Корсакова, как и гамма Черномора, принимает на себя мифологическую функцию «мировой вертикали», которая выстраивает симметричное единство реального мира и царства Морского царя. Появляясь еще раз в кульминационной зоне сочинения, эта гамма еще раз напоминает о границе между мирами, нарушение которой ведет к смертельно опасному хаосу — его образ возникает в последнем колене пляски. Осно-

вываясь на современных исследованиях, можно утверждать, что не только сама гамма, но и связанный с ней принцип симметрии ляжет в основу мелодической и гармонической организации отдельных музыкальных элементов, а также и в основу формообразования в зрелых и поздних сочинениях Римского-Корсакова<sup>256</sup>.

Таким образом, благодаря переработке в «Садко» многочисленных заимствований и внешних влияний, Н. А. Римский-Корсаков невольно проявляет собственное, пока еще неосознанное в полной мере, авторское видение замысла сочинения. Вопреки желанию В. В. Стасова, музыкальная картина «Садко» стала не реалистическим изображением «древней русской жизни», а воплощением хорошо выстроенной мифологической картины мира, принципы бытия которой проявились в кульминационных, с точки зрения Римского-Корсакова, событиях былины: нарушении границы «своего» и «чужого» мира в момент совершения свадебного обряда и последовавший за этим хаос.

### §3. Вторая симфония «Антар» op.9

Вторая симфония «Антар» Н.А. Римского-Корсакова, законченная в 1868 году, стала еще одним композиторским триумфом молодого «дилетанта». Получив, как и музыкальная картина «Садко», более чем благосклонные отклики в русской критике, симфония превзошла ее по популярности за рубежом, где «Антар» продолжал исполняться с неизменным успехом вплоть до начала XX века. Причина столь устойчивого интереса к произведению Римского-Корсакова заключалась не только в его неоспоримых музыкальных достоинствах, но и в выборе сюжета, обыгрывавшего восточную тему, сохранявшую свою актуальность для европейского слушателя на протяжении всего XIX и начала XX века.

Нет необходимости еще раз указывать на ту исключительную роль, которую играла восточная тема в творчестве русских композиторов XIX века. В балакиревском кружке интерес к ней подпитывался всесторонне — восхищением восточ-

<sup>256</sup> См. Скрынникова О. А. Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. Цит. изд.

ными страницами музыки М.И. Глинки, поездками М.А. Балакирева на Кавказ, в ходе которых был собран богатейший этнографический материал, академическими изысканиями В. В. Стасова, для которого восточный эпос и орнамент стали предметом специального научного интереса, вкусами А. П. Бородина, даже в быту отдававшего дань восточному стилю, а с начала 60-ых годов в кружке уже звучала музыка «Тамары» Балакирева и «Саламбо» Мусоргского. Иными словами, сам факт обращения юного Римского-Корсакова к восточной тематике мало говорит о характере его творческой индивидуальности. Однако, как и в случае с музыкальной картиной «Садко», именно «условия игры», принятые Римским-Корсаковым в связи с новой для себя художественной задачей, высветили новые грани его композиторского мышления, особенности его творческого метода.

Выбор первоисточника был подсказан друзьями композитора — М. А. Балакиревым и М. П. Мусоргским. Восточная повесть О. И. Сенковского (барона Брамбеуса) «Антар», опубликованная в ряду других «восточных повестей» автора в 1832 году, стала ярким событием в истории русского литературного ориентализма XIX века. Автор неоднократно путешествовал по странам Ближнего Востока и был прекрасно осведомлен в вопросах истории, культуры, политики, языка и экономики этого региона. Однако, в «Антаре» он пошел не по очевидному в его случае пути создания заметок путешественника, как это произошло, например, в его же «Воспоминаниях о Сирии», опубликованных два года спустя, а по гораздо более сложному — пути творческого взаимодействия с ожиданиями европейского читателя, его типизированными представлениями о восточном мире. При этом отсутствие ярко выраженной авторской позиции (свойственное в целом творчеству литератора) позволило О. И. Сенковскому создать своего рода литературную мистификацию, в которой переплелись в единое художественное целое сразу несколько смыслообразующих линий<sup>257</sup>.

С одной стороны, центральный элемент композиции «Антара» — байронический мотив одиночества главного героя и его Liebestod с прекрасной Пери — от-

---

<sup>257</sup> Алексеев П. В. Сирия в мифопоэтике О. И. Сенковского // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2014. — №1. — С. 63-74.

вечал на романтические ожидания читателей, которые уже могли быть знакомы с сюжетом Антара по одному из западноевропейских романов<sup>258</sup>. С другой — подробное описание развалин Пальмиры, родословной Гюль-Назар с упоминанием ряда исторических имен, присутствующие в тексте этнографические пояснения — придавали повествованию оттенок исторической достоверности, живой реальности, столь актуальный для середины XIX века. Наконец, еще одним, подспудно существующим смыслообразующим пластом «Антара» становится касыда — один из основополагающих жанров классической арабской доисламской поэтики, отличительные признаки которого структурируют художественное целое восточной повести О. И. Сенковского<sup>259</sup>.

Касыда имела трехчастную структуру, в которой каждой части соответствовал определенный набор тем, обусловленный жизнью араба-бедуина. В первой части (насиб) обычно описывалась заброшенная стоянка в пустыне, которая напоминает странствующему поэту о его утраченной возлюбленной. В «Антаре» Сенковского ей соответствует описание развалин Пальмиры и явление газели. Во второй части (рахил) рассказывалось о путешествии поэта к человеку, которому посвящена касыда: здесь уместны были темы самовосхваления поэта, его способности преодолевать многочисленные трудности и описания тягот пути. Духовный путь Антара к вечности через познание земных наслаждений соответствует этому разделу касыды. В третьей части (кад) располагались восхваления покровителя, к которому прибыл поэт: в «Антаре» Сенковского это не только восхваление Гюль-назар, но и смерть Антара, так как с точки зрения средневековых арабских теоретиков, оплакивание человека после смерти, фактически, является его восхвалением.

Таким образом, восточная повесть «Антар» О. И. Сенковского представляет собой не просто «бледное подражание Байрону»<sup>260</sup>, а сложную композицию, в которой тема пути к познанию Вечности через осознание бренности жизни, приоб-

<sup>258</sup> Там же. С. 67.

<sup>259</sup> Там же. С. 69

<sup>260</sup> *Кандинский А. И.* История русской музыки. Цит. изд. С. 231.

рела сразу несколько измерений: «романтическое», «историческое» и «эпическое», соединившиеся в жанре «восточной повести».

Принимая во внимание подходы М. А. Балакирева и М. П. Мусоргского к трактовке восточной темы в «Тамаре» и «Саламбо», можно было бы предположить, что и в «Антаре» их привлек, прежде всего, актуальный «романтический» слой, который приобретал особенную жизненную полноту в роскошной обстановке Востока. Неслучайно, и В. В. Стасов в переписке с Балакиревым помещает Антара в один ряд с культовыми фигурами разочарованных жизнью героев-одиночек — Эгмонтом, Фаустом, Манфредом<sup>261</sup>.

Однако молодой Римский-Корсаков в этом вопросе проявил самостоятельность. Его собственное, неосознанное пока стремление вело его к иной трактовке романтического сюжета, которая высветилась в авторском объяснении привлекательности этого сюжета для композитора, приведенном в «Летописи». Он пишет: «Пустыня, разочарованный Антар, эпизод с газелью и птицей, развалины Пальмиры, видение Пери, три сладости жизни — мщение, власть и любовь, — затем смерть Антара — все это было весьма соблазнительно для композитора»<sup>262</sup>. В этом высказывании композитора, его структуре, ритме, содержании, как мир в капле воды, отразились многие существенные качества творческого метода Н. А. Римского-Корсакова.

Так, например, можно обратить внимание на то, что композитора не слишком занимал философский замысел целого, так как он нигде не формулирует того, что можно было бы назвать главной идеей сочинения. Особенно ясно эта особенность заметна при сравнении описания «Антара» с авторскими описаниями (не программами), которые предпосылали своим симфоническим полотнам Ф. Лист и Г. Берлиоз — кумиры молодого русского композитора: «Мы же хотели [...] воплотить в нем образ гения, угнетаемого при жизни и сверкающего после смерти лучами славы»<sup>263</sup> («Тассо»), «Мы же хотели [...] воплотить просветленный, возвышенный характер гармоний, излучаемых каждым произведением искусства, их

<sup>261</sup> Балакирев М. А. Переписка. Цит. изд. С. 272.

<sup>262</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 74.

<sup>263</sup> Цит. по Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. С. 46.

священную власть и покоряющее душу чарующее благозвучие»<sup>264</sup> («Орфей»), «Страдание (несчастье) и слава (блаженство)! Так можно выразить в сжатой форме идею этого слишком правдивого сказания, и в этом виде оно становится подобным буре, подобным сверкающей молнии. Горе, побеждаемое упорством несокрушимой энергии, — вот что составляет в данном случае сущность музыкального содержания»<sup>265</sup> («Прометей») и т.д.

В отличие от экзальтированных европейских романтиков, которые еще до начала сочинения представляли себе целое как процесс становления эмоционально окрашенной философской идеи, целое у Римского-Корсакова предстает в виде калейдоскопа отдельных, ярких в сценическом отношении картин — описаний пейзажа, портретов — не имеющих очевидной объединяющей идеи, ведь в описании отсутствует даже упоминание сюжетных связей. Складывается впечатление, что каждая сцена для Римского-Корсакова приобретала свое значение вне контекста целого, сама по себе. И это ощущение тем более усиливается, что все перечисленные Римским-Корсаковым эпизоды имели для композитора замкнутый, статуарный характер: в самом синтаксисе предложения преобладают перечисления имен существительных, и практически отсутствуют описания активного действия (например, «видение» вместо «появления» Пери).

Отдельный интерес в программе представляют мотивы, по определению Римского-Корсакова, «чисто лирические» — сладость мести, власти и любви, которые могли бы иметь психологическую трактовку, тем более что и Сенковский уделял много внимания процессу эмоционального пресыщения героя наслаждениями жизни, каждый раз ведущими лишь к очередному разочарованию. Но композитор предложил иной вариант, в высшей степени отвечающий особенностям его мышления: «Возможность выразить сладость мести и власти была удачно понята мною с помощью внешней стороны; первая - как картина кровавой битвы, вторая - как пышная обстановка восточного властелина»<sup>266</sup>. Иными словами, вместо психологической детализации композитор сознательно пошел по пути созда-

<sup>264</sup> Там же. С. 64.

<sup>265</sup> Там же. С. 72.

<sup>266</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 79.

ния аллегорий, скорее свойственному искусству риторической эпохи, нежели русскому реалистическому направлению.

Содержание сцен, выбранных для показа Римским-Корсаковым, обнажают еще одну сторону творческого метода композитора, которую мы отмечали уже в «Садко» — присущее ему «чувство мифологического», проявляющееся в способности видеть отдельные сюжетные положения и персонажей как части мифологической структуры, наделяющей их смыслом в зависимости от характера их функциональности. Фактически, своим перечислением Римский-Корсаков очерчивает именно эту структуру, которая в данном случае вызывает ассоциации с русской сказкой. Так, пустыня может трактоваться как граница между «своим» миром (миром людей) и миром «чужим» (развалины Пальмиры, якобы выстроенной когда-то злыми духами). Ключевыми моментами истории для Римского-Корсакова становятся эпизоды встречи Антара с представителем «чужого» мира (газель, Пери), причем эпизод спасения газели от хищной птицы корреспондирует с мотивом обретения «волшебного помощника» в русской сказке. Мифологической природе сказки отвечают и три испытания героя по пути в «чужой» мир: судя по структуре высказывания Римского-Корсакова, наслаждение любовью рассматривается им именно как испытание, а не как высшая награда для богатыря. Наконец, просветленная смерть Антара, принявшего решение остаться в «чужом» мире, завершает мифологический смысл истории: по своей функции она сходна со смертью Снегурочки, т.е. обусловлена необходимостью восстановления космического порядка и гармонии. Таким образом, в восточной повести О. И. Сенковского, отнюдь не предполагающей сказочных оснований, Римский-Корсаков интуитивно выделил именно те сюжетные положения, которые в совокупности образовывали мифологический каркас произведения. Видимо, поэтому позднейшие исследователи интуитивно продолжают называть и литературный первоисточник симфонии — «восточную повесть» О. И. Сенковского — сказкой<sup>267</sup>.

---

<sup>267</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 77; *Кандинский А. И.* История русской музыки. Цит. изд. С. 231; *Рахманова М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С.50-51.

Конечно, необходимо учитывать, что авторское описание «Антара» было сделано много позже создания самого произведения (первая запись «Летописи» датируется 30 августа 1876 года), а значит, оно во многом отражает свойства мышления уже зрелого композитора, рассматривающего свои ранние произведения с точки зрения жизненного опыта и приобретенных знаний. Тем не менее именно такое описание соответствует уникальным свойствам музыкальной драматургии «Антара». А. И. Кандинский определил ее как «программно-сюжетную» и «театрализованную», поскольку связь между отдельными разнохарактерными эпизодами в симфонии, по мнению ученого, была обусловлена, в первую очередь, логикой литературного рассказа, в контексте которого каждый из эпизодов имел свою сюжетную «расшифровку»<sup>268</sup>. Иными словами, не только в авторском описании «Антара», но и в музыке симфонии над единой линией музыкального развития преобладал принцип образно-интонационной самостоятельности отдельных эпизодов.

Об этой особенности своей симфонии пишет и сам композитор. Проводя очевидные сравнения с трактовкой программы в симфониях Г. Берлиоза, композитор отмечает отсутствие в «Антаре» не только обязательной в I части сонатной формы, но и широкой симфонической разработки тем. Именно поэтому Н. А. Римский-Корсаков настаивает в «Летописи» на жанровом определении «Антара» как сюиты, а не симфонии, с которой у него связывались совсем иные представления о форме<sup>269</sup>.

Но что помешало Римскому-Корсакову написать «настоящую» симфонию? Композитор в «Летописи» не только не дает ответа на этот вопрос, но и не задается им вообще. Римский-Корсаков был вполне доволен результатом начинавшей расцветать в нем творческой самостоятельности<sup>270</sup>, новым проявлением которой в «Антаре» он видел неизвестно откуда взявшиеся у него «складность и логичность

<sup>268</sup> Кандинский А. И. История русской музыки. Цит. изд. С. 233.

<sup>269</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 78.

<sup>270</sup> Как раз в это время начинают портиться отношения Н. А. Римского-Корсакова с его «кумиром» — М. А. Балакиревым. См. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 75.



строения и изобретательность на новые формальные приемы»<sup>271</sup>, а также новые, по сравнению с «Садко», достижения в области гармонии, фигурации, контрапункте и оркестровке. Таким образом, даже с точки зрения требовательного к себе композитора, «Антар» был не неудавшейся симфонией, а произведением, в котором системно воплотились особенности его творческой индивидуальности.

Важно заметить, что при этом многие особенности его интонационного мышления продолжают те же принципы, что и в музыкальной картине «Садко». Так, на образно-интонационном уровне Римский-Корсаков продолжает работать с заимствованным материалом. Среди источников он вновь называет произведения М. И. Глинки (Персидский хор из «Руслана и Людмилы»), Ф. Листа («Битва гуннов»), М. А. Балакирева («Чешская увертюра», «Тамара») и ряд других сочинений<sup>272</sup>. Но и помимо указанных автором сочинений, между отдельными фрагментами «Антара» и известными произведениями его современников возникает много параллелей, что даже побудило Г. А. Лароша в своей статье, посвященной симфонии Римского-Корсакова, погрузиться в размышления о природе и причинах музыкальных заимствований в целом<sup>273</sup>.

Новым, по сравнению с «Садко», стало заимствование большого количества подлинных фольклорных мелодий из различных источников — темы для I и III части Римский-Корсаков нашел в сборнике арабских мелодий Сальвадора Даниэля, которым поделился с ним А. П. Бородин, главную тему финала ему подарил А. С. Даргомыжский, в свою очередь, позаимствовавший ее из сборника арабских мелодий Христиановича, тема газели, по свидетельству М. П. Рахмановой, была записана М. А. Балакиревым во время его поездки на Кавказ<sup>274</sup>.

В результате во Второй симфонии «Антар» складывается парадоксальная ситуация — почти весь интонационный материал симфонии, несомненно носящей яркие признаки авторской индивидуальности, имеет неавторское происхождение.

<sup>271</sup> Там же. С. 78.

<sup>272</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 79.

<sup>273</sup> *Ларош Г. А.* Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 74-75.

<sup>274</sup> *Рахманова М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 51.

А значит, собственно индивидуальное творческое начало Римского-Корсакова, как это было и в «Садко», проявляется не в самой интонации, а в ее «мышлении»<sup>275</sup> — т.е. принципах ее выбора и репрезентации.

Анализируя с этой точки зрения музыку «Антара» можно заметить, что приемы обработки заимствованных интонаций у Римского-Корсакова исключительно разнообразны. Так, тема Антара, по признанию самого Римского-Корсакова основанная на материале партии Вильяма Ратклифа из одноименной оперы Ц. А. Кюи, носит декларативно "романтический" характер. В связи с этим молодой композитор существенно видоизменяет интонационный материал Кюи, усиливая его романтическую природу: расширяет диапазон звучания, "надставляя" первую фразу вступления к опере Кюи ее же вариантом, добавляет «призывную» начальную фразу, благодаря которой тема Антара начинает напоминать одну из тем "Тамары" Балакирева. Но, главное, Римский-Корсаков заостряет знаковую романтическую интонацию "вопроса", которая скрадывалась у Кюи многократным повторением (Рисунки 6, 7).



Рисунок 6. Н. А. Римский-Корсаков. Вторая симфония «Антар». 1ч. Тема Антара

Рисунок 7. Ц. А. Кюи. «Вильям Ратклиф». Увертюра.

Молодой композитор, видимо, ощущал, что романтический характер темы предполагает ее незавершенность, открытость к дальнейшему развитию и преобразованию, и потому сохранил чрезвычайно важную для образа интонацию во-

<sup>275</sup> По аналогии с «мышлением слова» А. В. Михайлова.

проса в завершении темы. В то же время стремление придать этой теме структурную законченность, видимо, породило необходимость «округлой» кадансовой формулы у оркестра, которая вырывает романтический вопрос из контекста возможного развития, и оставляет его в виде символа романтического поиска. В результате, тема Антара с ее свободным и широким дыханием, в теплом, "человеческом" тембре альтов и выразительным окончанием, оттененным кадансовой формулой у всего оркестра, приобретает эталонный "романтический" вид.

**Тема газели** из I части «Антара», напротив, представляет собой пример абсолютно декоративной темы. Ее главная интонация — восточный арабеск, обвивающий остов доминантового лада. Заимствованный фольклорный материал трактуется Римским-Корсаковым весьма нетривиально. Во-первых, он всеми доступными средствами заостряет изначальный восточный колорит самого арабеска: его мелодическую характерность композитор усиливает ритмической нерегулярностью и парадоксальной артикуляцией, а гармоническую — эллиптическими последовательностями на доминантовом органном пункте. Вкупе с прозрачной и при этом детализированной оркестровкой арабеск начинает казаться подлинным и законченным в своем совершенстве произведением искусства, несмотря на малые масштабы (*Рисунок 8*).

*Рисунок 8. Н. А. Римский-Корсаков. Вторая симфония «Антар». I часть. Тема газели.*

Безусловно, столь яркая интонация могла бы стать прекрасным материалом для развития одного из главных образов первой части «Антара». Но Римский-Корсаков отказывается от развития темы, сохраняя и усиливая изначально присущую ей декоративность. Тема, складывающаяся на основе повторения арабеска,

превращается в орнамент, который репрезентируется как драгоценное украшение. И вновь ведущую роль в создании музыкального орнамента играет заданный структурный ритм, подчиняющий себе импровизационную прихотливость фольклорной темы: подобно ювелиру, Римский-Корсаков «ограняет» тему, заключая ее в рамки строгой квадратности, и заставляет все «границы» переливаться радужным блеском новых гармонических красок. Даже появление хищной птицы-джинна, связанное с резким изменением динамики, темпа, наступает вовсе не неожиданно — тема газели успевает «округло» завершиться, не нарушая структурного ритма 4т+4т. Таким образом, и в этом случае Римский-Корсаков следует не за реалистичностью повествования, а за красотой и законченностью образа, выступающего как неразрывное единство образа и музыки.

Еще один яркий образ I части, который можно было бы озаглавить как «Чертоги Гюль-Назар», представляет собой развернутую характеристику «чужого», волшебного мира. Новая тема имеет танцевальный характер и состоит из двух контрастных элементов — мелодического покачивания и грациозного декоративного завершения. Ее интонационная идея, по свидетельству композитора, заимствована из хора цветов «Не сетуй, милая княжна!» из IV действия оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Оркестровое решение вступления к этому хору — ниспадающий каскад флейтовых созвучий — стал для Римского-Корсакова моделью для вступления, а интонация хоровой партии растворилась в подлинной арабской мелодии из сборника Сальвадора-Даниэля. При этом и та, и другая интонация были существенно переработаны композитором.

Так, если вступление Глинки основывалось на тонико-доминантовой гармонии, то у Римского-Корсакова флейтовые гроздья звучат на фоне органного пункта. Благодаря этому, элемент, который в глинкинском варианте служил украшением гармонической последовательности, в «Антаре» выходит на первый план, в качестве самостоятельной мелодической и гармонической интонации, к тому дважды повторенной в виде еще одного музыкального орнамента.

На основе фольклорной мелодии Римский-Корсаков создал воздушный и грациозный танцевальный образ. При этом композитор взял за основу гармониче-

скую идею хора Глинки, содержащую в себе эффектное переключение из тоники в тональность IV ступени, правда, в ином ритме гармонических смен. Эта гармоническая краска синтезируется с подлинными арабскими интонациями, образующими музыкальный орнамент. Так, хроматическая линия в одном из гармонических голосов у Глинки дополняется изящной виньеткой с узнаваемым ритмическим рисунком, напоминающим тему газели, которая в конце концов занимает центральное положение в новой теме. Фактурная идея из середины глинкинского хора отзывается во втором, контрастном элементе мелодии. Многократное повторение, которое превращает эти интонационные паттерны в орнамент осуществляется уже внутри темы, которая складывается на основе структурного ритма 2т+2т, но и главный формообразующий принцип раздела — темброво-фактурные вариации — также реализуют орнаментальную идею повторности. Даже проведения темы Антара, которая все еще продолжает выделяться на общем фоне мощным унисоном струнных, инкрустируется в этот орнаментальный фон, не разрушая его квадратной структуры.

Еще одной подлинной арабской темой стала главная тема финала симфонии — **тема любви**. Это едва ли не самая протяженная тема в симфонии, арабесковая природа которой раскрывается в полной мере именно в медленном темпе и в исполнении сольных инструментов. Развертывание темы основано на типичном модальном принципе постепенного пополнения звукоряда: начальный звук  $ges^2$  и вторичный устой  $des^2$ , заявленные в первых двух фразах мелодии, становятся мелодическими опорами, вокруг которых в орнаментальной «вязи» возникают сначала как проходящие и вспомогательные, а затем и самостоятельные, ритмически выделенные тоны звукоряда. Композитор останавливает внимание слушателей на этом завораживающем своей неторопливой красотой процессе, оттеняя его лаконичной фактурой оркестрового сопровождения (*Рисунок 9*)

Очень медленно

Рисунок 9. Н. А. Римский-Корсаков. Вторая симфония «Антар». 4 часть. Тема любви.

При этом, структура темы —  $4T+4T+2T+2T+4$ , как видно, отличается от орнаментальной структуры других фольклорных тем симфонии, основанных на ритмичной повторности одной ячейки 2 (4) такта. Фольклорная мелодия обработана таким образом, что ее структура воспроизводит традиционное «европейское» строение периода с ритмическим дроблением и замыканием. Эта структура способствует усилению тонального ощущения в гармонии темы. Таким образом, балансирование на грани тонального и модалого, европейского и «восточного», импровизационного и структурно определенного сообщает теме любви и процессу ее продвижения в форме характерный романтический оттенок «томления». Так, модалая идея, заключенная в теме, обуславливает и логику ее дальнейшего продвижения: последующие проведения темы воспроизводят ее структуру, практически, без изменений, как орнаментальный паттерн, но благодаря высотным транспозициям (в том числе и внутри темы), она охватывает все больше новых звуков. Лишь первое кульминационное звучание темы любви — в *A-dur*, тональности «темной звездной ночи»<sup>276</sup> — нарушает эту логику: унисонное проведение темы у струнных, заставляющее вспомнить унисонные проведения темы Антара,

<sup>276</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 78.

не только сопровождается ясным гармоническим аккомпанементом у всего оркестра, но и получает новое, тональное завершение.

Помимо примеров заимствования мелодических, гармонических и фактурных интонаций в «Антаре» есть примеры заимствования и переработки чужих музыкально-драматургических идей. Так, происходит, например, во II части симфонии «Сладость мести», которая стала первой батальной сценой молодого Римского-Корсакова.

Особенности воплощения батального жанра прочно закрепились в симфонической музыке еще со времен «Битвы при Виттории» Бетховена и были связаны с почти неизменной драматургической идеей: присутствием двух тем, характеризующих противоположные лагеря, столкновением этих тем и торжественным гимническим звучанием «победившей» темы в конце произведения. Именно так в целом выстроил Ференц Лист свою «Битву гуннов», которая стала главным прототипом II части «Антара».

Как и ранее, интонационный материал симфонической поэмы Листа в «Антаре» существенно перерабатывается. В сущности, Римский-Корсаков заимствует лишь главные интонационные идеи. Первая — это нарастание оркестровой фактуры, изображающее лавинообразное движение войска диких племен. Оно начинается, как и у Листа, с невнятного гула фигураций струнных в низком регистре с намеками на «дикую» венгерскую гамму и вырастает до резких оркестровых «ударов», тират и других традиционных приемов изображения битвы. Совершенно неслучайно В. В. Стасов усмотрел в этом образе сходство с «татарскими ордами»<sup>277</sup>. Вторая же — вновь фактурная идея противопоставления неперсонифицированного туттийного звучания мощной сольной теме у медных духовых (у Листа — это католический хорал, у Римского-Корсакова — тема Антара).

Листовская батальная идея, послужившая европейскому композитору для выражения его мысли о победе христианского идеала над варварством и языческой дикостью, оказалась чрезвычайно созвучна художественной задаче Римского-Корсакова. Однако, несмотря на внешнюю схожесть приемов, драматургия

<sup>277</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 380.

«Сладости мести» уникальна. В этой части образуется три волны нарастания и битвы, заканчивающиеся кульминационным звучанием темы Антара, о которую каждый раз «разбивается» лавина вражеского войска. Превосходство героя настолько очевидно, что битва приобретает характер ритуального боя: Антар не взаимодействует с врагом, а скорее оттеняется им, ведь в музыке части господствуют обобщенные приемы изображения боя, но тема героя при этом сохраняет свою структурную целостность, а присущее образу Антара романтическое чувство неудовлетворенности и одиночества, подчеркнутое унисонными проведениями темы, лишь усиливается на фоне динамичных «массовых» сцен.

Еще одним примером не только интонационного, но и музыкально-драматургического заимствования может стать первый эпизод I части симфонии: «Пустыня и одинокий Антар». Очевидной, хотя и не названной Римским-Корсаковым, параллелью к нему может стать ария Руслана "О поле, поле..." из оперы М.И. Глинки "Руслан и Людмила". На заимствование ее интонационной идеи — имитационного восхождения струнных с характерной хроматической интонацией — Римского-Корсакова могла вдохновить схожесть самой ситуации: Антар, как и Руслан, созерцает руины разрушенной цивилизации.

Композиционная идея этого раздела, с одной стороны, продолжает глинкинскую параллель — "вокальные" фразы Антара перемежаются с оркестровым "сопровождением" темы пустыни. Однако, в отличие от Глинки, Римский-Корсаков делает образы пустыни и Антара гораздо более самостоятельными и равноправными по отношению друг к другу. Так, дважды повторенная тема пустыни переживает свое полное становление, ее хроматическая гармония противопоставлена тонально определенной теме Антара, кроме того, появление темы главного героя отделяется от предыдущего звучания паузой всего оркестра. Дальнейшее продвижение материала также не обнаруживает сближения тем: они не развиваются, а лишь повторяются на разной высоте. Отсутствие очевидных музыкальных связей между этими двумя образами, а также экспозиционный характер изложения тем позволяет рассматривать этот раздел, скорее, как "двойной портрет", нежели традиционный романтический "портрет в пейзаже", что смещает акцент с личности



Антара на самую ситуацию, в которой он оказался и которая раскрывает его функцию главного мифологического героя, достигшего края мира.

Сфера сопряжения отдельных образов в симфонии Н. А. Римского-Корсакова заслуживает специального внимания. В виду того, что образно-интонационные единства, на которые, буквально, «рассыпается» музыка «Антара» отличаются законченностью и самостоятельностью, способы их объединения отличаются от привычных для музыки антириторической эпохи приемов симфонического развития, обеспечивающих непрерывный рост музыкальных образов. «Антар» демонстрирует целый ряд оригинальных решений этой нетривиальной задачи.

Одним из новаторских примеров может послужить третья часть симфонии, получившая название «Сладость власти», решенная в жанре торжественного и причудливого марша-шествия. Драматургическим прототипом этой сцены для Римского-Корсакова мог стать марш-шествие Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Однако и здесь Римский-Корсаков очень изобретательно и индивидуально интерпретирует жанровую идею шествия. Третья часть, написанная, как и марш Глинки в трехчастной форме с трио, представляет собой последование друг за другом целого ряда восточных образов — причудливых, женственных, пышно праздничных. Их внутреннее устройство характеризуется законченностью формы и ясностью гармонии.

Несмотря на исключительное разнообразие музыкальных образов, в основе части лежат всего две основные темы. Первая тема марша, которая, по мнению М. П. Рахмановой, могла быть вдохновлена «Маршем Шамиля» М. П. Мусоргского<sup>278</sup>, выполняет функцию обрамления и рефрена. Именно она создает объединяющий всю часть образ пышного шествия с характерным четким маршевым ритмом, оркестровым тутти и звоном тарелок. Вторая тема, особую чувственность которой придает теплый тембр виолончели в сопровождении пиццекато струнных — подлинная, взятая Римским-Корсаковым из сборника Сальвадора-Даниэля. Она становится источником множества художественных образов,

<sup>278</sup> Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 51.

разнообразии которых есть результат блестящего оркестрового мышления Римского-Корсакова: оркестровые тембры и их сочетания превращаются в ярко своеобразных персонажей шествия, несмотря на то, что с формальной точки зрения они являются темброво-фактурными вариантами одной темы. Например, в звучании валторны с триольным сопровождением ударных и подголоска флейты тема приобретает экзотический оттенок, а в тембре гобоя напоминает танец дервишей и т.д.

Сопряжение двух главных тем III части отличается оригинальностью. Первая тема-марш не имеет кадансовой формулы или других признаков завершенности. Однако, вторая тема, которая вводится Римским-Корсаковым из затакта, становится не продолжением первой темы, а разительным контрастом — образным, динамическим, фактурным. Такой способ соединения тем напоминает кинематографический монтажный прием склейки кадров встык, когда одно изображение мгновенно заменяется другим (*Рисунок 10*). Для сравнения можно привести пример повторного проведения этих тем в репризе, где они соединены более традиционно: первая тема завершается на сильной доле и лишь затем вступает вторая тема.

Еще один новаторский способ соединения образов можно уподобить кинематографическому приему наплыва, который подразумевает постепенную замену одного плана другим за счет убывания яркости одного и нарастания яркости другого плана. Иначе говоря, второе изображение как бы проявляется сквозь первое. Таким образом соединены, например, тема Антара и главная тема марша. Лейттема героя начинает звучать у группы медных духовых инструментов в сопровождении «сияния» триольной скрипичной фигурации, но последняя интонация этой темы остается лишь у тромбонов и тубы, в то время валторны и трубы на ее фоне начинают играть тему марша в сопровождении ударных. В конце концов, марш подхватывает вся медная группа и его тема окончательно замещает собой тему Антара (*Рисунок 11*).

1,2 Fl.

3 Fl.

Cl.  
in A

1,2 Fg.  
*ff*

3 Fg.  
*ff*

Cr.  
in E

Cr.  
in D  
*ff*

1,2 Trb.  
in D

3 Trb.  
in D

1,2 Trbn.  
e Tb.

3 Trbn.  
e Tb.

Trp.

P.

Vlni I

Vlni II

Vli

Vc.

Cb.

*ff*

*mf*

*p*

*pizz.*

*pp*

Muta in F

Muta in C

Muta in C

Рисунок 10. Н. А. Римский-Корсаков. Вторая симфония «Антар». 3 ч.

Сопряжение темы марша и лирической темы.

(8)

Fl.

Picc.

Ob.

Cl.

Fg.

Fg.

E Cr.

F Cr.

C Tpt.

Tbn.

Tbn.  
e Tb.

Trg.

Tno.

P.

Vlni. I

Vlni. II

Vli.

Vc.

Cb.

*ff*

*p*

*a2*

*a2*

*a2*

*a2*

*p*

*p*

*p*

Рисунок 11. Н. А. Римский-Корсаков. Вторая симфония «Антар». 3 ч.

Сопряжение окончания темы Антара и темы марша.

Завершая линию кинематографических аналогий можно уподобить используемый Римским-Корсаковым прием переключения оркестровой фактуры с туг-тийных звучаний на более «близкие» сольные и наоборот с работой с ближним и дальним планом при монтаже пленки.

Гораздо более традиционным, и вместе с тем изысканным, видится сопряжение главных тем симфонии — тем Антара и Гюль-Назар — с темой любви в финале симфонии. Напомним, что тема любви сама по себе представляет собой музыкальный арабеск, хотя и оговоренный в рамки традиционного европейского музыкального периода. Контрапунктическое сопряжение с еще одним арабеском — темой Гюль-Назар в третьем проведении обнаруживает эту общность: обе орнаментальные темы комплементарно дополняют друг друга. В кульминационном же, ля мажорном проведении темы любви они соединяются уже по горизонтали, где орнамент газели выполняет роль кадансовой формулы, которая придает модальной теме любви тональную определенность (Рисунок 12).

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled 'C. i.' and 'Cl. in Bb'. The second system is labeled 'C. A.' and 'Cl.'. Both systems are in 2/4 time and B-flat major. The first system shows a flute part (C. i.) with a melodic line and a clarinet part (Cl. in Bb) with a rhythmic pattern. The second system shows a flute part (C. A.) with a melodic line and a clarinet part (Cl.) with a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and articulation marks like accents and slurs. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4.

Рисунок 12. Н. А. Римский-Корсаков. Вторая симфония «Антар». 4 ч.

Сопряжение темы газели и темы любви.

Схожим образом Римский-Корсаков объединяет тему любви и тему Антара. Для этого композитор возвращается к модальной краске: тема любви звучит у флейты на органном пункте. Это позволяет ему увидеть и вычленив в одной из интонаций темы любви основные тоны темы Антара (Рисунок 13).

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: I Fl. (Flute I), Vlni II (Violin II), and Vli. (Viola). The I Fl. part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The Vlni II part features a rhythmic accompaniment with triplets and a dynamic marking of *pp*. The Vli. part features a bass line with long notes. A double bar line is placed after the first system. The second system begins with a measure number '5' and continues the musical material for the I Fl., Vlni II, and Vli. parts.

Рисунок 13. Н. А. Римский-Корсаков. Вторая симфония «Антар». 4 ч.  
 Сопряжение темы Антара и темы любви.

Таким образом, лейтмотив главного героя органично вытекает из темы любви и звучит сначала у флейты, а потом в более мужественном тембре фагота. Фагот же начинает и кульминационную песнь любви в звучании оркестрового tutti в романтической тональности Des-dur, которая становится одновременно главной кульминацией всей части, после которой следует третий, завершающий, этап финала — кода-истаивание.

#### §4. Принципы «готового слова» в стиле ранних сочинений

##### Н. А. Римского-Корсакова

Итак, факт многочисленных интонационных заимствований в ранних сочинениях, в том числе и в ставших «визитной карточкой» Н. А. Римского-Корсакова музыкальной картине «Садко» и Второй симфонии «Антар», не вызывает сомнений. Однако считать его лишь следствием творческой несамостоятельности, не-

опытности и дилетантизма молодого композитора было бы ошибочно: при детальном изучении этих заимствований можно заметить ряд особенностей интонационного мышления автора, которые в совокупности составляют стройную систему, обусловленную своеобразием индивидуального творческого метода Н. А. Римского-Корсакова.

Так, в первую очередь, следует обратить внимание на **принципы отбора** той или иной интонации для заимствования. В подавляющем большинстве случаев Римский-Корсаков интуитивно или сознательно заимствовал «чужую» музыкальную интонацию на основе совпадения ее интонируемого «смысла» с конкретными образами авторской программы: интонация моря из поэмы Ф. Листа преобразуется в тему моря в «Садко», интонация разочарованного романтика из оперы Ц. Кюи — в тему байронического Антара, «Песня золотой рыбки» М. Балакирева — в тему золотых рыбок, целотон в характеристике Черномора — в интонацию падения хищной птицы-джинна и т.д. Также причиной для выбора того или иного интонационного ориентира могло быть совпадение «сценической ситуации», как, например, в эпизоде, описывающем одиночество Антара в пустыне или батальной сцене «Сладости мести».

Несколько особняком стоят примеры заимствования фольклорного материала, которые носили устойчивый характер у всех композиторов «Могучей кучки». Однако и здесь имеет место любопытное совпадение. В. В. Ястребцев пишет, что обнаружил тему Гюль-Назар в «Музыкальной энциклопедии» Ф. Фетиса<sup>279</sup> под названием «Theme de la gazelle», и что, хотя Римский-Корсаков был крайне удивлен этим фактом, он допустил возможность того, что видел эту тему в молодости.

На основании сказанного можно утверждать, что для Римского-Корсакова отдельные музыкальные интонации существовали как сложившиеся образно-интонационные единства, в которых «смысл» не мог быть оторван от его конкретного интонационного воплощения. Именно поэтому не только мелодические интонации, но даже отдельные приемы репрезентации — удачные гармонические ходы или модели оркестровой фактуры — Римский-Корсаков заимствовал из ис-

<sup>279</sup> См. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 38, 491.

точников, схожих по смыслу с сюжетом его собственного произведения, как этот происходит в случае обращения к «Тамаре» М. А. Балакирева, «Мефисто-вальсу» Ф. Листа или «Руслану и Людмиле» М. И. Глинки. Иначе говоря, связь между интонацией и смыслом в музыке как «искусстве интонируемого смысла» для Римского-Корсакова носила **нормативный** характер.

Эта особенность мышления интонации отличала Римского-Корсакова от многих его современников. Более того, в своих размышлениях о природе связи музыки и слова в современной культуре, поводом для которых послужил именно корсаковский «Антар», Г. А. Ларош описывал как раз противоположный, ненормативный характер связи между музыкой и словом, свойственный современной музыке. Он замечает, что в музыке Ф. Листа, несмотря на разные программы его сочинений, используются одни и те же музыкальные приемы: «и все эти повторяющиеся средства и приемы в каждом отдельном случае вполне удовлетворительно служат музыкальной иллюстрацией мысли»<sup>280</sup>. Такое же «безразличное применение музыкальных средств к поэтической цели»<sup>281</sup> критик замечал и у современных отечественных композиторов.

Между тем, творчество Н. А. Римского-Корсакова, напротив, демонстрирует устойчивую нормативную связь между интонацией и «смыслом». Она проявляется не только в существовании абсолютно точных и подробных указаний Римского-Корсакова на заимствованные источники своих сочинений в «Летописи», но и в том, что интонации «Садко» и «Антара» неоднократно появляются в различных произведениях композитора, и каждый раз — с тем же «смыслом». Так, например, тема моря (многослойная фактура и орнаментальный рисунок волны, воспроизведенный в разном музыкальном времени) станет интонационной моделью для всех последующих морских тем композитора. Тема золотых рыбок также будет иметь продолжение: нарядное и изящное оркестровое решение — репетиция аккордов деревянных духовых вкупе с форшлагами и трелями, подзвученных тембром арфы — позаимствованное из 4 действия «Русалки» А. С. Даргомыжского, в творче-

<sup>280</sup> Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. Цит. изд. С. 75.

<sup>281</sup> Там же. С. 76.



стве Н. А. Римского-Корсакова станет устойчивым шаблоном для воплощения образа птиц (возможно, летающие рыбы Саргассова моря, которых он описывает в «Летописи», позволили провести такую параллель). Таким образом будет решен, например, хор «Сбирались птицы» из «Снегурочки», появление Волховы у Ильмень-озера в опере «Садко», знаменитая ария Царевны-Лебеди в «Сказке о царе Салтане» и т.д. Покачивающиеся интонации темы подводного мира в «Садко» и аккомпанемент из «Песни золотой рыбки» Балакирева лягут в основу романтического дуэта Левко и Панночки (русалки) в III действии «Майской ночи». Контуры романтической темы Антара, с ее широким дыханием, интонацией вопроса и унисонным проведением темы, хорошо ощутимы в мрачном лейтмотиве пресыщенного и разочарованного жизнью Григория Грязного в «Царской невесте». Принципы строения и отдельные интонации «Сладости мести» оживут в еще одной батальной сцене композитора — «Сече при Керженце» и т.д. и т.п.

Далее необходимо отметить, что отбор заимствованных интонаций для Римского-Корсакова был не механическим, а неизменно творческим процессом. Ведь обращаясь к той или иной музыкальной интонации с точки зрения ее «смысла», композитор, фактически, должен был каждый раз совершать «перевод» образа из чужой авторской системы в свою собственную, контуры которой в ранний период еще только начинали угадываться. И здесь важно обратить внимание на то, что зачастую импульсом к сравнению своего и чужого образа было не тождество их эмоциональной окраски, не общие свойства характера персонажей, а сходство **функции**, которую тот или иной персонаж выполнял в системе целого. На этом совпадении, например, было основано тождество образа одинокого Антара в пустыне и Руслана, Садко и Черномора в момент их пересечения границы между мирами, пляски в подводном царстве и танцевальных эпизодов «Мефисто-вальса» и «Тамары», птиц и рыб, которые выполняют функцию жителей чудесного мира и т.д. Б. Л. Яворский также замечал, что «у многих действующих лиц нет музыкально-психологических образов; они характеризованы ситуациями»<sup>282</sup>.

<sup>282</sup> Яворский Б. Л. Избранные работы. Цит. изд. С. 212.

Именно функциональная трактовка образов, схожая по сути с методом описания функций волшебной сказки, предложенной В. Я. Проппом, как мы полагаем, и стала основой для интенсивного формирования в творческой системе Римского-Корсакова мифологической структуры задолго до знакомства с этнографическими работами А. Н. Афанасьева, П. В. Шейна, И. П. Сахарова, да и возникновения интереса к славянскому мифу как к таковому. В произведениях раннего периода структура мифа проступала в авторских программах и описаниях произведений особенно отчетливо именно в сравнении с многочисленными внешними влияниями — антириторическими представлениями о сюжетах «Садко» и «Антра» друзей и наставников композитора: В. В. Стасова, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева.

Далее, необходимо заметить, что заимствованные интонации в ранних произведениях Н. А. Римского-Корсакова всегда выступают в существенно переработанном виде. Однако при всем разнообразии источников направление композиторской обработки интонации в главном остается единым. В интерпретации Римского-Корсакова заимствованная интонация очищается от индивидуальности «чужого» авторского стиля и психологической конкретности и предстает в виде интонационного «архетипа». Для этого композитор разлагает заимствованный музыкальный материал до элементарного уровня интонационных идей — ярких гармонических ходов, фактуры, ритмического рисунка, простейших мелодических оборотов, тембровых решений и создает на основе их новых сочетаний архетипический музыкальный «паттерн», периодические повторения которого в определенном структурном ритме образуют музыкальный **орнамент**.

Каждый из перечисленных этапов работы с заимствованной интонацией предполагает бесконечное множество вариантов. Так, в процессе разложения «чужого» материала на интонационные элементы Римский-Корсаков обращает внимание на фактуру и гармонию в теме моря Листа, в лейтмотиве Вильяма Радклифа Ц. А. Кюи его, напротив, привлекает мелодический рисунок темы, а в хоре волшебных дев из «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки для него оказывается важным тембровое решение вступления. Можно лишь поразиться способности

Римского-Корсакова каждый раз безошибочно находить и выделять самые яркие и индивидуальные черты той или иной «чужой» интонации.

Между тем, на этапе создания музыкальных «паттернов» ведущим элементом часто оказывается именно мелодическая линия. В отличие от музыкальных тем собственного сочинения, в которых мелодия опиралась на жанровые прототипы, как, например, в двух плясовых темах в «Садко», мелодический рисунок в интонационных паттернах, созданных на основе заимствованного музыкального материала, возникает в музыкальной картине по принципу т.н. психологического параллелизма, впервые описанного А. Н. Веселовским как способ появления литературного «готового слова». Согласно этому принципу: «Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется, — так в малорусской песне»<sup>283</sup>. Подобным образом и в интонационных паттернах Римского-Корсакова рисунок мелодии возникает чаще всего как графический аналог определенного типа движения: рисунок катящейся волны кладется в основу темы моря в «Садко», мерное покачивание моря отражается в ритмическом и мелодическом рисунке темы подводного царства, резкость смены покоя и стремительного движения стаек рыбок, трепетание их плавников рисуется выразительной мелодической графикой темы золотых рыбок, а погружение Садка в воду репрезентирует прямая нисходящая линия гаммы тон-полутон.

Заметим, что чаще всего эти мелодические рисунки заключены в том или ином виде в самом заимствованном материале. Однако для того, чтобы скрытые архетипические интонационные зерна обнаружили свою графическую природу, Римский-Корсаков преобразует исходную музыкальную интонацию, например, путем ее ритмического увеличения или уменьшения, как это происходит в теме моря или в теме золотых рыбок в «Садко».

Иной пример — тема Антара. Из-за выразительности мелодического рисунка и значительной протяженности ее трудно связать с каким-либо графическим сим-

<sup>283</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Цит. изд. С.101.

волом. Тем не менее, для создания этой темы Римский-Корсаков также использовал прием увеличения, а если точнее, то преувеличения. По сравнению с интонационным прототипом Кюи, в своей теме композитор значительно преувеличил типичные качества романтических тем — широту охвата диапазона и один из «архетипов» романтической музыки — интонацию вопроса.

Наконец, еще один способ создания интонационного паттерна связан с заимствованным фольклорным материалом. Фактически, обращаясь к арабским фольклорным источникам Римский-Корсаков уже имел перед собой «готовое слово» — сложившееся образно-интонационное единство, имеющее к тому же ярко выраженную орнаментальную природу. Возможно, ощущая это, композитор очень аккуратно обращался с заимствованными темами, по возможности, сохраняя их интонационную целостность. Вместе с тем, в антириторическую эпоху, которая очень чутко реагировала на любые проявления исторической или национальной достоверности, в своем первоизданном виде эти темы могли вызвать нежелательный эффект этнографической конкретности, противостоящей архетипическим устремлениям Римского-Корсакова. В результате, арабские темы также подвергаются обработке: гармонизируются, раскрашиваются различными оркестровыми тембрами, дополняются звукоизобразительными элементами, как, например, происходит с темой газели. Однако самым действенным способом преобразования фольклорной интонации в орнаментальный паттерн становится преобразование ее структуры. В подавляющем большинстве случаев ритмически прихотливый, витальный ритм темы заключается в строгие рамки квадратности, которая способствует исчезновению эффекта подлинности и позволяет вписать тему в орнаментальный ритм целого.

Продвижение подавляющего большинства авторских интонационных паттернов подчиняется логике **орнамента**, также исключительно разнообразно трактованного в ранних сочинениях Н. А. Римского-Корсакова. Главным формообразующим средством при этом становится заданный структурный ритм, воплощающий идею многократной повторности простейшей структурной ячейки, чаще всего, составляющей 2т. или 4т. Интересно заметить, что, хотя в большинстве

случаев эти повторения образуют более масштабные квадратные структуры, однако, в целом ритм формы определяется не ими, а различной протяженностью структурного орнамента.

Это заметно, например, в момент сопряжения темы подводного царства и темы золотых рыбок: первая тема, которая при первом проведении образует четкую квадратную структуру  $4T+4T$ , при повторном проведении сокращается до  $4T$ , после чего начинает звучать тема золотых рыбок, которая укладывается в четкую квадратную структуру. Таким образом, комплекс проведений двух морских тем выглядит следующим образом: тема подводного царства  $(4T+4T+4T)$ +тема золотых рыбок  $(4T+4T+4T+4T)$ , т.е. содержит в себе нечетное количество повторений структурной ячейки.

Орнаментальные свойства тематизма усиливаются также благодаря особенностям соотношения ритма смен гармонических и масштабных структур. Так, большинство интонационных паттернов в «Антаре» и «Садко» не содержат в себе яркого гармонического контраста, который мог бы стать импульсом для дальнейшего развития. А «замедленный» по сравнению со структурным ритмом ритм гармонических смен и вовсе скрадывает гармоническую активность отдельных интонаций: линия баса в этом случае превращается в последовательность органичных пунктов, а идея гармонического развития сменяется идеей тональных сдвигов, которые не видоизменяют, а скорее перекрашивают основную интонацию.

В отдельных случаях, напротив, ритм повторений одного паттерна организует не одну тему или раздел, а всю крупную форму. Так, например, многократное, практически не видоизменное повторение темы любви превращает весь финал Второй симфонии в изысканную арабскую вязь — своего рода, рассказ об Антаре и Гюль-Назар, темы которых вырастают из арабеска все той же главной темы финала.

Структурная, образная, гармоническая законченность тем затрудняет «естественные» плавные переходы от одной интонации к другой, в результате чего в музыке «Антара» и «Садко» можно отметить такое качество как **дискретность** изложения. При этом, не только форма «Садко» и «Антара» распадается на от-

дельные эпизоды, как было отмечено выше, но и внутри разделов между различными образно-интонационными единствами отсутствует связь. Один музыкальный образ от другого отделяется генеральными паузами, как, например, при переходе от темы пустыни к теме Антара, или же использованием таких гармонических приемов, как резкий тональный сдвиг (переход к среднему разделу «Садко»), использование кадансовых формул, как в теме Антара, контрастные тембровые решения даже внутри одной темы, как в III части симфонии. Необходимость преодолеть дискретность, не нарушая при этом законченности отдельных образно-интонационных единств, вызвала к жизни использование новаторских «кинематографических» приемов соединения отдельных музыкальных «кадров».

При всем разнообразии способов работы с различными интонационными источниками, их объединяет общий результат — **декоративный**, стилизованный характер тем, который является одним из наиболее ранних и устойчивых признаков стиля Н. А. Римского-Корсакова, что отмечалось всеми без исключения исследователями. Однако часто под декоративностью в музыке Римского-Корсакова понимается лишь самый поверхностный слой ее выражения — декоративизм, т.е. обилие внешних, ничем не обусловленных украшений. Вместе с тем, на основании анализа ранних сочинений Н. А. Римского-Корсакова можно утверждать, что происхождение декоративности музыкальной интонации Римского-Корсакова непосредственно связано с особенностями его индивидуального творческого метода.

Феномен декоративности традиционно изучается на материале визуальных видов искусства. Однако в настоящее время существует и универсальная концепция декоративности, разработанная В. Г. Власовым<sup>284</sup>, которая может быть проецирована, в том числе, на разнообразные явления музыкального искусства.

В качестве исторически сложившегося универсального свойства декоративности ученый называет принцип зависимости части (например, формы и размера орнамента) от качеств целого (формы, размера, материала предмета, предназна-

<sup>284</sup> Власов В. Г. К определению понятия «декоративность» в различных видах изобразительного искусства. // Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов». – УралГАХА. — 2009. — № 26. Режим доступа: <https://archive.ph/xXJSg> (дата обращения 21.12.2020)

ченного для декорирования). В любом декоративном явлении, таким образом, происходит «подчинение формы формату»: форма декоративного изображения подчиняется формату предмета, на котором оно будет написано, индивидуальность характера подчиняется функции персонажа в сюжете, своеобразие интонации подчиняется заданной структуре, индивидуальный стиль композитора подчиняется заранее известным историческим, национальным или иным представлениям о стиле и т.д. и т.п. На этой основе и возникает явление **стилизации**, как «процесса подчинения изобразительной формы внешним условиям», т.е. подчинения «формы» заранее известному «формату».

Для осуществления стилизации, по наблюдению Власова, художник чаще всего использует логику тропов и стилистических фигур: литоты (уменьшения), гиперболы (преувеличения), анафоры (повторения), ономатопеи (звукоподражания), синекдохи (уподобление части целому) и т.д. Несмотря на то, что система тропов и стилистических фигур имеет преимущественно литературное применение, рассмотрение их в качестве универсальных логических операций над исходным материалом позволяет применить эту систему и в отношении музыкальных явлений. Так, можно усмотреть в теме моря гиперболу (увеличение) листовской интонации, а в теме Антара — гиперболу отдельных «романтических» интонаций из темы Вильяма Радклифа Ц. А. Кюи. Напротив, тема золотых рыбок появляется как литота (преуменьшение) интонации романса М. А. Балакирева. Орнаментальный принцип, господствующий в музыке ранних сочинений Н. А. Римского-Корсакова, также находит свое отражение в системе стилистических фигур — как разновидность амплификации, т.е. многократного повторения конструкций или отдельных одинаковых элементов. Иначе говоря, индивидуальные корсаковские интонации рождаются в результате стилизации — видоизменения заимствованного музыкального материала при помощи логики стилистических фигур или тропов. Целью же стилизации становится подчинение «формы» — «чужой» музыкальной интонации «формату», в роли которого в творчестве Римского-Корсакова всегда выступает «готовое слово» — интонационные архетипы, о которых он писал Балакиреву, исторические стилевые системы (например, европейский музы-

кальный романтизм в теме Антара) или заданный структурный ритм целого. Уже в раннем творчестве, как видно из анализа, стилизация становится ведущим принципом интонационной работы Римского-Корсакова, что свидетельствует о системности проявления метода «готового слова» уже на первом этапе эволюции творчества композитора.

Однако, в отличие от декоративно-прикладного искусства, в котором первоначальное и стилизованное изображение традиционно не встречаются в одном пространстве «целого» (например, в орнаменте не объединяются живое и стилизованное изображения цветка), в творчестве Н. А. Римского-Корсакова результат стилизации и объект стилизации не только не исключают друг друга, но и дополняют, создавая сложную, эмблематическую структуру образа, который подразумевает необходимость своего истолкования.

В ранних произведениях Римского-Корсакова такого рода эмблемы возникают, скорее, стихийно, в том случае, когда очевидность заимствования сопровождается графическим мелодическим символом, выполняющим роль эмблематической *pictura*. Одним из таких примеров может стать стилизация сцены похищения Людмилы в сцене погружения Садка в подводное царство. Нисходящая гамма «тон-полутон», безусловно, вызывала ассоциации с Черномором, одновременно прочерчивая траекторию движения Садка.

Подводя промежуточные итоги можно утверждать, что вопреки распространенному мнению о творческой зависимости молодого Римского-Корсакова от многочисленных внешних влияний, которые проявились, в частности, в большом количестве заимствованного из произведений других композиторов музыкального материала или в выборе литературных источников сочинения под воздействием товарищей, творческая индивидуальность автора заявила о себе ярко и системно уже в первых удачных сочинениях композитора. Залогом творческой самостоятельности Римского-Корсакова становится его уникальный творческий метод — метод «готового слова», особенно отчетливо проявившийся именно в ситуации использования «чужого» музыкального материала. Метод «готового слова» проявил себя как на уровне трактовки замысла сочинения, в котором отчетливо про-



являются контуры мифологического мышления, так и на уровне знаменитого «корсаковского» музыкального стиля, специфические особенности которого — декоративность интонации, использование приемов стилизации, дискретность изложения, опора на «готовые» интонационные источники — стали результатом реализации авторских принципов интонирования смысла.

### Глава 3

## Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова

### в поздних операх-сказках

#### §1. Н. А. Римский-Корсаков и антириторическая культура

##### на рубеже XIX-XX веков

Поздний период в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, начало которого совпало с началом нового века, стал временем расцвета его творческих сил. Именно в то время, когда в одном культурном пространстве сосуществовали идеи животворящей красоты и болезненного декаданса, утонченной символистской недосказанности и простодушного городского лубка, творчество композитора начинает вызывать живой интерес не только у критики, но и у широкой публики. Отчасти это можно объяснить участвовавшими в этот период творческими контактами композитора с представителями новой художественной элиты: Московской частной оперой С. Мамонтова, четой Врубелей, К. А. Коровиным, С. П. Дягилевым, А. Н. Скрябиным, С. В. Рахманиновым и многими другими. С другой стороны, не менее интенсивным было влияние самого Римского-Корсакова на современную ему культуру: можно вспомнить, например, что именно Римскому-Корсакову И. Я. Билибин посвятил иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» Пушкина, что один из самых поэтичных образов Серебряного века — Царевна-Лебедь М. А. Врубеля — был вдохновлен музыкой композитора. Наконец, постановки дягилевских «Русских сезонов» в Париже сделали произведения Римского-Корсакова одним из основополагающих явлений не только русского, но и общеевропейского искусства эпохи рубежа веков.

Однако в своей оценке происходящего Н. А. Римский-Корсаков был куда более сдержан: «Время теперь для музыки трудное, многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, прису-

щих временам существования могучей кучки, следа нет»<sup>285</sup>, — писал он в 1897 году, как обычно, очень точно указав на истинную суть происходящего в русской культуре, а именно — на произошедший полный и окончательный разрыв с «кучкизмом».

Действительно, радикализм реалистических суждений периода расцвета «Могучей кучки» к концу уже давно стал прошлым, уже ушли из жизни яркие представители объединения — М. П. Мусоргский и А. П. Бородин, а здравствующие М. А. Балакирев и Ц. А. Кюи, практически, перестали писать.

Однако в умах нового поколения русской интеллигенции, некоторые представители которой входили и в ближайшее окружение Н. А. Римского-Корсакова — В. В. Ястребцева, В. И. Бельского, Н. М. Штрупа, И. И. Лапшина — продолжала жить главная мечта композиторов и идеологов «Могучей кучки» — мечта о «новой и могучей русской культуре, которая овладеет всеми ресурсами более развитой западноевропейской цивилизации и обладая более свежими национальными силами, способна выдвинуться на одну из ведущих ролей (если не на самую первую) в мировом общественном прогрессе»<sup>286</sup>.

Для М. А. Балакирева и В. В. Стасова символом этой мечты был М. И. Глинка<sup>287</sup>, пропаганда творчества которого в России и за рубежом являлась важной частью «кучкистской» программы по достижению поставленной цели. Однако, в период расцвета «Могучей кучки» глинкинские произведения, их постановки все еще были предметом яростных споров и обсуждений, а сам композитор продолжал оцениваться как старший современник композиторов-шестидесятников: «Глинкинский период кончился? — возмущался в это время В. В. Стасов — Да как же ему кончиться, когда он вовсе не начинался? Если он был, то в чем же состоял? Неужели в том, что большинство всегда навыворот понимало и оценило Глинку?»<sup>288</sup>. В конце же XIX века мечты Стасова об абсолютном и повсеместном признании русского классика становятся реальностью. Глин-

<sup>285</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 244.

<sup>286</sup> *Валькова В. Б.* Солнце русской музыки». Глинка как миф национальной культуры // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: в 2-х тт. Т. 2. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 18.

<sup>287</sup> Там же

<sup>288</sup> *Стасов В. В.* Статьи о музыке. Вып. 2. Цит. изд. С. 74.

ка и его творчество начинают восприниматься как один из абсолютных идеалов русского искусства, по отношению к которому «представители всевозможных оттенков музыкального направления [...] братски протягивают друг другу руки»<sup>289</sup>. В то же время, отсутствие живого слушательского интереса к постановкам глинка-кинских опер на сцене<sup>290</sup> свидетельствовала о том, что для русской культуры конца XIX века М. И. Глинка — «русский Бетховен», «музыкальный патриарх» — стал частью великого, почитаемого, но все же «прошлого» культуры.

Наряду с Глинкой свою актуальность для молодых современников Римского-Корсакова утрачивают и кучкистские представления об идеальном авторе. По мере охлаждения к прежнему, берлиозовско-листовскому идеалу свободного творчества, в окружении Римского-Корсакова усиливается интерес к музыке П. И. Чайковского<sup>291</sup>, а также Р. Вагнера. Можно заметить, что несмотря на очевидные различия между художественными системами этих композиторов, их объединяет новый уровень осмысления главных принципов антириторического метода.

Так, радикальный интуитивизм творчества, который был неотъемлемой частью сочинительской практики композиторов «Могучей кучки», у Чайковского и Вагнера уравнивается рациональным началом. Оно проявляется в потребности осмысления результатов собственного индивидуального творческого поиска через его соотнесение с существующими музыкальными нормами жанра, гармонии, формообразования и т.д., что происходит, например, в обширном музыкально-критическом наследии немецкого композитора или некоторых авторских описаниях собственного творческого процесса Чайковским.

Рационализация творчества неизбежно вела композиторов к осознанию собственной индивидуальной творческой «нормы» — авторских принципов воплощения «жизни», которые с течением времени конкретизировались и складывались в своего рода «индивидуальные риторики» (С. С. Аверинцев) — системы музы-

<sup>289</sup> Цит. по Свиридовская Н. Д. Глинка в восприятии музыкальной критики Серебряного века // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: в 2-х тт. Т. 1. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 345.

<sup>290</sup> Там же. С. 346.

<sup>291</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 223

кально-выразительных средств, связи которых с определенными областями содержания имели нормативный характер лишь в творчестве конкретного автора. Это приводило, в частности, к появлению образно-интонационных связей между отдельными сочинениями, как, например, в позднем симфоническом и оперном творчестве Чайковского, или лейтмотивной системе Р. Вагнера.

На фоне роста и трансформации антириторических идей в русской музыкальной культуре, творческая эволюция Н. А. Римского-Корсакова протекала также интенсивно, хотя и по своему, индивидуальному сценарию, особенная роль в котором принадлежала М. И. Глинке.

В системе творческих представлений Н. А. Римского-Корсакова Глинка занял совершенно особое, не связанное с кучкизмом, место. Еще до встречи с Балакиревым знакомство с операми Глинки стало тем самым первым ярким впечатлением композитора, которое пробудило в нем благоговейную любовь к музыке. С восторгом молодой Римский-Корсаков встречает единомышленников, с которыми он мог разделить свое восхищение<sup>292</sup>, и, думается, что личное знакомство Балакирева с Глинкой, и то место, которое творчество русского классика занимало в системе представлений кучкистов, укрепило Римского-Корсакова в выборе жизненного пути.

В то же время глубокое и основательное знакомство Н. А. Римского-Корсакова с глинкинскими партитурами произошло гораздо позже, в тот момент, когда композитор, ощущая свою растущую индивидуальность и независимость от мнения Балакирева, был вынужден самостоятельно искать основания для своего творческого метода, так сильно отличавшегося от реалистического. В биографии композитора это время ассоциируется с периодом самообразования, в течение которого Римский-Корсаков познакомился с различными историческими музыкальными системами.

Обращению к партитурам Глинки в этом процессе предшествовало знакомство композитора с музыкой риторической эпохи — произведениями И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и композиторов франко-фламандской и итальянской полифониче-

<sup>292</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 20.

ских школ, которое произошло в 1873-74 году. Язык контрапункта и фуги, которые по выражению Римского-Корсакова, на время заняли его всецело<sup>293</sup>, с одной стороны, убедили его в реальности существования таких универсальных законов музыки, которые представляли собой не сдерживающую фантазию автора условную схему, как утверждал Стасов, а живой поэтический язык. Так, по замечанию Римского-Корсакова укорять Баха за контрапункт было бы также неосновательно, «как укорять поэта за стих и рифму, которыми он якобы себя стесняет, вместо того, чтобы употреблять свободную и непринужденную прозу»<sup>294</sup>. Можно также предположить, что, изучая крупные кантатно-ораториальные сочинения Баха и Генделя, Римский-Корсаков мог увидеть и некоторые параллели с собственным творчеством, например, в случае использования образно-интонационных единств (музыкально-риторических фигур) в различном контексте.

В результате глубокого изучения и претворения в ряде своих сочинений 70-ых годов универсальных приемов музыки риторической эпохи, Римский-Корсаков осознал ту пропасть, которая разделяла музыку XVII и второй половины XIX века. Потому, хотя контрапункт и декоративные приемы риторической эпохи не стали главным источником языковых средств для композитора, стиль Барокко остался в музыке Римского-Корсакова только в качестве еще одного «готового слова», за которым закрепилось понятие «серьезности». При этом, композитор виртуозно использует в своем творчестве прием оксюморона, неизбежно возникающий при введении барочной музыки в контекст современного звучания, для достижения гротескного эффекта: «серьезность» чуждого музыкального материала или полифонических приемов разработки заостряла и комизм ситуаций, как это происходило в ансамблях «Майской ночи», и простецкий облик персонажей, как, например, в музыкальных характеристиках царя Салтана и Додона.

Если собственные опыты воспроизведения в музыке универсальных риторических норм, лишь убеждали Римского-Корсакова в их исторической неактуальности, то партитуры Глинки стали для композитора примером того, как эти «веч-

<sup>293</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 116.

<sup>294</sup> Там же.

ные» нормы могут рождаться внутри современного авторского стиля, примером, который вывел Римского-Корсакова «на путь современной музыки после перипетий контрапунктики и строгого стиля»<sup>295</sup>.

Можно без преувеличения сказать, что для творческого метода «готового слова» Римского-Корсакова музыка Глинки сыграла ту же роль, что и поэмы Гомера для литераторов риторической эпохи. Она стала не только главным источником «готовых» норм оркестровки, голосоведения, формообразования, фактурных и интонационных решений, примером исключительной авторской свободы и изобретательности внутри нормативных творческих установок, часть из которых, в конце концов, Римский-Корсаков запечатлел в своих трактатах о гармонии и оркестровке. Музыка Глинки стала для композитора, прежде всего, вневременным творческим «идеалом», который, пользуясь выражением А. В. Михайлова, расположился «впереди и вверху» вектора творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова.

Однако, по мере приближения к этому идеалу, взгляд Римского-Корсакова на него менялся. Если в ранних сочинениях музыка М. И. Глинки была для композитора одним из главных источников «готовых» интонационных моделей, то к концу 1880-ых годов Римский-Корсаков превратился в убежденного «глинкианца», свободно и изобретательно интерпретирующего универсальные принципы глинкинского стиля. Эта перемена кажется особенно очевидной в произведениях, которые являются, своего рода, «репликами» произведений Глинки — например, в «Испанском каприччио», где Римский-Корсаков, несмотря на очевидную преемственность с испанскими увертюрами русского классика, отказывается от его «готовых» решений, предлагая свои собственные, основанные на законах т.н. «музыкальной красоты», которые в творческом сознании Римского-Корсакова заняли место прежних, едва уловимых, интуитивных ощущений идеальных жанровых решений, которые описывал молодой композитор М. А. Балакиреву<sup>296</sup>.

<sup>295</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 133.

<sup>296</sup> См. стр. 58 настоящей работы.

На основании высказываний Римского-Корсакова, можно составить общее впечатление о том, что именно он подразумевал под понятием «музыкальная красота». В первую очередь, это были чистота гармонии и голосоведения<sup>297</sup>. К ним стала примыкать и сфера виртуозности — мелодической, гармонической, оркестровой, которая с течением времени все больше занимала воображение Римского-Корсакова. Так, замечая, что в среде кучкистов едва ли не самым главным качеством хорошей музыки было отсутствие фиоритур, композитор признавался: «Что касается меня, я положительно люблю эту виртуозность, раз она является не бессодержательным набором звуков, а быстрой мелодией красивого, оригинального рисунка»<sup>298</sup>. Кроме того, все больше композитора привлекали мелодии широкого дыхания: «В опере меня на старости лет все больше притягивает пение, а правда очень мало», — писал он своей жене<sup>299</sup>.

Как можно заметить, все перечисленное можно отнести к характерным свойствам музыкального стиля Глинки, но не только: к композиторам, воплощающим в своей музыке законы красоты, Римский-Корсаков, например, причисляет В. А. Моцарта, Ф. Шопена, В. Беллини. Эти же свойства музыкального стиля в произведениях самого композитора конца 1880-ых годов приобрели универсальное значение — как средства музыкальной выразительности, не требующие оправдания каким бы то ни было немusикальным содержанием. Эта мысль ясно прозвучала в авторском описании «Испанского каприччио»: «Сложившееся у критиков и публики мнение, что «Каприччио» есть превосходно оркестрованная пьеса, неверно. [...] Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов solo, ритм ударных и проч. составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, т.е. оркестровку»<sup>300</sup>.

Таким образом, в начале 1890-х годов, накануне последнего творческого взлета композитора, когда Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи» манифестирует

<sup>297</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 43.

<sup>298</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 193-194.

<sup>299</sup> Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. М.: Музгиз, 1937. С. 148.

<sup>300</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 212.



начало новой эпохи в своей жизни и в жизни искусства («новое время — новые птицы, новые птицы — новые песни»<sup>301</sup>), его «глинкианство» окончательно порывает связь с «кучкизмом». Отныне идеалы «Могучей кучки» и связанные с нею идеи музыкального реализма и художественной «правды», казалось, навсегда стали для Римского-Корсакова частью прошлого, с которым композитор, оркестровав «Садко» — свое последнее не переделанное произведение раннего периода — решительно «закончил все расчеты»<sup>302</sup>.

Рубеж веков, на котором очередной творческий юбилей композитора совпал с «юбилеем» всей антириторической культуры, обнажил всю глубину противоречий между системой творческих представлений «глинкиннца» Римского-Корсакова и антириторическим методом, получившим свое наивысшее выражение в музыке Р. Вагнера. Показательно в связи с этим, что если первая эмоциональная реакция композитора на музыку немецкого композитора выразилась в попытке творческого опосредования вагнеровских образцов в опере «Млада», то дальнейшее изучение его произведений, распространение «вагнеризма» в русском обществе, появление «вагнерианцев» в числе ближайших друзей композитора, видимо, убедило Римского-Корсакова в том, что Вагнер — феномен не только сугубо музыкальный, но и философский, и даже исторический.

Пытаясь осмыслить феномен Вагнера, Римский-Корсаков одновременно формулировал и свою собственную систему координат в искусстве, которая со временем становилась все более отчетливой. Своими размышлениями композитор делился с В. В. Ястребцевым: «Невольно приходишь к тому заключению [...] что в музыке, как равно и в других искусствах, есть несомненно и «законы божеские», созданные непосредственным творчеством, и «законы человеческие», введенные в искусство в силу простой прихоти того или другого художника [...] и первые — божеские — законы неизмеримо выше вторых»<sup>303</sup>. При этом, примерами живого и непосредственного воплощения «божеских» законов для Римского-Корсакова были сочинения М. И. Глинки и Ф. Шопена, среди же композиторов, которые писа-

<sup>301</sup> Там же. С. 224.

<sup>302</sup> Там же. С. 225.

<sup>303</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 464.

ли по законам «человеческим» он называет М. П. Мусоргского, Г. Берлиоза и «вагнерианцев». Но какие законы управляли музыкой самого Р. Вагнера? Возможно, именно на этот вопрос и пытался ответить себе Римский-Корсаков, вновь и вновь изучая партитуры великого мастера.

Можно предположить, что в начале 1890-ых годов в лице двух гениальных композиторов — Глинки и Вагнера, чьи портреты висели рядом над письменным столом в рабочем кабинете композитора<sup>304</sup>, для Римского-Корсакова столкнулись два принципиально разных, но одинаково художественно убедительных взгляда на законы искусства. Первый, воплощенный в творческом методе «готового слова», опирался на уверенность в существовании универсальных творческих норм, которые могли быть воплощены даже в крайне индивидуальном авторском виде. Этот взгляд в высказываниях композитора получает терминологическое обозначение «глинкианства». Второй, антириторический, напротив, предполагал возможность создания индивидуальной системы стиля и жанра на основании столь же индивидуальных законов творчества, собственных авторских «норм». Такой путь, причиной распространения которого Римский-Корсаков видел Р. Вагнера, в системе творческих представлений композитора ассоциировался с понятием «вагнеризм».

При этом, с точки зрения «глинкианства» Римского-Корсакова только первый путь мог обеспечить устойчивое развитие искусства: «Традиции считаюзыблемыми, но без художественных норм жить не могу, твердо верю в них и потому считаю незыблемыми и обязательными для всех»<sup>305</sup>, — писал композитор, полемизируя с «декадентом» Е. М. Петровским. Антириторический же вариант абсолютизации индивидуальных творческих норм, взятый на вооружение вагнеристами, представлялся Римскому-Корсакову тупиковым<sup>306</sup> — по мнению композитора, он легализовал абсолютную свободу любых творческих проявлений сочинителей,

<sup>304</sup> Гозенпуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура. Л.: Советский композитор, 1990. С. 205.

<sup>305</sup> Римский-Корсаков Н. А. Письма к Е. М. Петровскому // Советская музыка. — 1952. — №12. С. 75.

<sup>306</sup> Цит. по Гозенпуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура. Цит. изд. С. 191.

которые, руководствуясь претензиями Вагнера, но не обладая его талантом, непременно должны были «уложить в гроб музыкальное искусство»<sup>307</sup>.

В то же время художественный результат, достигнутый немецким композитором в своем творчестве, был настолько убедителен для Римского-Корсакова, что ставить окончательную точку в своих размышлениях он не торопился. Более того, в произведениях позднего периода творчества композитора напряженный творческий диалог «глинкианца» с Вагнером и вагнеризмом приобретает системный характер. При этом, если в «Младе» композитор последовательно воплощает как многие идиомы вагнеровского стиля, так и присущий тетралогии реалистический модус художественного прочтения мифа, то в поздних сочинениях Римского-Корсакова диалог с Вагнером носит скорее полемически заостренный характер. Особенно ясно он проявляется именно в сказочных операх композитора, где сложной философичности вагнеровского мифа Римский-Корсаков противопоставляет нарочито простой, «детский», но мудрый и емкий жанр русской авторской сказки, а индивидуально усложненному вагнеровскому языку — «корсаковский» стиль, индивидуально интерпретирующий законы «музыкальной красоты».

## §2. «Сказка о царе Салтане»

Опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», которая появилась сразу после «Царской невесты» в 1900 году, для самого композитора оказалась в тени оглушительного успеха предыдущей оперы. В «Летописи» он довольно сухо отмечает начало работы над этим сочинением и по-деловому сжато характеризует ее несомненные музыкальные достоинства. Даже в отдельных высказываниях Римского-Корсакова «Салтан» возникает лишь как контраст, оттеняющий замечательные достижения «Царской невесты»: например, композитор утверждал, что «Сказка о царе Салтане — это «скерцо» после «драматического ал-

<sup>307</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 130.

легро» лирико-драматической оперы<sup>308</sup>, что, по сравнению с «рисунком свободным» в «Царской невесте», пушкинская опера представляется ему рисунком «по клеткам»<sup>309</sup> и т.д. «Несерьезное» отношение Римского-Корсакова к своей опере, отсутствие каких-либо авторских указаний на то, что именно привлекло композитора в этом сюжете, помимо авторства А. С. Пушкина (опера была написана к 100-летию юбилею поэта), предопределило ее дальнейшее восприятие и возможные пути изучения. Традиционно они ограничены сферой осмысленной декоративности стиля (иногда прямолинейно ассоциирующихся с «неорусским» стилем) и последовательно проводимой композитором жанровой идеей русской сказки — проблемам, к которым Римский-Корсаков неоднократно возвращается в переписке с В. И. Бельским. Между тем, сам В. В. Бельский и Б. В. Асафьев ощутили в музыке оперы и нечто большее. Так, Бельский в письме к Римскому-Корсакову писал по поводу музыки «Салтана»: «Тут, по-моему, есть что-то необычайно новое и глубокое»<sup>310</sup>, а Асафьев сравнил ее с философской книгой Тита Лукреция «О природе вещей»<sup>311</sup>.

Важно заметить, что и в том, и в другом случае речь шла, прежде всего, о музыкальном стиле оперы — декоративном, орнаментальном, вызывающем ассоциации с образцами древнерусского искусства<sup>312</sup>. Последнее сравнение особенно важно, поскольку оно корреспондирует с творческим методом «готового слова» Н. А. Римского-Корсакова, который в этой опере проявился на новом уровне осознанности: виртуозность оркестрового письма, чистота голосоведения, ажурная чеканка речитативов, обилие украшений заставляют вспомнить о самодостаточной красоте музыкального стиля, составлявшей «суть» «Испанского каприччио». Именно в этом смысле Б. В. Асафьев назвал «Сказку о царе Салтане» «музыкальной космогонией», которая звукописует «процесс мирового становления»,

<sup>308</sup> *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. Цит. изд. С. 145.

<sup>309</sup> Там же С. 146.

<sup>310</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 295.

<sup>311</sup> *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды. Цит. изд. С. 114.

<sup>312</sup> Там же С. 111.

«рождение слышимого мира ритмов, тембров и мелоса, посредством целого ряда вновь измышленных комбинаций (реакций) звучащего вещества»<sup>313</sup>.

С другой стороны, осмысленная декоративность стиля Н. А. Римского-Корсакова, как следует из анализа проявлений его творческого метода в ранних сочинениях, всегда была следствием стилизации, т.е. процесса подчинения чужой музыки формату «корсаковской» интонации. При этом если в ранних сочинениях речь шла о неких «идеальных», но неосмысленных в полной мере, интонационных представлениях композитора (см. цитированное выше письмо к Балакиреву), то теперь основным «форматом» стилизации становится стройная, в высшей степени осознанная стилистическая система Римского-Корсакова, воплощающая его представления о законах «музыкальной красоты».

В отличие от описаний своих ранних сочинений, в «Летописи моей музыкальной жизни» композитор не указывает специально точные источники чужих интонационных моделей в «Сказке о царе Салтане», что, впрочем, не означало их отсутствия. Например, некоторые заимствования и вовсе не нуждаются в специальном описании, как, например, использование городской песни «Во саду ли, в огороде» в теме Белки. В других случаях композитор случайно указывал на свои интонационные ориентиры в процессе живого общения с друзьями. Так, в беседах с Ястребцевым Римский-Корсаков перечислил целый ряд заимствованных тем в своей опере<sup>314</sup>: тема колыбельной из I акта «Царя Салтана»<sup>315</sup>, детская песенка «Заинька попляши» в музыкальной характеристике Гвидона, духовный стих «Я стремлюсь к тому чертогу («Я поставлю богу свечку»)» в теме Корабельщиков, «Величальная жениху» из сборника самого Н. А. Римского-Корсакова в партии Старого деда из заключительной картины IV акта оперы, наконец, «Тебе Бога хвалим» 3-его гласа знаменного распева в сцене приветствия Гвидона народом в финале II действия. Кроме того, в качестве одного из интонационных источников музыкальной характеристики Лебеди в разговоре всплывает тема из фортепианной пьесы Р. Шумана «Вещая птица» из цикла «Лесные сцены» (ор. 82), знаком-

<sup>313</sup> Там же. С. 114.

<sup>314</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 151-152.

<sup>315</sup> Там же. С. 94.

ство с которой, помимо «Салтана», сказывается и в «Снегурочке» (сцена Весны и Снегурочки), и в «Садко» (в музыкальном описании Морской царевны). Также в переписке с В. И. Бельским упоминается невоплощенное намерение Римского-Корсакова сделать финал «Салтана» по модели финала 1 действия из оперы «Руслан и Людмила» и т.д.

Анализ принципов заимствования интонаций и их последующей стилизации в опере позволяет утверждать, что «Сказка о царе Салтане» написана в полном соответствии с творческим методом Римского-Корсакова — методом «готового слова». Например, нетрудно заметить, что между музыкальной интонацией и определенной областью содержания для композитора по-прежнему существовала нормативная связь: образ восхваления стал основанием для параллели «прославление Гвидона» — «Тебе Бога хвалим», духовный стих, который Римский-Корсаков узнал от С. С. Митусова, был, в свою очередь, услышан его другом от нищих, которых с Корабельщиками объединяет модус странничества, очевидна также связь между «вещими птицами» Шумана и Римского-Корсакова и т.д.

При работе над народным заимствованным материалом композитор, в целом, придерживался прежних принципов стилизации народной музыки: он сохраняет ее интонационную целостность, используя, в основном, принцип амплификации (т.е. буквального повторения) в заданной метрической структуре. Однако особое изящество этим темам сообщает использование контрапунктических мелодий у сольных инструментов — принцип, который был широко развит в «Майской ночи» и «Снегурочке». Именно изысканность этих мелодий, которая выходит за рамки народного инструментального исполнительства, рождает ощущение «играющего орнамента», о котором писал Асафьев. Примечательно, что в темах, приближенных к народным — например, музыкальных репликах сестер — Римский-Корсаков использует и уже знакомый прием ритмического уменьшения (литота), который позволяет создать на основе мелодического рельефа стилизованный орнаментальный рисунок.

Новым приемом стилизации в «Сказке о царе Салтане», по сравнению с ранними сочинениями, становится прием оксюморона, заключающийся в несоответ-

ствии природы интонационного материала и способов его репрезентации, в результате чего музыка оперы приобретает ярко выраженный декоративный характер.

Ярким примером музыкального оксюморона может служить славильный хор в финале II акта оперы, где древнее происхождение основной темы хора, подчеркнутое ее первым одноголосным проведением, вступает в очевидное противоречие с «ломоносовско-державинским» стилем ее развития с использованием контраста туттийных и сольных эпизодов, многоголосных имитаций и т.д. Гротескное впечатление производит, например, использование барочного украшения в конце «рубленных фраз», произносимых царем Салтаном.

Прием оксюморона с использованием барочной музыкальной риторики возникает и в ариозо Милитрисы «В девках сижено, горе мыкано». Вокальная линия этого фрагмента основана на народных интонациях плача, которые здесь представлены в утрированном виде, благодаря чему главная тема ариозо напоминает плач Юродивого из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Однако «русский» характер темы стилистически противоречит выбранному композитором жанру — барочной арии-lamento с присущим ему минорным наклоном, выразительной фигурой *catabasis* в оркестровом сопровождении, задержаниями на сильную долю такта. Использование оксюморона в ариозо Милитрисы способствуют созданию эффекта преувеличенной трагедийности ситуации, которую Римский-Корсако подчеркивает, последовательно воспроизводя здесь самые разнообразные исторически сложившиеся средства музыкальной выразительности, связанные с трагедийной сферой: кроме плачевых интонаций, это шубертова VI в гармонии и интонации «вздоха» в оркестровом сопровождении.

Между тем, народные мелодии являются отнюдь не единственным источником интонационных идей для Н. А. Римского-Корсакова в «Сказке о царе Салтане». Так, в финале оперы ощущаются несомненные связи с финалами актов «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, в хоровых сценах и сцене появления пьяного гонца — соответствующих фрагментов «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского. Однако, еще один источник интонационных идей для оперы до сих пор остается,

практически, за пределами внимания исследователей. Как мы полагаем, им является тетралогия Р. Вагнера «Кольцо нибелунга».

Музыка Вагнера постоянно находилось в поле зрения Н. А. Римского-Корсакова в период сочинения и исполнения «Салтана»: как известно, в ближайшем окружении композитора было много страстных вагнерианцев (среди них — и автор либретто «Салтана» В. И. Бельский), музыку Вагнера хорошо знали и любили жена и сын Римского-Корсакова. Что же касается самого Римского-Корсакова, то его первая увлеченность вагнеровской музыкой, искренним выражением которой стала опера «Млада», к моменту начала работы над «Сказкой о царе Салтане» уступила место вдумчивому и критическому анализу, сравнениям вагнеровских и иных оперных и музыкальных концепций. Об этом свидетельствуют как эпистолярное наследие Римского-Корсакова соответствующего периода, так и воспоминания В. В. Ястребцева о личных встречах с Римским-Корсаковым, в которых постоянно возникают упоминания и оценки отдельных фрагментов из вагнеровских опер.

В процессе работы над «Сказкой о царе Салтане», подробно отраженной в переписке композитора с В. И. Бельским, также возникает образ Вагнера: например, «по способу бессодержательной пустоты «*alla Wagner*» Римский-Корсаков планировал сделать момент появления города Леденца<sup>316</sup>. Современники композитора хорошо расслышали параллели между образами Зигфрида и Гвидона. Однако есть основания полагать, что не только отдельные фрагменты оперы, но и последовательно проводимая композитором концепция «Сказки о царе Салтане» — концепция «чистой сказочности»<sup>317</sup> — видимо, существовала для Римского-Корсакова **в сравнении** с мифологической концепцией опер Вагнера и его последователей. Так, в связи с последней арией Царевны-Лебедь, где В. В. Бельский собирался изложить «лекцию о красоте» — идея, с которой Римский-Корсаков не

<sup>316</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. С. 282

<sup>317</sup> См. об этом *Рахманова М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 198.



согласился — композитор восклицает: «Так было у Вагнера, а с его легкой руки у д’Энди, у Штрауса, да и у Вейнгартнера; а у меня сказка — так сказка!»<sup>318</sup>

Множество поводов для сравнений тетралогии Вагнера и «Сказки о царе Салтане» предоставляет либретто В. И. Бельского, который серьезно переработал сказку А. С. Пушкина. Причем, с согласия композитора, Бельский не только исключил «гомерические повторы» описаний путешествий Корабельщиков и иные ситуации, которые могли бы остановить естественное развитие действия на сцене, но и ввел большое количество новых сцен, не существующих у Пушкина персонажей, изменил композицию сказки, серьезно обновил поэтический текст оперы, насытив его новыми метафорами. Очевидно, что таких переработок не требовала ни концепция «чистой сказочности» — пушкинский сюжет и текст и так выдержаны в абсолютно сказочном духе, ни сценичность оперы — скорее, наоборот, в результате переработок в либретто Бельского появились дополнительные персонажи (например, Старый Дед), которые явно затягивают действие. Все это позволяет предположить существование у Римского-Корсакова и Бельского, помимо сказочной, и иной модели, ориентация на которую сопровождала сочинение оперы. Многие особенности либретто В. И. Бельского говорят о том, что этой моделью, скорее всего, была тетралогия Р. Вагнера «Кольцо нибелунга».

Так, Введение оперы Н. А. Римского-Корсакова представляет собой стилизацию первой сцены оперы Вагнера «Золото Рейна» — вступления тетралогии. Собравшиеся «вечерком» три девицы здесь аналогичны трем русалкам из навечерия «Кольца нибелунга», а Бабариха, которая в опере, в отличие от сказки А. С. Пушкина, замышляет свое преступление именно во Введении, т.е. еще до рождения Гвидона, становится «русским Альберихом». Интересным штрихом, в связи с этим, становятся слова Милитрисы, адресованные Бабарихе, тихо проклинающей Гвидона в I действии оперы: «Что ты, бабушка твердишь, *жабой злой* на нас глядишь?». При этом слово «жаба» — намек на образ Альбериха и сцену проклятия из «Золота Рейна» — подчеркивается у Римского-Корсакова единственным звуком у трубы с сурдиной.

<sup>318</sup> Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. С. 287.

Сама Милитриса в концепции оперы принимает на себя функцию Зиглинды, а неожиданно появляющийся в ее доме Салтан — возлюбленного и мужа, т.е. Зигмунда/Хундинга. Следующее поколение персонажей составляют «русский Зигфрид» царевич Гвидон и «русская Брунгильда» Царевна-Лебедь, которая, по словам Римского-Корсакова, «только и ждет того, чтобы он (Гвидон) пожелал жениться и *давно себя для него приготовила* (курсив мой — Е.П.)»<sup>319</sup>. Царевна-Лебедь ожидает своего «Зигфрида» в стенах города Леденца, лейтмотив которого является почти точной цитатой из «огненного» финала «Валькирии».

Своеобразной парой Бабе Бабарихе становится Старый Дед — персонаж, которого не было у Пушкина. Пожалуй, разве что параллелями с вагнеровской тетралогией можно объяснить необходимость введения этого, казалось бы, абсолютно декоративного и чрезвычайно словоохотливого героя, никак не связанного с действием оперы. В варианте «Кольца» Корсакова-Бельского он выполняет роль Вотана.

Характеристика образа Деда-Вотана дана в I действии оперы в двух законченных музыкальных номерах: игровой диалогической песне «Государь ты мой, родный дедушка» и сказке про войну зверей и птиц. Текст и того, и другого номера заслуживает отдельного внимания.

Сказка, рассказанная Дедом — quasi вагнеровский монолог, предваряющийся призывом к вниманию «не перебивать!», который можно истолковать как тонкий намек на непомерно длинные монологи героев опер Вагнера. В сказке, как и в заклятии Бабарихи, речь вновь идет о войне, разгоревшейся между птицами и зверями из-за старого и никому не нужного лаптя — возможно, речь идет об ироническом осмеянии борьбы за золото Рейна. При этом бессмысленная война, развязанная во времена русских «Вотана» и «Альбериха», все еще продолжается (из текста становится ясно, что царь Салтан уехал воевать именно на этой войне).

Игровая песня со Скоморохом является авторской интерпретацией известной фольклорной песни ««Государь мой батюшка, Сидор Карпович», имеющей древнее ритуальное происхождение. Эта песня содержится во многих фольклорных

<sup>319</sup> Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. С. 286-287.

сборниках, в том числе и в сборнике А. Н. Афанасьева, откуда она, видимо, и стала известна композитору и либреттисту. В тексте песни упоминаются многие, присущие Вотану, качества: он «государь» и в то же время странник-нищий, у него есть дети-сироты, умирать он будет в среду — день Вотана в скандинавской мифологии и т.д. Увидеть в этих отдельных фактах систему позволяет исследование фольклорного прототипа песни В. Н. Топоровым, который приходит к выводу, что имя главного героя — Сидор Карпович — это обозначение вырожденного верховного бога — Зевса-громовержца<sup>320</sup>.

Если либретто В. И. Бельского представляло собой тонкую и ироничную стилизацию вагнеровского мифа в формате русской сказки, то Н. А. Римский-Корсаков, очевидно, отнюдь не собирался «заигрывать» с вагнеровским прототипом, делать его «улучшенную копию» или пародию. Именно поэтому очевидные музыкальные параллели с операми Вагнера в «Сказке о царе Салтане» сравнительно редки, например, в характеристике Гвидона в его фанфарном лейтмотиве, напоминающем лейтмотив Зигфрида-героя, или в явной аллюзии на лейтмотив меча, который пререзает оркестр в тот момент, когда Гвидон «ломит у дуба сук и в тугой сгибает лук». В высшей степени разумной, продуманной до мелочей музыке оперы нет и примеров непосредственного влияния вагнеровского стиля, как это было в «Младе».

Скорее, можно говорить о том, что, как и прежде, в ранних сочинениях, в «Сказке о царе Салтане» чужая музыка была для композитора не объектом подражания или игры, а источником интонационных архетипов — «готовых слов» музыкальной культуры, в музыке самого Римского-Корсакова получавших настолько индивидуальное и оригинальное истолкование, что обнаружить связи между музыкой «Салтана» и «Кольца» «на слух» почти невозможно. Тем не менее, при внимательном анализе и сравнении параллели становятся более очевидными.

---

<sup>320</sup> Топоров В. Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии. Л.: Наука, 1979. С. 141-150.

Так, интонационная характеристика Бабарихи имеет много общего с музыкой Альбериха. Ее заклятие «У царей всегда война», которое основано на репетиции одного звука и обыгрывании расщепленной терции, напоминает лейтмотив ковки из 3 сцены «Золота Рейна». В партии Бабарихи есть и свои варианты лейтмотива кольца. Один из них — мелодически «закольцованный» интонационный оборот — впервые звучит в унисонном проведении у голоса и оркестра на словах «Только нужен ум один», а затем неоднократно воспроизводится на протяжении сцены, как это происходит и у Вагнера. Впрочем, в стилизации Римского-Корсакова вагнеровский прототип гармонически упрощен и заканчивается ясной кадансовой формулой, а затем превращается в еще один стилизованный «играющий орнамент» (Рисунок 14).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: "По - дой-дет и срок ро - дин... Толь-ко ну-жен ум о - дин,". The piano accompaniment is in the same key and time signature. It features a trill (tr) in the right hand and a corresponding trill in the left hand, marked with *pp* (pianissimo). The score consists of four measures.

Рисунок 14. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». Введение.

Что же касается гармонической неопределенности, свойственной музыкальной характеристике Альбериха, то она проявляется в партии Бабарихи чуть позже — в I действии «Сказки о царе Салтане». В колыбельную Гвидону «русский Альберих» вплетает свои проклятья на увеличенном (вместо уменьшенного у Вагнера) трезвучии, которое образует еще одну параллель к вагнеровскому лейтмотиву кольца (Рисунок 15).

40 Баоариха. (Contralto)

Bab.  
Ба ю, бай! Поскорѣ е у ми рай! Ба ю, бай!  
Kei ne Noth, Dich er eilt ein jäh her Tod! Kei ne Noth

Soprani.  
нашъ, усни, У гононь те бявозьми! Выростай да не по днямъ, —  
schlaf in Ruh, Mäde dei ne Aeuglein zu! Werde kräftig und ge sund,

Рисунок 15. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». 1 действие.

Впрочем, в большинстве случаев Римский-Корсаков шел не по пути не прямых образных параллелей между персонажами своей оперы и персонажами оперы Вагнера, а скорее, по пути совпадения тех или иных положений, в которых оказывались персонажи, и которые вызывали у композитора соответствующие интонационные ассоциации.

Так, первая песня сестер в «Сказке о царе Салтане» приобрела некоторое сходство с пением русалок и «Золота Рейна»: основанная на интонациях русской народной песни, она оказывается интонационно близка лейтмотиву дочерей Рейна — их начальный оборот включает в себя гармонию трезвучия с секстой, который лежит и в основе вагнеровского мотива. Совпадает здесь и фактурная идея — имитационное проведение темы у женских персонажей, которое имеет место в обеих операх. При этом сопровождение, которое изображает у Римского-Корсакова жужжание прялки, становится стилизацией изображения играющих вод Рейна в знаменитом вступлении, монотонность звучания которого в «Салтане» предстало в сильно преувеличенном варианте. Завершает же ряд совпадений между сценами музыкальный хохот сестриц, имеющий место и в партии русалок в «Золоте Рейна» (Рисунки 16, 17).

Воглинда

Wei - a! Wa - ga! Wo-ge, du Wel - le, wal-le zur Wie - ge! Wa-ga - la wei - a!

Рисунок 16. Р. Вагнер. «Золото Рейна». 1 сцена.

Старшая сестра

Средняя сестра

А до-

Я в вос-крес-ный день ку - де-лош-ки ку - пи - ла;

Сб.

*mf*

мой при-шла, под лав-ку по - ло - жи - ла.

Рез-вой нож-ко - ю под - ки - ну - ла ку-

Рисунок 17. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». Введение.

С образами Салтана и Милитрисы, как и с образами Зиглинды и Зигмунда в вагнеровской тетралогии, в опере Римского-Корсакова связано лирико-драматическое начало. При этом неожиданное появление Салтана корреспондирует с появлением Зигмунда в начале «Валькирии». Но в отличие от вагнеровской концепции, Салтан приходит не только как возлюбленный, но и, фактически, как муж. Возможно, поэтому вход царя сопровождается ударами литавр, как и в «Валькирии» при появлении мужа Зиглинды, а его знаменитый марш оркестровкой и общими интонационными контурами напоминает лейтмотив Хундинга, интонационная идея которого в интерпретации Римского-Корсакова видоизменяется ритмически и мелодически, подчиняясь маршевому ритму. Начальная тирата ваг-

неровского лейтмотива ритмически укрупняется (гипербола), а фанфарное продолжение разворачивается, заполняя четырехтактовую структуру первого предложения периода. (Рисунки 18, 19)



Рисунок 18. Р. Вагнер. «Валькирия». 1 действие, 2 сцена. Лейтмотив Хундинга.



Рисунок 19. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». Введение. Выход Салтана.

Лирическая тема, которая в опере играет роль темы любви Милитрисы и Салтана, впервые звучит из уст главной героини еще во Введении «Сказки о царе Салтане»: тем самым, Римский-Корсаков как бы смыкает образ третьей русалки, которая в «Золоте Рейна» обольщает Альбериха, и образ Зиглинды, которая встречает своего возлюбленного. (Рисунки 20, 21).

**Sehr langsam**

Рисунок 20. Р. Вагнер. «Валькирия». 1 действие, 1 сцена. Лейтмотив любви.

**Andante.**  
Младшая сестра

Ка - бы я бы - ла ца - ри - ца, тка - ты пло - ха - я мас - те -

**Andante.**  
*dim. p*

ри - ца, я б для ба - тюш - ки ца - ря ро - ди - ла бо - га - ты -

*piu forte* *poco rit.* *poco rit.*

Рисунок 21. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». Введение. Тема любви.

Диатоническая любовная тема Римского-Корсакова, конечно, не вызывает прямых слуховых ассоциаций с томным лейтмотивом любви Зигмунда и Зиглинды, однако при ближайшем рассмотрении обнаруживают с ним много общего на уровне интонационной идеи. Так, самым ярким интонационным элементом вагнеровского лейтмотива является секвентное повторение призывного мотива с его энгармонической перегармонизацией. Тема любви в партии Милитрисы также



представляет собой секвенцию на органном пункте с не менее впечатляющей гармонией, лишенной, однако, энгармонических переходов. При этом использование в корсаковской теме любви хроматических интонаций (в основном в качестве вводных ступеней) придает ей не оттенок «томления», как у Вагнера, а, скорее, традиционного оперного ариозного стиля.

Трагедия несправедливого наказания сближает образы Милитрисы и Брунгильды. Так, например, во втором ариозо Милитрисы «Ты, волна моя, волна», фактура которого — преимущественно сольная вокальная партия, оттеняемая имитациями деревянных духовых инструментов — напоминает фактурное решение начала сцены Вотана и Брунгильды. Также, как и Вагнер, Римский-Корсаков ограничивается в оркестре одной тембровой краской — деревянными духовыми инструментами, мелодические линии которых сплетаются в имитационном контрапункте, оттеняя вокальную линию, звучащую а сарелла. Объединяющим для корсаковской и вагнеровской интонации становится и их никнущий характер. (Рисунки 22, 23).

Брунгильда

War es so schmä - lich, was ich ver - brach, dass mein Ver - bre - chen so schmä - lich, du be - strafst?

Рисунок 22. Р. Вагнер. «Валькирия». 3 действие. 3 сцена.

**Largetto**  
Милитриса

Ты вол-на мо - я вол- на! Ты гуль-ли-ва и воль- на,  
— пле-щадь ты ку - да за - хо - чешь, —

Рисунок 23. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». 1 действие. Финал.

В результате трагедия несправедливости Судьбы, которая является одним из кульминационных моментов в обеих операх, у Римского-Корсакова все же приобретает стилизованный, условный характер. Это ощутил, например, А. Т. Гречанинов, писавший: ««Какой был, например, соблазн для композитора написать душу раздирающую музыку, когда царицу Милитрису сажают в бочку и пускают в море. А она у вас поет себе волну гульливую, как будто перед маленьким, хотя и неприятным путешествием по морю»<sup>321</sup>.

Тематизм Царевны-Лебедь далек от тематизма ее вагнеровского прототипа. Интонация знаменитой арии Царевны-Лебеди обнаруживает параллели с иным вагнеровским источником — лейтмотивом Лесной птицы, мелодические контуры которого легко угадываются в орнаментальной вокальной линии арии, которая стала одним из музыкальных символов эпохи «нового стиля» (Рисунок 24, 25).

<sup>321</sup> Орлова А.А., Римский-Корсаков В.Н. Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Л.: Музыка, 1971. с. 292

Музыкальный фрагмент из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. Музыка в 3/4 такта. Вокальная линия с русскими текстами: «Лебедь От плачу те бе доб ром. Со слу жу те бе по том.» Акомпанимент включает динамические обозначения (*mf*, *dim.*, *p*, *cresc.*) и триольные ритмы.

Рисунок 24. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». 2 действие.

Музыкальный фрагмент из оперы «Зигфрид» Р. Вагнера. Музыка в 3/4 такта, темп «Mäßig». Акомпанимент включает динамические обозначения (*p*, *f*, *pp*, *sempre pp*) и ритмические фигуры, включая шестнадцатые ноты и триольные ритмы.

Рисунок 25. Р. Вагнер. «Зигфрид». 2 действие. 2 сцена. Лейтмотив Лесной птицы.

Выбор такого интонационного источника, помимо объединяющего их образа птиц, был связан, очевидно, и совпадением сценической ситуации: Гвидон, как и Зигфрид, разговаривает с птицей, которая рассказывает ему о его будущей возлюбленной. Однако, сравнение двух лейтмотивов показывает не только несомненную общность, но и огромное различие. В отличие от диалогического решения сцены у Вагнера, замороженный Гвидон не прерывает пения Царевны-Лебеди: контраст, который у Вагнера возникает между орнаментальной птичьей мелодической линией и нетерпеливыми репликами Зигфрида, в сцене Гвидона и Лебеди заключен внутри трехчастной структуры арии главной героини оперы.

Интонационные параллели партии Старого Деда с музыкальной характеристикой Вотана уступают по своей глубине текстовым, так остроумно прописанным В. И. Бельским. Музыкальная речь Старого Деда основана на повторяющихся просительных интонациях, присущих в русской оперной литературе образам нищих и юродивых — теноровый тембр только усиливает эту параллель, а использование свойственной фольклорным жанрам попевочной структуры тем отвергает все параллели с вагнеровской «бесконечно мелодией». Однако в музыкальной характеристике Деда и Скомороха Римский-Корсаков подчинил формату музыкальной сказочности самую сердцевину вагнеровского стиля — оперные монологи-рассказы, которые превратились в сказки, и диалоги, которые стали игровыми фольклорными песнями. Диалогический характер песни позволяет провести еще одну возможную параллель: в оригинале песни<sup>322</sup> диалог ведется между дедушкой Сидором Карповичем и бабушкой Пахомовной, что превращает всю сцену в пародию на семейную сцену Вотана и Фрики в «Валькирии» (эта вагнеровская сцена особенно нравилась жене композитора, Надежде Николаевне), представляющую психологически напряженный диалог-поединок, а едкие комментарии, которые дает Скоморох во время сказки, позволяют сравнить его с хитрым Логе. Впрочем, Римский-Корсаков все же, видимо, не обошел своим вниманием один из лейтмотивов Вотана — лейтмотив судьбы, который, впрочем, как и лейт-

<sup>322</sup> См., например, *Пьсенникъ* 1780 года, часть III, стр. 129. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/so7/so734122.htm> (дата обращения 13.02.2020)

мотив кольца, стилизуется, превращаясь в орнамент, упрощенный гармонически и ритмически (Рисунки 26, 27).



Рисунок 26. Р. Вагнер. «Кольцо нибелунга». Лейтмотив судьбы.

Рисунок 27. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». 1 действие.

Удивительно, что не только темы главных персонажей, но и декоративные темы «Салтана» обнаруживают свою близость интонационным решениям вагнеровской тетралогии. Так, например, в инструментовке песенки Белки, пополняющей гвидонову казну золотом и драгоценными камнями, Римский-Корсаков изобразил постукивание молотков Нибельхейма. А вступительная фанфара, которая с легкой руки Римского-Корсакова воспринимается исключительно как оригинальный театральный прием<sup>323</sup>, может выступать своего рода музыкальным обобщением «Кольца»: показателен в этом смысле и выбор легкого тембра трубы, как результата корсаковской стилизации тяжелой грузной вагнеровской меди, и трезвучная структура темы, которая обобщает целый комплекс мотивов тетралогии Вагнера.

В творческом наследии Н. А. Римского-Корсакова, таким образом, «Сказка о царе Салтане» занимает уникальное место. Впервые в этой опере композитор об-

<sup>323</sup> Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 267.

ратился к чужому произведению не только, как к источнику отдельных «готовых слов», но и как к целостной философской концепции жанра и стиля. В результате ювелирно выверенная и вместе с тем ошеломительно новая сказочная концепция Римского-Корсакова и Бельского, вызвавшая подлинное восхищение публики рубежа веков, стала альтернативой и вагнеровскому ощущению музыкального стиля, и вагнеровскому мифу о начале и конце мира.

В неповторимом стиле «Сказке о царе Салтане» музыкальная интонация Вагнера — изысканные хроматические гармонии, структурная размытость музыкальных построений, индивидуальная мелодика — стилизуется, подчиняется формату стиля Римского-Корсакова, преднамеренность использования которого обостряет в нем декоративные свойства, сближающие «Салтана» с современным ему «неорусским» стилем. В результате, вагнеровская хроматика сменяется ясной диатоникой, томные энгармонические последовательности — модуляциями и отклонениями, а мелодические контуры обретают структурную завершенность. Даже звучание вагнеровского оркестра, восхищавшее композитора, стилизуется в соответствии со звучанием оркестра Глинки с его прозрачной фактурой и совершенным голосоведением. Так, еще в 1893 году, отвечая на предположение Ястребцева, что современная опера должна сочетать «русскую» школу (в лице Даргомыжского) и вагнеровскую, Римский-Корсаков возразил: «а по-моему, [...] все наши старания клонятся к тому, чтобы *примирить Вагнера с Глинкой*, или, вернее даже, *Вагнера с Беллини*»<sup>324</sup>. Примером такого «примирения» могла бы стать и музыка «Салтана».

В свою очередь, вагнеровский миф, разворачивающий сценарий неминуемой гибели поврежденного мира, подчиняется формату русской сказочности. В результате в «Сказке о царе Салтане» преодолеваются все проблемные точки, которые в тетралогии Вагнера складываются в путь к мировой катастрофе: злодейский замысел Бабарихи оказывается причиной счастья Гвидона и Царевны-Лебедь, любовь Салтана и Милитрисы освящена браком, в котором царь выступает и в роли возлюбленного, и в роли мужа, и их с Милитрисой «Майская песня» — задыхаю-

<sup>324</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 95.

щиеся реплики персонажей на фоне проведения темы любви в оркестре — звучит в финале оперы как символ вечной любви. Если род Вельзунгов разобщен и обречен, то три поколения салтановской семьи в финале оперы празднуют свое воссоединение. Даже проблема мирового капитала в образе угнетенных жителей Нибельхейма разрешается легко и просто: волшебная Белка, играючи, пополняет казну, за что живет с почестями не в мрачных подземельях, а в хрустальном дворце!

При этом, надо заметить, что та чудесная легкость, с какой в пушкинской сказке нейтрализуются все роковые совпадения вагнеровского мифа, стала для Римского-Корсакова важнейшим звеном в художественной концепции «Салтана». Он последовательно обращает на это внимание, отвергая любые предложения В. И. Бельского ввести в оперу элемент драматизма, без которого в театре обойтись, казалось бы, невозможно. Даже намек на мелодраматический поворот в партии Гвидона в предложенном тексте:

Что я маюсь? Жить не стану,  
 Раз еще на звезды гляну  
 И в мятежной [сей] волне  
 Обрету покой себе.

вызывает у Римского-Корсакова гневную отповедь: «не нравится. Невероятно. Что за трагичность! Зачем эти сборы лишить себя жизни. Это вовсе не пристало Гвидону»<sup>325</sup>.

Всеобъемлющую легкость и простоту «Сказки о царе Салтане», ощутили и первые слушатели оперы, в том числе, русский критик Д. Ю. Энгель, который последовательно противопоставляя «Салтана» оперным традициям вагнеровского театра, сравнивает его с «печатным пряником»<sup>326</sup> и замечает, что «как легко слушать «Салтана», так же легко [...] певцам петь его, оркестрантам — играть, ди-

<sup>325</sup> Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 286.

<sup>326</sup> Энгель Ю. Д. Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке (1898-1918). М.: Советский композитор, 1971. С. 378

рижеру — дирижировать, даже статистам — стоять и машинистам — работать за кулисами»<sup>327</sup>.

Что же стало той чудесной силой, которая в «Сказке о царе Салтане» подарила эту ничем не замутненную радость Бытия и спасла от катастрофы вагнеровский мир — художественный и музыкальный? Очевидно, что по мнению либреттиста оперы, В. И. Бельского, ею должна была стать Красота, «лекцию» о которой он планировал вложить в уста Царевны Лебеди, в том числе «странная красота и причудливая симметрия»<sup>328</sup> корсаковского стиля, которая в «Салтане» стала современной русской альтернативой опьяняющей вагнеровской музыке. Однако, Римский-Корсаков, воспротивившийся слишком откровенному изложению этой философской идеи в опере, был, как нам кажется, намного ближе к правде. Все же не отстраненная Красота, а искренняя Вера — детская вера в чудеса, которые случаются со всеми, вера в непреходящий благополучный исход истории, где добро всегда побеждает зло, все грехи прощаются, и на веки вечные в мире устанавливается абсолютное, безоблачное счастье — именно такая вера оказывается в корсаковской опере тем подлинным чудом, которое спасает род Салтана от печальной судьбы рода Вельзунгов.

Чудо вообще становится главным смысловым и музыкальным центром оперы, наполненной чудесными встречами, избавлениями, волшебными персонажами и, главное, музыкой Н. А. Римского-Корсакова, в которой композитор также «проявил чудеса» оркестровой и гармонической изобретательности, квинтэссенцией которой стали знаменитые симфонические «Три чуда». И только «благодаря создателя за то, что еще не перевелись на свете такие чудеса и такие чудодей»<sup>329</sup>. В мудром и древнем жанре сказки русское пушкинское и корсаковское Чудо противопоставляется вагнеровской Судьбе и своей иррациональностью разрушает логику причинно-следственных связей мифа, заложником которых в тетралогии Р. Вагнера стал целый мир.

<sup>327</sup> Там же. С. 379

<sup>328</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 278.

<sup>329</sup> *Энгель Ю. Д.* Глазами современника. Цит. изд. С. 379



Спасительная сила веры и ее главный символ — чудо, в «Сказке о царе Салтане» возникают как условности жанра сказки. Именно поэтому, как мы полагаем, Римский-Корсаков так последовательно и методично «очищал» «Салтана» от любых элементов, которые могли нарушить «сказочный фатализм и эпически наивную простоту»<sup>330</sup> оперы. Но в резонансе с духовными исканиями эпохи рубежа веков эта идея с новой силой зазвучала для композитора и в ином жанровом контексте: свое «чудо» — Чудо Святой Пятницы — появляется уже в последней опере Вагнера, а в ее «славянском» аналоге — опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» — чудо спасения Китежа дарует надежду на вечное блаженство каждому, кто, как Феврония, придет к нему с горячей и искренней верой.

### §3. «Кашей Бессмертный»

Термин «декадентство» по отношению к некоторым явлениям культуры прочно вошел в лексикон Н. А. Римского-Корсакова на рубеже веков. При этом и для самого композитора, и для его современников он предполагал исключительно широкую сферу применения. Будучи производным от слова «декаданс», то есть «упадок», в культуре конца XIX-начала XX века понятие «декадентство» было связано с характерными для рубежных периодов истории идеями смерти, угасания, увядания. Таким образом, под декадентством в эту эпоху мог пониматься и определенный социально-психологический тип, возникший на переломе веков, и все многообразие художественных тенденций в искусстве конца XIX — начала XX века, которые рассматривались современниками, не увлеченными новейшими идеями, сквозь призму эсхатологических предчувствий конца времени и вырождения искусства. Такую точку зрения, по-видимому, разделял и Римский-Корсаков, который с одинаковым скептицизмом взирал и на философские иска-

<sup>330</sup> *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. Цит. изд. С. 140.

ния Ф. Ницше<sup>331</sup>, и на символистскую поэзию С. Городецкого<sup>332</sup>, и на живопись художников «Мира искусства»<sup>333</sup>, и на музыку Р. Штрауса, В. Д'Энди, К. Дебюсси, Г. Малера и др. В целом отрицательное впечатление производили на Римского-Корсакова и некоторые особенности «декадентской» музыки, среди которых он называл следующие: «свобода формы и новизна. Бесформенность. Распущенность гармонии. Нечистота голос[оведения]. Мелодекламация. [...] Преувеличенное значение идейной стор[оны] искусства»<sup>334</sup>. Источником этих декадентских «новаторств» Римский-Корсаков видел своего всегдашнего оппонента — Р. Вагнера: «Какой ужасный вред нанес Вагнер тем, что его гениальные страницы испещрены всякими гармоническими и модуляционными безобразиями, к которым мало-помалу привыкают стар и мал», — писал композитор В. В. Ястребцеву<sup>335</sup>.

Причины, которые побудили композитора к сочинению «декадентской» оперы, хорошо известны. С одной стороны, Римский-Корсаков, действительно, хотел доказать себе и другим свою способность писать ультрасовременную музыку — способность, которая бы позволила ему спокойно критиковать музыкальное «декадентство», ведь после оглушительного успеха «Кощей» он имел полное право заявить не только: «изучаю, и сознательно ругаю»<sup>336</sup>, но и «пишу», а потому и ругаю.

С другой же стороны, в период создания «Кощей Бессмертного» в корсаковском диалоге с Вагнером наметился новый ракурс. Пытаясь понять природу вагнеровского гения, русский композитор испытывал почти научное любопытство к определению границ «возможного» в музыке, а также пытался объяснить их происхождение: «Неужели мой музыкальный слух лучше вагнеровского?», — задавался вопросом Римский-Корсаков в том же письме к Ястребцеву, — «Нет, конечно, не лучше; быть может, даже хуже; но у меня есть **музыкальная совесть**, к которой я прислушиваюсь, а Вагнер эту совесть утратил в погоне за величию и

<sup>331</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 50.

<sup>332</sup> Там же. С. 453-454.

<sup>333</sup> Там же. С. 278.

<sup>334</sup> Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М.: Музгиз, 1963. С. 68.

<sup>335</sup> Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 130.

<sup>336</sup> Оссовский А. В. Избранные статьи, воспоминания. Л.: Советский композитор, 1961. С. 32.

новизной <...> страшно трудно определить границы возможного в музыке, это слишком сложный вопрос, в который входит все: и гармония, и мелодические и ритмические условия. Невмоготу его разрешить, но я чувствую, что **я прав**<sup>337</sup>. Сочинение «Кащей Бессмертного», таким образом, стало своего рода «лабораторным экспериментом», в котором композитор мог проверить свои предположения на практике.

Видимо, именно в целях «чистоты эксперимента» Н. А. Римский-Корсаков обратился к либреттисту-«декаденту» Е.М. Петровскому, человеку «усталой воли, пониженной энергии и ослабленной проявленности»<sup>338</sup>, «декадентским» должно было стать и его либретто. Однако, совместная работа композитора и либреттиста протекала крайне тяжело, с большими перерывами, вследствие чего, литературный текст оперы, законченный Римским-Корсаковым уже совместно со своей дочерью, получился одновременно и «декадентским», и «корсаковским»: Римский-Корсаков, по словам Петровского, пожелал превратить декадентский «лес» в «сад» с проведенными дорожками, разбитыми палисадничками и табличками на деревьях. Впрочем, на клавире оперы, хранящемся в библиотеке Московской консерватории, композитор написал: «Мое декадентство», тем самым определив главный художественный ориентир своего произведения.

Так, флер мрачной меланхолии, столь свойственной произведениям молодых декадентов, в либретто оперы преобразил любимую Римским-Корсаковым сферу русской сказки. Иронизируя над собственным либретто, Петровский писал Римскому-Корсакову: «когда под впечатлением солнечной музыки «Салтана» возвращаешься к своим героям, невольно смущаешься их нервозностью и пасмурностью. Кащей выглядит слишком ревматичным, Царевна больно много плачет, царевич ребячески терпит фиаско в своей попытке быть героем, и, в довершение всего, ключом катастрофы является слеза»<sup>339</sup>. В полумраке «осенней сказочки» сюжет приобрел причудливые, а порой и гротескные очертания, в которых легко

<sup>337</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 130.

<sup>338</sup> *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып.5. М.: Музгиз, 1946. С. 51

<sup>339</sup> Там же. С. 54.

угадываются распространённые в современной культуре образы «роковой женщины», цветов, сада, острова и другие.

Их средоточием становится 2-я картина оперы — в царстве Кащеевны — где авторские ремарки, касающиеся оформления сцены, будто списаны с картины А. Бёклина: скалистый берег острова, свет луны, отражающийся в морской воде, волшебный сад с благоуханными цветами... Эти цветы характеризуют хозяйку сада — прекрасную Кащеевну, в образе которой соединились опьяняющая страсть и холодная жестокость, что сближает ее со столь популярным на рубеже веков образом «роковой женщины», способной опьянить и опьяняться страстью, несущей чувственное наслаждение и смерть.

Еще одним весьма своеобразным «декадентским» героем в «Кашее Бессмертном» стал Буря-Богатырь. В соответствии со сказочным каноном ему отводилась роль помощника злых сил. Но в образе Бури-Богатыря замечательно и другое: неумная жизненная сила, вырвавшаяся на волю стихийная мощь и вместе с тем непосредственность заигравшегося ребенка. Все это является отражением распространившейся на рубеже веков трактовкой темы юности, которая понималась художниками не в психологическом, а скорее в «физиологическом» ключе, как время расцвета жизненных сил<sup>340</sup>. Именно такой предстает юность в картинах Ф. Ходлера и Х. Хофмана. «Могучее дитя» — этот эпитет был впервые применен по отношению к вагнеровскому Зигфриду, но он в равной степени он может характеризовать и Гвидона из «Сказки о царе Салтане», и могучего Бурю-Богатыря.

Символистские ассоциации вызывают образы Царевны Ненаглядной Красы и Кашея. Подобно персонажам пьес М. Метерлинка, эти герои оперы лишены оснований в какой бы то ни было живой реальности, у них нет ни прошлого, ни будущего, а в поступках отсутствует какая бы то ни была психологическая мотивация. Более того, на протяжении оперы эти персонажи, в сущности, не раскрываются и не развиваются, что подчеркивают особенности их музыкальных характеристик, каждая из которых основана на устойчивом комплексе музыкально-выразительных средств, одинаково далеких от традиционного оперного реализма.

<sup>340</sup> *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989.

Однако не столько образному строю, сколько своему специфическому музыкальному языку «Кашей Бессмертный» был обязан статусом «нового слова в музыке», присвоенного ему Д. Ю. Энгелем<sup>341</sup>. Ориентация на «новизну», отмеченная композитором как одна из базовых свойств музыкального «декадентства», у гениального композитора воплотилась в особой «кащеевской» музыке, где все было ново: и гармония, и мелодия, и логика временного развертывания.

Так, рассматривая гармонические техники в позднем творчестве композитора, Ю.Н. Холопов называет гармонию позднего Римского-Корсакова «кануном Новой музыки»<sup>342</sup>. Это высказывание в полной мере можно отнести и к «Кашею», где, по словам самого композитора, гармония находится у предела, за которым начинается декадентство<sup>343</sup>. Действительно, музыкальной ткани оперы присущи типичные уже для «новой музыки» XX века свойства: эмансипация диссонанса, использование функциональных инверсий, техник аккордовых рядов и дополнительного конструктивного элемента (третон в лейтмотиве Кашея), разработка хроматической системы лада (вплоть до появления 12-титоновых рядов в Колыбельной Царевны) и модальных функций гармонии, особенно симметричных ладов, что в совокупности ведет в музыке «Кашея» к потере традиционных тональных ориентиров и достижению новых состояний тональности (Ю. Н. Холопов указывает на парящую тональность во вступлении к опере)<sup>344</sup>.

Между тем, воссоздавая в музыке своей оперы «распущенную» декадентскую гармонию, Н. А. Римский-Корсаков неизменно отдает ее на суд своей «музыкальной совести», вследствие чего даже самые смелые гармонические решения на поверку оказываются воплощением законов корсаковской «музыкальной красоты»: безупречной логики голосоведения, протяженности вокальных линий, орнаментальной декоративности, структурированной музыкальной формы. Более того, эти свойства «корсаковского» стиля выступают в «Кашее» в намеренно пре-

<sup>341</sup> Энгель Ю.Д. Глазами современника. Цит. изд. С. 107.

<sup>342</sup> См. Холопов Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Науч. труды МГК. Сб. 30. М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. — С. 54-69.

<sup>343</sup> Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. Т. 8Б. Цит. изд. С. 117.

<sup>344</sup> Блестящий гармонический анализ «Кашея» дан в указанной выше статье Ю.Н. Холопова.

увеличенном виде, что превращает оперу в своеобразный дидактический материал, учебник «декадентской» гармонии и формы.

Так, нетрудно заметить, что многие гармонические техники, используемые в опере — модальные функции гармонии, аккордовые ряды — имеют линейную природу. Фактура музыкальной ткани оперы также прорастает отточенными, выразительными, характерными мелодическими линиями, вследствие чего гармонический язык оперы отличается, помимо прочего, широким развитием апподжиа-тур, педалей, проходящих аккордов. Особенно важную роль в гармонии и фактуре оперы играет универсальный принцип противодвижения голосов, который в «Кашее Бессмертном» представлен в максимально очищенном от подробностей виде. Линейность, понятая как универсальный принцип, позволяет Римскому-Корсакову легко совершать метаболы рода, переходя от модальности к тональности, как при переходе от оркестрового вступления оперы к первому ариозо Царевны.

Линейный принцип главенствует и в вокальных партиях оперы. В полемике с распространением в современном музыкальном мире модной мелодекламации и «мелкой мелодической отрывочности»<sup>345</sup> Римский-Корсаков утверждал, что «чистая мелодия, мелодия от Моцарта через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство»<sup>346</sup>. А потому в своей «декадентской» опере Римский-Корсаков особое внимание уделил именно пению<sup>347</sup>. Каждая из вокальных характеристик представляет собой выразительную мелодическую линию. Однако источником этой выразительности служит не человеческая речь — даже речитативы, как признавался Римский-Корсаков, складывались у него, в противоположность «Моцарту и Сальери», на инструментальной основе,<sup>348</sup> — а скорее разнообразная графика мелодии.

Витальная изысканность вокальных линий напоминает то восточный арабеск «Антара» и «Шехерезады», то модную линию Орта («удар бича»), то «играющий

<sup>345</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 8Б. Цит. изд. С. 54.

<sup>346</sup> Там же.

<sup>347</sup> Там же. С. 114.

<sup>348</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 283-284.

орнамент» из «Сказки о царе Салтане». При этом, вне зависимости от характера линии, основным принципом ее развертывания вновь, как и в ранних сочинениях композитора, становится орнаментальный принцип, трактуемый чрезвычайно разнообразно. Так, в дуэте Кашеевны и Ивана-Королевича сплетение их вокальных линий образуют изысканный арабеск, а в партии Царевны мелодраматический лейтмотив «Боюсь и томлюсь» превращается в музыкальный паттерн, который многократно «тиражируется» на протяжении сцены. К разряду орнаментальных можно отнести и главную тему любовного ариозо Ивана Королевича «О, слушай, ночь», мелодический рисунок которой наполнен многочисленными «завитками» — опеваниями основных мелодических тонов, и мелодию крайних разделов ариозо Кашея «Природы постигнута тайна», которая представляет собой магический кристаллический музыкальный орнамент на основе тритона, организующего как мелодическую интонацию внутри интонационной модели, так и звуковысотную логику ее повторений.

Графический принцип композиции мелодии в «Кашее Бессмертном» может распространяться и на уровень сопряжения текста и музыки. Один из ярких примеров — вокальная партия Кашея, которая, буквально, сконструирована из целого ряда символических интонаций, соотносящихся с текстом по принципу риторических фигур. Так, первая интонация Кашея недвусмысленно изображает зов, его угроза Царевне «Спущу-ка я ноги» сопровождается фигурой *catabasis* на звуках уменьшенного септаккорда, а упоминание о слезе в среднем разделе его ариозо сопровождается риторическими «потоками слез» у пиццикато струнных и т.д. С идеей создания риторических фигур смыкается и прием звукоподражания, который в изобилии используется в музыке «Кашея», например, в натуралистичном завывании Бури-Богатыря или изображения «вжикания» меча Кашеевны оркестровыми тиратами.

Наряду с логикой голосоведения, превратившей линейность в универсальный принцип, организующий музыкальную ткань оперы, Римский-Корсаков преобразует, согласно требованиям своей «музыкальной совести», и декадентскую «бесформенность». В «Летописи моей музыкальной жизни» композитор замечает,

что форма в «Кашее Бессмертном» «складывалась связная, непрерывная»<sup>349</sup>, основанная на продуманном тональном плане. При этом, внутри непрерывно развивающихся сцен сквозного строения все же выделяется ряд законченных фрагментов, в которых хорошо ощущаются четкие границы музыкальной формы — чаще всего, трехчастной репризой: эпизод метели, ариозо Кашея, ариозо Ивана-Королевича и т.д. Использование традиционной формы, в этом случае, как нельзя лучше способствует высвечиванию гармонической новизны языка оперы подобно тому, как огранка природного камня позволяет выявить его рисунок и цвет. Игра же композитора на несовпадении гармонических ожиданий, связанных с формой, и реального звучания рождает неповторимый условный эффект, как это происходит в, например, в знаменитой сцене метели, где крайние «устойчивые» разделы написаны в неустойчивом уменьшенном ладу, а середина — в хорошо осязаемом си миноре, хотя и на доминантовом органном пункте.

Неповторимый стиль «Кашея», в котором новизна и свобода декадентской музыки были упорядочены корсаковскими универсальными законами красоты, стал еще одной попыткой композитора «примирить Вагнера с Глинкой». И в некоторых моментах оперы Римскому-Корсакову, казалось бы, это удается, как, например, в ариозо Кашеевны «Настала ночь». Ее характерное двухчастное строение с первой медленной частью и энергичным финалом заставляет вспомнить арии из русских и итальянских опер первой половины XIX века. В то же время вторая, энергичная, часть ариозо отсылает слушателя к сценековки меча из «Зигфрида» Р. Вагнера. Сохранив в ариозо Кашеевны зигфридовский размашистый характер вокальной мелодии, оркестровую звукоизобразительность, альтерированные гармонии и мерное ритмическое движение, которое является характерной особенностью «трудовых» песен, Римский-Корсаков, однако, воспроизводит интонационные особенности модели в новых условиях: более упругая, по сравнению с первоисточником, ритмическая основа меняет жанровую ориентацию ариозо, превращая трудовую песню в героический марш. В свою очередь, его музыкальное содержание — хорошо выявленные квадратные структуры периодов с

<sup>349</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 283.



яркими и четкими кадансами и при этом округлые завершения вокальных фраз, эффектные отклонения, которые возникают в результате перегармонизации одной мелодической фразы — возвращает слушательское восприятие к интонационным моделям Глинки, самой очевидной из которых становится кабалетта Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке». Однако, подлинного синтеза вагнеровского и глинкинского стиля в ариозо Кашеевны, пожалуй, не происходит: ариозо носит, скорее, условный характер, который является следствием особого, нереалистического принципа строения художественного образа. Кабалетта Кашеевны становится эмблемой, в которой один символический образ — меч — организует многослойное, требующее истолкования единство различных «готовых» интонационных моделей.

По принципу эмблемы охарактеризован и Кашей. В ариозо Кашей «Природы постигнута тайна» (*Рисунок 28*), например, Римский-Корсаков сопрягает тритоновую интонацию баса и тембровое решение, корреспондирующие со сценой проклятия Альбериха из «Золота Рейна» (*Рисунок 29*), со структурной идеей и вокальным тембром каватины царя Берендея «Полна чудес могучая природа» (*Рисунок 30*).

**Moderato assai**  
Кашей

При - ро - ды по - стиг - ну - та тай - на, мной

най - ден бес - смер - ти - я дар,

*Рисунок 28. Н. А. Римский-Корсаков. «Кашей Бессмертный». Картина 1. Ариозо Кашей*

Альберих

Wirklich frei? So grüss' euch denn mei - ner

The image shows a musical score for the character Alberich. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are "Wirklich frei? So grüss' euch denn mei - ner". The bottom staff is the piano accompaniment, also in bass clef with the same key signature and time signature. It features a prominent tritone ornament in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic.

Рисунок 29. Р. Вагнер. «Золото Рейна». Сцена 4.

The image shows a musical score for the introduction of the King's Cavatina. It features three staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Violin (Viol. con sord). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "V.c. solo" and "espr.". The violin part is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score shows the instrumental introduction of the leitmotif.

Рисунок 30. Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка» 2 действие. Каватина царя Берендея. Вступление

Все три образа объединяет их причастность некой мировой «тайне», которую постиг Кащей, владеет Альберих и перед величием которой склоняется в благоговении Берендей. Музыкальным символом этой тайны оказывается инструментальный орнамент, сопровождающий пение каждого из персонажей. В ариозо Кащей это кристаллический орнамент тритонов, в оркестровом сопровождении партии Альбериха — повторение лейтмотива кольца, в каватине Берендея — орнаментальное соло виолончели. При этом если в «Снегурочке» орнамент звучит в теплом и живом тембре виолончели, то в «Кащее» он превращается в условную схему, тембровое решение которой — монохромное звучание деревянных духовых инструментов — как нельзя лучше подчеркивает смертельный холод «постигнутой» тайны Жизни. Музыкальным символом этой тайны у Вагнера становится лейтмотив кольца, и именно его гармоническую идею равномерного заполнения малого уменьшенного септаккорда воспроизводит гармония первых тактов ариозо Кащей, которая и составляет орнаментальный паттерн.

На фоне объемных и сложных эмблематических образов Кащеева царства, музыкальные характеристики «светлых» персонажей выглядят куда более простыми и ясными, хотя и для них можно обнаружить интонационные прототипы в

русской опере. Так, моделью для образа Царевны-Ненаглядной красы мог послужить образ Гориславы из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила»: в характеристике Царевны интерпретируется интонационная идея вступления знаменитой глинкинской каватины, основанная на нисходящих мелодических линиях у струнных (Рисунок 31, 32), а также идея многократной повторности одной фразы в вокальной партии как средства передачи неотступной мысли о неверности возлюбленного (Рисунок 33, 34).

В то же время в варианте Римского-Корсакова все эти идеи представлены в очищенном от «подробностей», схематично-структурном виде: акварельная прозрачность глинкинской фактуры превращается в черно-белую графику, где важнейшим музыкально-смысловым центром становится рисунок мелодической линии.



Рисунок 31. Н. А. Римский-Корсаков. «Кащей Бессмертный». Картина 1. Вступление.

Горислава *con espressione*  
У - же - ли мне \_\_\_\_\_ во цве - те лет \_\_\_\_\_ люб - ви ска - зать:

*dolce p*

Рисунок 32. М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие 3. Каватина Гориславы.

**L'istesso tempo**  
Царевна  
*espress.*

Дни без про - све - та, бес - сон - ны - е но - чи, как зим - ни - е  
ту - чи, про - хо - дят бес - смен - ной чре - до - ю.

Рисунок 33. Н. А. Римский-Корсаков. «Кащей Бессмертный». Картина 1.

Горислава  
*dolce con anima*

О, мой Раг - мир! Лю - бовь и мир в род -  
ной при - уют те - бя зо - вут!

Рисунок 34. М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». Действие 3. Каватина Гориславы.

Что же касается Ивана-Королевича, то храбрый герой распевает признания в любви на мотив, напоминающий характерные «молодецкие» темы русской оперы XIX века — возможной образно-интонационной моделью этой темы могла стать

ария князя Владимира Игоревича из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», перерастающая в дуэт с Кончаковной также, как ариозо Ивана Королевича перерастает в любовную сцену с Кашеевной. Объединяющим мотивом здесь становится, видимо, страсть, которую русский богатырь испытывает к представительнице иной культуры, вследствие чего и дуэт в «Кашее» воспроизводит некоторые фактурные приемы дуэта Бородина, например, перебивающие друг друга, имитационные вступления голосов. Но в то же время, сюжетный поворот любовного напитка, а также сложный гармонический язык сцены превращает дуэт-согласие Ивана-Королевича и Кашеевны в подобие любовных дуэтов «Тристана и Изольды» Вагнера. Впрочем, это сравнение оказывается отнюдь не в пользу Ивана-Королевича. На фоне изысканных, эмблематических образов Кашеева царства, русский богатырь, оказавшийся к тому же и не таким уж героем, выглядит нарочито простодушно, упрощенно.

Художественный результат, которого Н. А. Римский-Корсаков достиг в опере «Кашей Бессмертной» был неожиданностью даже для него самого: «Боюсь, не пересолил ли я каши и щей», — писал он С. Н. Кругликову<sup>350</sup>. «Новый стиль» оперы поразил и публику, и критику, которая наперебой пыталась объяснить его природу. Более того, Римскому-Корсакову удалось достичь присущего антириторической вообще, и вагнеровской музыкальной интонации, в особенности, суггестивного эффекта: музыка «Кашея Бессмертного» оказывала на слушателей «раздражающее» воздействие, вызывала возбуждение, сравнимое с действием наркотика<sup>351</sup>.

Казалось бы, «эксперимент» Римского-Корсакова с декадентским стилем можно было считать удачным: ориентируясь на свою «музыкальную совесть» и вооружившись проверенными композиционными принципами, Римский-Корсаков в своей опере не просто преобразил и расчистил «авгиевы конюшни» декадентской музыки. «Кашей бессмертной» убедительно доказал, что следование универсальным принципам музыкального искусства не только не ограничивает ком-

<sup>350</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 8Б. Цит. изд. С. 120.

<sup>351</sup> На это обращает внимание М. П. Рахманова. См. *Рахманова М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 211.

позитора, но и более того, способно колоссально расширить «границы возможного» в музыке: некоторые приемы, возникшие в «Кашее» — например, двенадцатитоновые ряды в Колыбельной Царевны — в наше время можно рассматривать уже как часть иной, неизвестной Римскому-Корсакову, музыкально-исторической реальности.

Но вместе с тем, опера «Кашей Бессмертный» оставила после себя и вопросы: «примири ли Глинка с Вагнером?», — уже не утверждал, а спрашивал себя Н. А. Римский-Корсаков в 1902 году<sup>352</sup>. Отчасти ответом на этот вопрос, должен был стать и «Кашей Бессмертный», сказочный сюжет которого предполагал возможность непрямого, эмблематического истолкования замысла оперы. Очевидно, что нормативная связь между «декадентским» музыкальным стилем и образами Кашеевского царства, как и связь русской музыки quasi Глинка с образами положительных персонажей, позволяла истолковывать чудесную победу Ивана-Королевича над царством Кашея как безусловную победу «глинкианства» над опьяняющим «вагнеризмом», который в опере, впрочем, скорее, самоуничтожился вследствие присущей ему полной свободы и непредсказуемости проявлений, символически выраженных в стихийном образе Бури-Богатыря.

Однако, музыкальный слой этой оперы-эмблемы, вопреки желанию композитора, который вновь и вновь переделывал финал, да так и остался им недоволен, воспрепятствовал такому прочтению. Сложная и интересная музыка, эмблематическое истолкование персонажей создали неожиданно глубокий, многослойный и исторически актуальный образ Кашеева царства — неслучайно, у части публики Кашей вызывал ассоциации с реальной исторической фигурой, в то время, как музыкальная характеристика Ивана-Королевича на этом фоне неожиданно стала казаться плоской, старомодной и блеклой исторической стилизацией. В связи с этим изменили свою смысловую окраску и некоторые повороты сказочного сюжета, и опера в целом. Так, еще одно, не менее чудесное, чем в «Салтане» избавление от вселенского зла, осуществляется силами Царевны и Бури-Богатыря. Но это сказочное «чудо» — превращение Кашеевны в плачущую иву, ее спасительные слезы

<sup>352</sup> Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. Т. 8Б. Цит. изд. С. 134.

— делает присутствие главного Героя, символизирующего великую русскую музыкальную культуру, ничем не оправданным, не нужным, а музыкальное решение выхода из Кашеева царства, основанного на его русской теме — неубедительным и оставляющим двойственное впечатление. Как драматург Римский-Корсаков все же завершил оперу солнечным апофеозом русской музыки, но как музыкант не мог не признать очевидного — русская музыкальная культура XIX века даже в лице ее лучших представителей уже не могла составить конкуренцию набиравшему силу «вагнеризму».

#### §4. «Золотой петушок»

«Я твердо верю в близкий (сравнительно) конец музыкального искусства», — эту фразу из переписки Н. А. Римского-Корсакова с С. Н. Кругликовым<sup>353</sup> можно было бы сделать эпиграфом к целому ряду высказываний композитора, которые объясняют его отношение к историческим и культурным событиям последних лет его жизни.

Римский-Корсаков понимал, что живет в «великое время»<sup>354</sup> глобальных исторических перемен, время, которое превращало всех людей, вне зависимости от рода их деятельности или желания, в персонажей исторического процесса и наделяло их судьбы особым смыслом. Композитор, как никто другой, мог видеть это на примере собственной жизни: Римский-Корсаков не только напряженно наблюдал, глубоко переживал, читал, делился с друзьями мыслями о происходящих на его глазах исторических событиях, но и сам стал их непосредственным участником, когда принял решение покинуть консерваторию в знак несогласия политикой руководства по отношению к «неблагонадежным» студентам. Время накладывало свой отпечаток и на восприятие произведений композитора, в сюжетах и героях которых публика видела отражения реальных исторических событий и лиц.

<sup>353</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 8Б. Цит. изд. С. 54.

<sup>354</sup> Там же. С. 171.

В размышлениях Н. А. Римского-Корсакова, вошедшего в «осенний» период своего творчества, интенсивность современного исторического процесса становится и поводом для глубокой философской рефлексии, предметом которых впервые оказывается История — периоды подъема и упадка, прошлое и будущее, объективные условия развития и роль отдельной личности в судьбе истории. При этом, как и прежде, композитор осмысливает эти процессы не столько в сфере реальных событий политической жизни страны, сколько в сфере искусства — того мира, который по-прежнему оставался для Римского-Корсакова главной реальностью его жизни.

В этом смысле, «Летопись моей музыкальной жизни», законченная в 1906 году — произведение обобщающее. Писавшаяся в разные периоды творчества Римского-Корсакова, но в основном, во время мучительных раздумий и глубоких творческих кризисов,<sup>355</sup> она стала не просто хронографом жизни и творчества композитора, собранием остроумных заметок о событиях и людях. Ориентиром для объяснения действительного замысла этого сочинения, мы полагаем, может служить выбранный Римским-Корсаковым жанр летописи, по отношению к которому можно вспомнить известные слова Д. С. Лихачева о том, что «древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни»<sup>356</sup>. Историческая судьба русской музыки и, через нее, попытка понять «замысел» о себе самом, думается, и стали для Римского-Корсакова главной причиной, побудившей его написать свою «Летопись музыкальной жизни».

Однако, «Летопись» осталась не законченной, а скорее, прерванной композитором, который оставил за кадром интереснейшие моменты своей творческой жизни, связанные с рождением замысла и созданием оперы «Золотой петушок». Н. Н. Римская-Корсакова в предисловии к первому изданию «Летописи» объясняла это нехваткой времени и сил композитора, который полностью посвятил себя сочинению. Но, думается, что финальную точку в своих размышлениях Римский-

<sup>355</sup> Рахманова М. П. История «Летописи» // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков – окно в мир. Сб. статей. СПб.: СПбГУКСПБГМТиМИ, 2016. С. 83.

<sup>356</sup> Лихачев Д. С. Великий путь // Становление русской литературы XI-XVII веков. М.: Современник, 1987. С. 19.



Корсаков все же поставил, хотя и сделал это не в тексте «Летописи», а, как и подобает композитору, — в музыке своей последней оперы, которая стала итогом и обобщением смысла его «музыкальной жизни».

Опера «Золотой петушок», написанная в содружестве с В. И. Бельским в 1907 году, до сих пор остается одним из самых загадочных сочинений композитора. Отсутствие прямых указаний на причины обращения Римского-Корсакова к этому сюжету, создание оперы в атмосфере полной секретности и, конечно, ее статус «последнего сочинения» великого мастера заставляют выделять ее на фоне прочих опер и предлагать различные истолкования ее замысла.

Так, достаточно распространенной остается мысль о том, что «Золотой петушок» является ироничным музыкальным памфлетом, написанным «на злобу дня», которая, впрочем, при ближайшем рассмотрении может вызвать возражения. С одной стороны, действительно, композитор и либреттист предусматривали такое прочтение пушкинского сюжета. Более того, возможно, что именно на нем настаивал либреттист оперы — В. И. Бельский, который оказывал на концепции поздних опер Н. А. Римского-Корсакова такое сильное влияние, что композитор, шутя, писал ему: «Вообще я, если еще не впадаю в детство, то все-таки несколько становлюсь ребенком и начинаю слушаться старших»<sup>357</sup>.

Однако, следует заметить, что сама по себе идея музыкального обличения пороков действительности у Римского-Корсакова неизбежно должна была вызывать ассоциации с заветами В. В. Стасова и музыкального реализма, с которыми композитор простился уже давно. Тем более, эта идея противоречила его собственным многолетним представлениям о музыке как о самостоятельном бытии, которое существует независимо от событий социальной или политической «жизни». Потому и в «Золотом петушке» композитор, скорее всего, предполагал возможность и менее очевидной трактовки оперы, напоминая Бельскому, что не стоит слишком уж увлекаться «намекami на современное положение вещей; и без того соприкосновение с ним будет ясно для всякого»<sup>358</sup>.

<sup>357</sup> Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 312.

<sup>358</sup> Там же. С. 359.

Ориентиром для поиска иных смысловых пластов оперы могли бы стать те проблемы, которые волновали композитора в этот период, а также сама музыка «Золотого петушка», по отношению к которой Римский-Корсаков, порой, отстаивал свою независимость даже от мнения своего любимого либреттиста.

Безусловно, самой важной темой размышлений для композитора в этот период оставалась судьба русского искусства, будущее которого представлялось Римскому-Корсакову в самых мрачных тонах. Свои апокалиптические предчувствия композитор связывал с распространением в современной культуре «вагнеризма», по отношению к ярким представителям которого — Р. Штраусу и В. Д'Энди — Римский-Корсаков употребил едва ли не весь арсенал цензурных крепких выражений морского офицера.

Накануне написания «Золотого петушка» в письмах композитора размышления об исторической «жизни» впервые смыкаются с размышлениями об искусстве. Например, в одном из писем Римский-Корсаков задается вопросом о том, сможет ли искусство, которое всегда существовало около церквей, богатства и деспотизма, существовать в условиях свободы, равенства и братства<sup>359</sup>. Размышляет композитор и о своем месте в истории, сравнивая себя не только с декадентами, но и с мастерами Возрождения и Барокко<sup>360</sup>. В конце концов он приходит к следующему выводу: «Я, да и все мы суть деятели конца XIX века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия. Теперь же, с переломом политической жизни на Руси или наступит период расцвета, или, что вероятнее, период упадка искусства»<sup>361</sup>. В этом письме, как и в все чаще в беседах с В. В. Ястребцевым, искусство рассматривается композитором уже не как абсолютное бытие, которое управляется «вечными» законами, а как часть исторической жизни, которая, как и все живое, имеет свое начало и свой конец. Думается, что размышления о катастрофе «конца искусства» вследствие завершения огромного периода русской истории, частью которого Римский-Корсаков мыслил себя самого, легла и в основу замысла «Золотого петушка».

<sup>359</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 8Б. Цит. изд. С. 181.

<sup>360</sup> Там же.

<sup>361</sup> Там же. С. 177.

М. П. Рахманова отмечала свойство «репризности» оперы по отношению и ко всему творчеству композитора, и к творчеству композиторов Новой русской музыкальной школы, чьи произведения Римский-Корсаков дописывал, редактировал, добивался издания и постановки<sup>362</sup>. Это характерное для позднего стиля многих композиторов явление в случае с Римским-Корсаковым можно рассматривать и как еще один пример проявления его творческого метода — метода «готового слова». При этом использование главного принципа «готового слова» — авторского воспроизведения «готовых» интонационных моделей — в свете творческого метода Н. А. Римского-Корсакова «Золотом петушке» и закономерно, и уникально. Если в ранних сочинениях композитора в качестве «готового слова» использовались отдельные образно-интонационные единства из произведений других композиторов, в «Сказке о царе Салтане» «готовым словом» стала мифологическая концепция Р. Вагнера, в «Кашее Бессмертном» — образно-музыкальное единство «вагнеризма», то в «Золотом петушке» объектом авторского осмысления оказалась сама История в единстве истории страны и истории искусства, которые в начале XX века оказались на грани катастрофы, невольным свидетелем и участником которой стал и Н. А. Римский-Корсаков.

Двумя драматургическими полюсами оперы становятся два мира: царство Додона и царство Шемаханской царицы, характеристика каждого из которых имеет свой интонационный прототип.

Так, в музыкальной характеристике Додонова царства и самого царя Додона, композитор стилизует интонации из произведений кучкистов и М. И. Глинки. При этом большинство интонационных идей были заимствованы Римским-Корсаковым из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. И вновь на эти параллели прямо указывает либретто В. И. Бельского. Так, уже в первой сцене «Золотого петушка», в монологе Додона Римский-Корсаков обращается к монологу царя Бориса: первые слова Додона «Я вас всех затем позвал» является почти прямой цитатой первых слов Бориса «Я созвал вас, бояре». Впрочем, и в музыкальной характеристике Додона можно найти некоторые интонационные идеи музы-

<sup>362</sup> Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Цит. изд. С. 216.

кальной характеристики царя Бориса. При этом «высокий слог» монолога Мусоргского в опере Римского-Корсакова подвергается значительному снижению: если вокальный тембр, оркестровка низкими струнными и духовыми инструментами, и даже секвентное строение мелодии продолжают интонацию Бориса, то гармоническое и мелодическое оформление речи Додона ей прямо противоречат. На смену сложному гармоническому языку и речевой интонации Мусоргского приходит сконструированная, нарочито упрощенная музыкальная речь Додона. Секвентный принцип строения, который у Мусоргского способствовал развитию музыкальной речи, у Римского-Корсакова, скорее, становится способом создания эффекта крайней предсказуемости мысли недалекого царя. Кроме того, для достижения гротескного снижения образа Римский-Корсаков использует прием оксюморона, снабжая примитивные «рубленые» интонации Додона затейливым играющим «салтановским» орнаментом и барочными украшениями.

Помимо характеристики царя, из «Бориса Годунова» Римский-Корсаков мог почерпнуть интонационные прототипы для хоров боярской думы и эпизода с попугаем, музыкальной «ругани» Полкана, которая является вокальной интерпретацией лейтмотива пристава, лейтмотива Амелфы, структурная и гармоническая идея которого образуют параллели с песней шинкарки и т.д.

При этом, особенности работы с «готовым материалом» в «Золотом петушке» позволяют утверждать, что в образе Додона и его царства Римский-Корсаков, действительно, «посрамил окончательно» весь музыкальный мир Мусоргского: музыкальную «правду» его речитативов, превратив их в хроматическую «ругательную» музыку Полкана или примитивные фразы Додона, гениальную идею деления хора на группы, заставив их спорить о бобах и кофейной гуще, традицию использования народной песни, подменив древний крестьянский фольклор «Коробейниками» и «Чижиком-пыжиком».

Кульминацией первого действия становится сон Додона, который представляет собой трансформированный вариант галлюцинаций Бориса, где вместо образа окровавленного царевича Дмитрия навязчивой *idée fixe* царя становится образ Шемаханской царицы. В. И. Бельский остроумно воспроизводит в этой сцене

модный сеанс психоанализа, где Амелфа, как заправский доктор Фрейд, постепенно добирается до откровенно эротической подоплеки сна Додона. Вместе с тем, эта сцена имеет и еще один смысловой аспект: разгадывая столь волнующую воображение Додона мечту, Амелфа сначала предполагает сюжеты, которые корреспондируют с двумя генеральными направлениями русской музыки, заложенными М. И. Глинкой — историко-героической, воспроизведенной в первом толковании Амелфы: «Уж не то ль, что ты шахматный король?»<sup>363</sup> и сказочно-фантастической во втором толковании: «В бане грустен царь сидит», где даже присутствует неременный атрибут русской фантастической музыки — модальный колорит. Однако, очевидно, русскую музыку XIX века в лице Додона эти сюжеты более не привлекают, ее притягивает декадентский «вагнеризм», связанный с образом Шемаханской царицы.

Действительно, противоположный музыкальный полюс оперы — мир Шемаханской царицы, охарактеризован стилизациями декадентской музыки: «Гармонию местами довел до величайшей напряженности для меня «Нате ж, декаденты, выкусите! А я все-таки до декадентства не унижусь, кривляки порнографические!»<sup>364</sup>. Последнее грубое замечание косвенно указывает на главный источник интонационных прототипов для партии Шемаханской царицы, которым стало одно из самых шокирующих произведений эпохи модерн — опера Р. Штрауса «Саломея». Композитор видел ее в театре в одной из заграничных поездок и остался крайне недоволен услышанным<sup>365</sup>. Название оперы Штрауса всплывает и в переписке композитора с Бельским в период работы над «Золотым петушком»<sup>366</sup>.

И вновь, как и прежде, абсолютно ясно на параллель образов Шемаханской царицы и Саломеи указывает либретто второго действия оперы, в котором Бельский последовательно воспроизводит не только популярные образы-символы декадентского искусства — мотивы острова, женских волос, утонченного эротизма,

<sup>363</sup> Образ игрушечного войска, очевидно, был заимствован В. И. Бельским из «Легенды об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга, который стал источником «Сказки о золотом петушке» А. С. Пушкина. См. *Ахматова А. А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. А. О Пушкине. М.: Книга, 1989. С. 14-44.*

<sup>364</sup> *Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. Т. 8Б. Цит. изд. С. 199.*

<sup>365</sup> См. письмо Н. Н. Римской-Корсаковой в *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Цит. изд. С. 316.*

<sup>366</sup> *Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 385.*

но и все символические атрибуты связанные с обликом дочери Иродиады в опере Штрауса, и даже прозрачно намекает на знаменитый «Танец семи покрывал»:

Сброшу чопорные ткани  
И, как лунный лик в тумане,  
На кумире из серебра  
Заблистаю среди шатра.

Но если В. И. Бельский был достаточно откровенен в проведении параллелей, то Римский-Корсаков, действительно, «не унизился» до эротизма декадентов. Чувственная интонация Штрауса в опере Римского-Корсакова предстала в куда более «целомудренном» варианте, приближающем ее характеристику к восточным страницам музыки А. П. Бородина, М. А. Балакирева и самого Н. А. Римского-Корсакова. Лишь при ближайшем рассмотрении, в русском Востоке из «Золотого петушка» обнаруживаются интонационные прототипы из музыки «Саломеи» Р. Штрауса.

Так, и лейтмотив Шемаханской царицы, и лейтмотив Саломеи, с которого начинается опера, представляют собой орнаментальную линию у сольного инструмента без гармонического сопровождения. Звучание лейтмотива Шемаханской царицы у кларнета при первом появлении царицы на сцене усиливает сходство. Причем и в том, и в другом лейтмотиве имеет место симметричный лад: в лейтмотиве Саломеи это лад со структурой 2211, а лейтмотив Шемаханской царицы, опирается на остов уменьшенного лада (Рисунки 35, 36).



Рисунок 35. Н.А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».

Лейтмотив Шемаханской царицы.

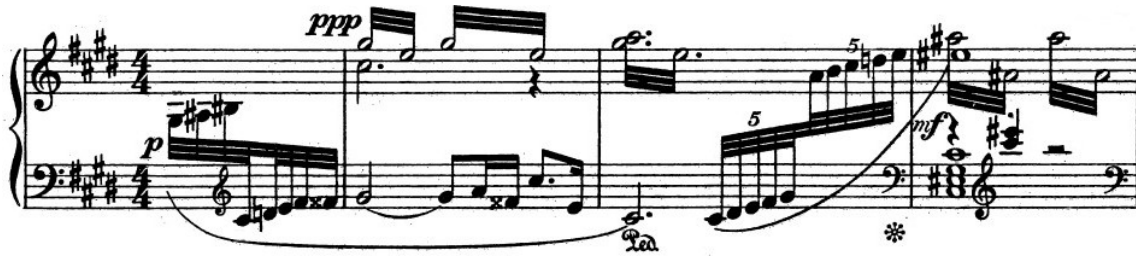


Рисунок 36. Р. Штраус. «Саломея». Лейтмотив Саломеи.

Еще одно лейтмотивное образование, связанное с образом Шемаханской царицы, представляет собой соединение арабеска из звуков доминантового лада и продолжительного звучания его основного тона, который выступает в это теме в функции тематического рельефа. Такой же рельеф темы можно встретить и в одном из лейтмотивов «Саломеи», также исполняющегося соло (Рисунки 37, 38).



Рисунок 37. Н. А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок». Действие 2.

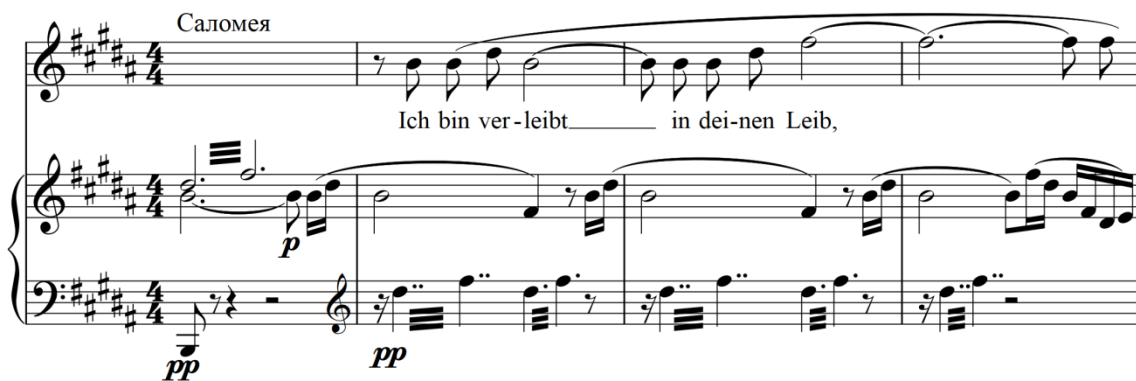


Рисунок 38. Р. Штраус. «Саломея».

Можно заметить также, что хроматические каскады, которые заканчивают звучание лейтмотива Шемаханской царицы во вступлении в опере, а также постоянно возникают и в партии оркестра, и в ее вокальной партии во 2 акте «Золотого петушка», пронизывают, буквально, и всю партитуру «Саломеи».

Несмотря на избранную стилистическую ориентацию, в отличие от «Касця Бессмертного», Римский-Корсаков, очевидно, не ставил перед собой задачу во-

площадь здесь целостный облик «декадентской» музыки: лишь в тот момент, когда царица признается, что хочет завоевать Додоново царство в партии оркестра появляется характерный «кащеевский» фрагмент с линейными функциями гармонии и призывными интонациями из дуэта Кашеевны и Ивана Королевича. Не стремился Римский-Корсаков и высмеивать столь нелюбимую им оперу Р. Штрауса: музыка Шемаханской царицы вполне серьезна и по-настоящему красива. Из «декадентского» прототипа композитор оставил лишь некоторые детали: терцовое удвоение хроматической мелодии в ариозо царицы «Воздух стал какой-то пьяный», призывные восходящие интонации с пунктирным ритмом, разнообразные глиссандо, прочерчивающие всю оркестровую фактуру, использование которых в новых условиях, в отличие от тем Додона, не снижают образ восточной царицы, а сообщают ему дополнительную глубину и многоплановость. Иными словами, Римский-Корсаков в партии Шемаханской царицы будто стремился создать убедительный, прежде всего, для самого себя, чарующий и, вместе с тем, зловещий, образ музыкального декадентства, которое «без рати» так легко покорило русскую музыку на рубеже веков.

В то же время, как это уже происходило в «Кашее», неподдельная красота и глубина образа Шемаханской царицы способствует еще большему снижению образов Додона и Полкана, которые во 2 акте «Золотого петушка» выглядят особенно комично именно с учетом сюжетной параллели с оперой Штрауса. Так, например, краткий разговор Шемаханской царицы и Полкана и в событийном плане, и в интонационном и тембровом отношении, является кривым отражением сцены обольщения Саломеей Иоканаана. При этом, штраусовский контраст между страстной, интонационно и эмоционально разнообразной партией Шемаханской царицы—Саломеи и решительными ходами в вокальной партии Полкана—Иоканаана у Римского-Корсакова приобретает гротескный характер: Полкан отвергает любовь царицы исключительно из-за собственной недогадливости и грубости, что, однако, не меняет для него последствий — восточная красавица просит у Додона голову его воеводы.



В истории Саломеи, воспроизведенной во 2 акте оперы, царю Додону, таким образом, вновь достается роль царя — царя Ирода (с Иродом, напомним, Юродивый сравнивал и царя Бориса). Однако, это зловещее сравнение вновь высмеивается создателями «Золотого петушка»: танец, который должен был бы стать аналогом «Танца семи покрывал», приходится танцевать неуклюжему Додону.

Благодаря текстовым и интонационным намекам, помогающим обнаружить стилизуемую Римским-Корсаковым и Бельским модель — «Саломею» Р. Штрауса, весь 2 акт начинает функционировать как своеобразная эмблема — многослойный образ, требующий своей расшифровки, где история обольщения Додона Шемаханской царицей, обнаруживает как очевидные исторические ассоциации (из-за которых опера была сильно изуродована цензурой), так и отсылки к жизни русского искусства, где по мысли Римского-Корсакова произошла доставшаяся «без боя» победа опьяняющего своей красотой и чувственностью «вагнеризма» над уставшей, потерявшей, как царь Борис, чувство реальности, и безнадежно устаревшей в своих традициях русской музыкальной культурой XIX века.

Финал оперы, таким образом, стал пророческим во многих смыслах: Римский-Корсаков не только предсказал падение самодержавия, но и конец одного из величайших периодов в истории русского искусства. Декадентство в музыке оказалось мимолетным — оно мелькнуло и растворилось в историческом времени также быстро, как и Шемаханская царица, оставив пространство для новых, выходящих за рамки привычного понимания искусства, музыкальных поисков.

Но был ли этот исход предопределен? Думается, этот вопрос продолжал волновать автора «Сказки о царе Салтане» и «Сказания о великом граде Китеже», в которых логика развития исторического процесса от рождения к неминуемой гибели преодолевается иррациональной логикой «чуда». В «Золотом петушке», как и во всякой сказке, разумеется, тоже есть место для сказочного «чуда». Им становится Золотой петушок, которого дарует царю Додону волшебник Звездочет.

Образ Звездочета в опере занимает особенное место уже хотя бы потому, что В. И. Бельский в одном из писем признается композитору, что получившуюся

оперу стоило бы назвать «Звездочет», а не «Золотой петушок»<sup>367</sup>. Причины такого заявления проясняются по мере изучения образа Звездочета, образно-интонационные истоки которого обнаруживаются в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского.

В «Золотом петушке» Звездочет появляется перед Додоном в тот же момент всеобщей растерянности, что и Пимен, пришедший рассказать о чуде исцеления, совершившимся на могиле царевича Дмитрия, в опере Мусоргского. Появление Пимена сопровождается движением вниз с терцовым шагом у пицчекато струнных, которые имитируют легкую поступь старца (*Рисунок 39*).

Борис Годунов

из - му - чен-ной ду - ши!

*Рисунок 39. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». Действие 4.*

Лейтмотив Звездочета, который, судя по записным книжкам автора, возник как гармоническая идея, в процессе работы над ним также приближается к «пименовскому» образцу. При этом в изначальном фигурационном мотиве с терцовой структурой отдельные звуки начинают разделяться паузами, а к струнному пицчекато присоединяется «сказочный» тембр челесты — традиционно связанный в корсаковских операх с образом звезд (*Рисунок 40*).

*Рисунок 40. Н. А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок». Введение.*

<sup>367</sup> Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. Цит. изд. С. 388.

При этом не только мелодическая линия, но и гармоническое содержание лейтмотива Звездочета находит свои аналогии в рассказе Пимена о чуде исцеления. При воспроизведении слов царевича Дмитрия, в оркестре звучит последовательность мажорных тональностей, основные тоны которых образуют цепочку терций: D-dur — F-dur — A-dur — C-dur — E-dur. Следующий же за тем лейтмотив царевича Дмитрия звучит два раза со смещением баса на полтона: в A-dur и Des-dur -As-dur. В лейтмотиве Звездочета эти же гармонические идеи звучат в иной, более строгой и конструктивной конфигурации, отражающей специфику мышления Римского-Корсакова. Так, полутоновый шаг сопоставления тональностей композитор кладет в основу гармонизации одного звена секвенции, а тональности повторного воспроизведения этого интонационного паттерна в орнаменте образуют большетерцовые сопоставления, вызывающие ясные модальные ассоциации (E-dur — F-dur, C-dur — Des-dur, As-dur — A-dur).

Астроном и «монах», скрывающийся в своем «монастыре» — искусстве, летописец и непосредственный участник событий, Звездочет является публике также в конце и в начале оперы как ее создатель и режиссер, увидевший историю своей же жизни «со стороны». Эта совокупность характеристик Звездочета не может не вызывать прямых ассоциаций с самим Римским-Корсаковым, а брошенное композитором как-то утверждение о том, что «звездочета следовало бы загримировать мною»<sup>368</sup>, превращает эти ассоциации в уверенность.

«Для живых чудес я сошла с небес» — эти слова являются частью музыкальной эмблемы, с помощью которой Римский-Корсаков охарактеризовал В. В. Ястребцеву свое творчество. С той же целью в «Золотом петушке» к Додону приходит Звездочет, ведь главным «чудом» оперы становится его дар — Золотой петушок, по поводу которого и народ, и Додон, единодушно восклицают: «Просто чудо! Просто диво!».

Отношение Звездочета к Золотому петушку сродни преклонению Пимена перед святостью царевича Димитрия, царя Берендея — перед чудесами могучей природы, пушкинского Старика — перед Золотой рыбкой — древнеримским сим-

<sup>368</sup> *Энгель Ю. Д.* Глазами современника. Цит. изд. С. 278.

волом Христа. С таким же восторженным преклонением Римский-Корсаков служил красоте музыки и мира, изучению чудесной «тайны» которых он посвятил всю свою жизнь. Потому, вероятно, он так и не смог принять позиции тех художников, которые, подобно Додону, Борису, Старухе или Кащею попытались поставить это дарованное свыше спасительное «чудо» на службу своей индивидуальности, своим страстям, своим великим целям. «Золотой петушок» — последняя опера композитора, в этом смысле, действительно стала обобщением и итогом многолетних раздумий композитора об искусстве и мире, о функции художника и целях собственного творчества, о законах и благодатном Чуде.

## **§5. «Готовое слово» в поздних операх-сказках**

### **Н. А. Римского-Корсакова**

Суммируя сказанное, можно утверждать, что творческий метод Н. А. Римского-Корсакова — метод «готового слова» — который сформировался в ранних, «кучкистских» произведениях композитора, продолжает оставаться сердцевинной его индивидуальной авторской системы творчества и в поздний период творчества. При этом, вся совокупность основных принципов «готового слова» — нормативность образно-интонационных связей, дискретность изложения, эмблематическое строение художественного образа, декоративность стиля, возникающая как следствие стилизации, т.е. подчинения «чужой» интонации формату собственного стиля — сохраняется и в поздних операх-сказках Римского-Корсакова, хотя и во внутренне измененном виде.

В первую очередь, нужно признать, что меняется отношение Римского-Корсакова к самому факту ориентации на «чужие» интонационные модели. Так, описывая свои сочинения раннего периода в «Летописи», он открыто приводил списки произведений, с подробным указанием заимствованных фрагментов. Однако начиная уже с описания «Псковитянки» такие указания становятся редкостью. Думается, что главная причина заключалась в изменении у Римского-

Корсакова внутреннего ощущения своего статуса относительно антириторического идеала композитора: молодой дилетант мог позволить себе пользоваться чужим музыкальным опытом, но зрелый мастер был обязан писать только «новую» музыку. Кроме того, расширение музыкального кругозора композитора, его знакомство со множеством различных авторских систем могло сделать процесс отбора «чужих» интонационных моделей не преднамеренным, а незаметным и естественным даже для самого Римского-Корсакова. Тем не менее, как видно из анализа поздних произведений, солидный музыкальный опыт неизменно вел творческую фантазию композитора к использованию «готовых» интонационных решений. Например, В. В. Ястребцев в своих «Воспоминаниях» часто приводит примеры интонационных совпадений отдельных фрагментов музыки Римского-Корсакова с музыкой Р. Вагнера.

В результате, Римский-Корсаков продолжает указывать лишь на фольклорный цитированный материал в своих сочинениях, заимствование которого со времен Глинки не только не возбранялось, но и приветствовалось в творчестве любого русского композитора. И судя по этим заявленным случаям заимствования, в художественном сознании Римского-Корсакова продолжает сохраняться характерная для «готового слова» нормативность образно-интонационных связей. Косвенно о том же свидетельствует и тот известный факт, что Римский-Корсаков предложил Ястребцеву составить «таблички» музыкальных примеров из произведений различных композиторов «с толкованием художественного значения того или другого сочетания, аккорда или даже гармонического последования»<sup>369</sup>, т.е. по сути, своего рода таблицы музыкально-риторических фигур антириторической эпохи.

Нельзя переоценить значение появления в судьбе Н. А. Римского-Корсакова либреттиста В. И. Бельского. Помимо эмоциональной близости и взаимного участия в судьбе друг друга, общих интересов и взглядов на искусство, думается, что главным объединяющим фактором стало удивительное совпадение творческого метода Н. А. Римского-Корсакова с творческим методом его либреттиста, кото-

---

<sup>369</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Цит. изд. С. 163.

рый получил свое наивысшее выражение в либретто «Сказания о невидимом граде Китеже». Естественно возникающее единство творческого метода композитора и автора либретто, попадая в резонанс друг с другом, не только способствовало появлению настоящих оперных шедевров, но и, возможно, определяло модус их творческого общения, где многое не нуждалось в объяснении и, потому, оставалось «за кадром» письменного общения.

Именно в «Замечаниях к тексту» В. И. Бельского, опубликованных в клавире «Китежа», на наш взгляд, содержится наилучшее объяснение творческого метода композитора и либреттиста в период их совместного творчества: «Может быть, во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы *навеяна* (курсив мой — Е. П.) чертою какого-либо сказания, заговора или иного плода русского народного творчества». Использованное здесь слово «навеяна», которое корреспондирует с упоминаемыми в «Летописи» «общемзыкальными веяниями» в ранних сочинениях композитора, как нельзя лучше подходит для описания взаимодействия «своего» и «чужого» в поздних сочинениях Римского-Корсакова. Для них характерно уже не сознательное копирование или авторское опосредование «чужой» музыки, а создание индивидуальной авторской интонации на базе «готовых» интонационных решений того или иного сюжетного поворота или ситуации. При этом, вне зависимости от степени осознанности композитором источников «чужих» интонационных моделей, «целое» в музыкальных произведениях Римского-Корсакова неизменно рождается из «деталей» — «готовых слов», а потому обладает свойством «смысловой прерывности» (Михайлов), дискретности, что прекрасно ощущал композитор, в конце жизни называя себя «большим эклектиком»<sup>370</sup>, а своего «Салтана» рисунком «по клеткам».

В тех случаях, когда возникающие интонационные параллели сопровождаются очевидными сюжетными, лексическими, композиционными стилизациями в либретто опер, можно утверждать преднамеренность обращения Римского-Корсакова и Бельского к конкретным сочинениям определенных авторов, несмотря на то, что авторы оставляют лишь немногочисленные косвенные указания на

<sup>370</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Т. 86. Цит. изд. С. 117.

объекты стилизации. При этом становится ясным принципиальное отличие в выборе интонационных источников в ранних и поздних сочинениях Римского-Корсакова. Если в «Садко» и «Антаре» композитор опирался на произведения своих кумиров — Ф. Листа, М. А. Балакирева, М. И. Глинки, выступая в качестве их ученика и продолжателя, то теперь источниками образно-интонационных моделей для него становится музыка тех композиторов, с которыми Римский-Корсаков, скорее, был склонен спорить: в первую очередь, это М. П. Мусоргский и Р. Вагнер, которых в высказываниях Римского-Корсакова объединяет модус музыкального «декадентства».

Способы работы Римского-Корсакова с «готовыми» интонационными моделями в поздний период творчества также имеют свои особенности. Так, с одной стороны, в отдельных случаях композитор продолжает использовать приемы, которые он нашел в ранний период своего творчества — приемы ритмического увеличения и уменьшения, повтора одного интонационного «паттерна», которые могут быть ассоциированы с риторическими тропами и стилистическими фигурами. Так происходит, например, в лейтмотиве Салтана (гиперболе лейтмотива Хундинга), лейтмотиве Звездочета (амплификации мотива шагов Пимена), стилизованном лейтмотиве судьбы, предваряющем монолог Старого Деда и т. д. Но с другой стороны, в большинстве случаев Римский-Корсаков чаще использует эти приемы на этапе развертывания «готового слова», а не на стадии формирования собственной интонации, как в ранних сочинениях: так, например, в финале введения «Сказки о царе Салтане» стилизованный лейтмотив «кольца», появившийся впервые в партии Бабарихи, превращается в орнаментальную линию фактуры, сходным образом развертывается лейтмотив Шемаханской царицы. Тем не менее, использование логики тропов и стилистических фигур непосредственно по отношению к звучащему материалу обуславливает свойство декоративности музыкального стиля Римского-Корсакова, которое сохраняется на всем протяжении творческого пути композитора, от первых до последних сочинений.

В поздних сказочных операх Римского-Корсакова на первый план выходят и иные, по сравнению с ранними сочинениями, приемы опосредования «чужой» ин-

тонационной модели. Так, с одной стороны, как и прежде, в поздних сказочных операх Римский-Корсаков опосредует не всю целостность, а лишь отдельные, самые яркие, архетипические стороны «чужой» интонации: мелодические (лейтмотивы Лесной птицы, Саломеи, Хундинга), гармонические (лейтмотив «судьбы», проклятие Альбериха, тема любви Зигмунда и Зиглинды), ритмические и темброво-фактурные (Заклинание огня и прощание Вотана с Брунгильдой, шаги Пимена, каватина Гориславы, молотки Нибельхейма), структурные (тема любви Зигмунда и Зиглинды, монолог Бориса). Кроме того, материалом для истолкования могут стать жанровая интонация (монологи и диалоги героев опер Вагнера и Мусоргского, хоры Мусоргского, танец Саломеи) и структура целой сцены (сцена смерти царя Бориса из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского).

В то же время, в отличие от ранних сочинений, «чужая» музыкальная интонация подчиняется не интуитивным, а вполне осознанным идеалам корсаковской музыкальной красоты: ясной гармонии, логике голосоведения, широкому мелодизму и виртуозности, структурной расчлененности и т.д. В результате, интонации из произведений Вагнера и Мусоргского меняются до неузнаваемости: сложные хроматические гармонии становятся тонально и структурно определенными, эллиптические последовательности превращаются в последовательности отклонений и модуляций, мелодические линии расцветают виртуозной колоратурой или приобретают декоративный характер, речитативные интонации вписываются в четкие метрические структуры, монологи и диалоги превращаются в сказки и песни и т.д. Получившаяся таким образом музыка оказывается, конечно, абсолютно «корсаковской», хотя и, пользуясь приведенным выше выражением Бельского, в ней, возможно, «не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна» произведениями других авторов.

Если в ранних сочинениях Римский-Корсаков останавливался на этом этапе, то в поздних операх-сказках он создает собственные образы-эмблемы из нескольких «готовых» интонационных прототипов. Структура интонационных эмблем в поздних операх-сказках Римского-Корсакова представляет собой соединение отдельных элементов «готовых слов» различного происхождения, как это происхо-



дит, например, в музыкальной характеристике Кашея, где гармоническая идея и тембровое решение имеет вагнеровское происхождение, а структурная и фактурная — корсаковское. Иначе говоря, композитор использует логику синекдохи — тропа, который предполагает использование части в значении целого.

При этом, в одном случае, эти части могут вступать в противоречие друг с другом, образуя оксюморон, как в характеристике Додона, где тематизм и фактура барочной музыки вступает в противоречие с крайне упрощенной интонацией Бориса Мусоргского, или в характеристике Салтана, где стилизованный вариант лейтмотива Хундинга сопровождается изящными трелями в кадансах и т.д. В другом же случае — в музыкальной характеристике Шемаханской царицы, Звездочета, Кашея и Кашеевны — они дополняют друг друга, помогая создать объемный, многогранный философски значимый образ, в котором отдельные образно-интонационные единства из произведений Вагнера и Мусоргского получают не только статус «готового слова», но и свое «корсаковское» истолкование.

Эмблемой в позднем творчестве композитора могут стать не только характеристики отдельных персонажей, но и целая сцена, как, например, сцена разговора Гвидона (Зигфрида) и Царевны-Лебедь (Лесной Птицы) или первая сцена «Золотого петушка», которая становится стилизацией сцены смерти царя Бориса. II акт «Золотого петушка» так же можно рассматривать как эмблему, в которой сочетаются между собой пушкинский сюжет и сюжет «Саломеи» Р. Штрауса, его «декадентская» музыка и музыка Римского-Корсакова.

Наконец, эмблематический принцип распространяется и на уровень целого произведения: как и отдельные персонажи, все оперы-сказки позднего периода, пользуясь выражением А. В. Михайлова, «не есть все же *сам* воплощенный смысл, а есть только своего рода устройство для выявления смысла»<sup>371</sup>. Иначе говоря, они представляют собой разновидность эмблемы, различными, истолковываемыми друг друга уровнями которой являются, с одной стороны, либретто и его первоисточники (сказки Пушкина, либретто опер Вагнера и Штрауса, и прочие литературные источники) и, с другой стороны, музыка Римского-Корсакова и

<sup>371</sup> Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. Цит. изд. С. 113.

ее возможные интонационные прототипы. Эмблематическая природа поздних опер композитора усугубляется введением загадочных вступительных фанфар, которые образуют неожиданную параллель, скажем, к фанфарам дома Гонзаго, открывающим оперу «Орфей» К. Монтеверди. В «Золотом петушке» это сходство усиливается и появлением Звездочета, который выступает в роли аллегорической фигуры, поясняющей зрителям смысл спектакля, как это делают персонажи аллегорических прологов в многочисленных барочных операх.

Эмблематическое строение поздних произведений, разумеется, предполагает множество их истолкований: экзегетический процесс по отношению к «Золотому петушке» и другим поздним операм композитора, который продолжается и по сей день — тому лишнее доказательство. Однако, в той области, которая, судя по эпистолярному наследию композитора, интересовала его прежде всего — плоскости искусства — смысл этих эмблем может быть истолкован достаточно ясно.

Сам композитор выразил его в утверждении необходимости союза двух «готовых слов» музыкальной культуры — Глинки и Вагнера, таинственных законов музыкальной «красоты» и мощной силы творческой индивидуальности, который, с точки зрения композитора, один мог бы стать фундаментом для дальнейшего прогресса русского музыкального искусства, о котором мечтали «кучкисты» и сам Н. А. Римский-Корсаков. Однако в позднем творчестве композитора этот союз получает не только сугубо эстетическое, но и шире, философское, мироустроительское истолкование, выходящее за рамки музыкального и художественного вообще. И объяснить его помогает именно сознательно выбираемый композитором для своих опер жанр волшебной сказки с ее непременно атрибутом — наивной, детской верой в Чудо, которое способно преодолеть фатальную логику причинно-следственных связей и истории, и мифа.

С этой точки зрения, отражением взаимоотношений «Вагнера» и «Глинки», энергии индивидуальности и чудесных вечных тайн мира, становится в сказке взаимоотношения героя и его «волшебного помощника». Так, в «Сказке о царе Салтане», которую Римский-Корсаков грустно назвал своим «прощанием со сказ-

кою»<sup>372</sup>, лишь чудо спасает мать и дитя, а доверие, взаимная любовь и, наконец, освященный благословением матери брак героя (Гвидона) и его «волшебного помощника» (Царевны-Лебедь) спасают вагнеровский мир от катастрофы, неизбежность которой утверждает «Кольцо нибелунга». В «Кашее Бессмертном» отношения «волшебного помощника» с героем устанавливаются между Бурей-Богатырем и Кашеем, а не Иваном-Королевичем, что и объясняет слабость и «безжизненность» последнего, его неспособность противостоять обстоятельствам. Между тем, Кашей не верит в чудо, а, постигнув тайну природы, как Альберих, пытается подчинить себе своего «волшебного помощника», за что и гибнет вместе со своим царством от его же природной наивности и силы. Попытка же установления отношений между Додоном и его «волшебным помощником» — Золотым петушком на основе некоего «договора», также заканчивается неудачей. Додон, влюбленный (!) в Шемаханскую царицу, предает и «закон», на соблюдении которого настаивает Звездочет, и своего «волшебного помощника», заплатив за это своей жизнью и счастьем своего народа.

Таким образом, все три поздние оперы-сказки Н. А. Римского-Корсакова, объединенные одной темой взаимоотношений между героем и его «волшебным помощником», «Вагнером» и «Глинкой», творческой индивидуальностью и вечной тайной музыкальной «красоты», и в конце концов, между человеком и иррациональным Чудом, можно рассматривать как три части одной эмблемы, «тайнозамкнутым» замыслом которой становится утверждение Веры и взаимной Любви как единственного возможного пути спасения для человека и мира. Еще одной составляющей частью этой эмблемы, которое представляет собой религиозное истолкование того же замысла, становится опера «Сказание о невидимом граде Китеже», которая замыкает круг поздних оперных сочинений композитора. Таким образом, все позднее творчество Н. А. Римского-Корсакова складывается в «готовое слово» культуры в его «единство знания, морали и поэзии»<sup>373</sup>, которое стало ответом на самые важные вопросы своего времени.

<sup>372</sup> Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Цит. изд. С. 89.

<sup>373</sup> Михайлов А. В. Методы и стили литературы. Цит. изд. С. 24.

На закономерный опрос о том, какими были взаимоотношения самого Римского-Корсакова с иррациональным Чудом, ответил сам композитор, представив в последней своей опере самого себя в образе Звездочета — не героя и не «помощника», не «Вагнера» и не «Глинки», но монаха, летописца, исследователя, и в конечном счете, преданного Жреца той великой чудесной Тайны, какой для него всю жизнь оставалась Музыка.

## Заключение

Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова — это уникальное явление русского музыкального искусства XIX века, которое обусловило многие особенности творческого облика композитора: специфические свойства его музыкального стиля и образного строя сочинений, характер взаимодействия с современной ему музыкальной культурой, процессы творческой эволюции композитора и т.д. Исследование творческого метода композитора в рамках представленной работы позволяет сделать целый ряд выводов по этим и некоторым другим вопросам.

Творческий метод Н. А. Римского-Корсакова можно рассматривать как один из индивидуальных способов «интонирования смысла» — такое определение следует из теории интонации Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева, которая возникла на излете антириторической эпохи для объяснения современных ей природы и смысла творчества, значительно отличающихся от прежних, риторических. Некоторые положения интонационной теории оказались чрезвычайно созвучны идеям исторической поэтики А. Н. Веселовского, и, подобно этой литературной теории, могут быть переосмыслены в контексте идей современной исторической поэтики. Так, асафьевская концепция музыки как «интонируемого смысла» образует очевидные параллели с концепцией творческого метода А. В. Михайлова, в которой на место универсального представления о творческом методе приходит ряд способов «мышления слова», приобретающих универсальный характер лишь на отдельных исторических этапах.

С этой точки зрения, процесс «интонирования смысла», описанный Б. В. Асафьевым, стал воплощением творческого метода эпохи, расцвет которой в русской музыкальной культуре совпал с периодом формирования творческой личности Н. А. Римского-Корсакова. Мысль о полной свободе автора от любых универсальных художественных норм, утверждение способности композитора самостоятельно осмысливать действительность и изобретать приемы, необходимые для воплощения своего «смысла», сила непосредственного воздействия со-

временной музыки на слушателя, отмечаемые в критическом и эпистолярном наследии представителей русской музыкальной культуры второй половины XIX — начала XX века, позволяют с полной уверенностью называть этот период и лежащий в его основе творческий метод антириторическими.

Существование единого творческого метода эпохи снимает внутренние противоречия между романтическими, реалистическими, классицизирующими и новаторскими устремлениями русских композиторов второй половины XIX — начала XX века. Вместе с тем ориентация композитора антириторической эпохи на ту или иную эстетическую систему могла прямо или косвенно повлиять на формирование у него своих собственных представлений о природе и функции искусства, степени и области проявления авторской свободы, выбора объекта для опосредования и т.д. — иначе говоря, на формирование его индивидуального творческого метода.

Процесс формирования творческого метода Н. А. Римского-Корсакова может стать примером того, насколько неочевидным и сложным могло быть это влияние, в том числе, и под воздействием субъективных причин — психологических особенностей личности композитора, его отношений с окружением и т.д. Находясь в эпицентре реалистических устремлений в русской музыке, пытаюсь, как и все члены «Могучей кучки», воплотить в своих произведениях идеалы «музыкальной правды», разделяя восхищение своих друзей первооткрывателями «новой музыки» в России — Г. Берлиозом и Ф. Листом, Римский-Корсаков приходит, тем не менее, отнюдь не к «реалистическому» результату. Творческий метод композитора, который основывался на иных, по сравнению с реалистическими, представлениях об отношении между художником и искусством, можно с полным правом назвать методом «готового слова».

Концепция «готового слова» как одного из способов «мышления слова», глубоко и всесторонне разработанная в целом ряде работ А. В. Михайлова, посвященных поэтике риторической эпохи, позволяет увидеть систему в самых различных, в том числе возникающих на разных этапах жизни композитора, проявлениях его творческой индивидуальности. Именно действием принципов «готового

го слова» объясняются и особенности «корсаковского» декоративного музыкального стиля, и нормативность связи между образом и его музыкальным воплощением, и дискретность музыкальных построений на различных масштабных уровнях, и выбор сюжетов для своих сочинений, и эмблематическое строение художественных образов, и рано проявившийся интерес к «технической» стороне композиторского творчества, и стремление к редактированию как своих собственных сочинений, так и сочинений своих современников и предшественников и т.д.

В рамках антириторических представлений Римского-Корсакова его творческий метод оказался участником эволюционного процесса, что противоречило самой идее «готового слова», претендующего на вневременной универсализм. Вследствие этого процесс эволюции в творчестве композитора приобретает специфический характер.

С одной стороны, размышляя о «готовом слове» в риторической культуре, А. В. Михайлов обращает внимание на крайне «медленный» темп происходящих в риторической культуре изменений и поразительную устойчивость «готового слова» по отношению к любым внешним историческим изменениям<sup>374</sup>. Такую же устойчивость демонстрирует и «готовое слово» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова: несмотря на то, что композитору суждено было стать свидетелем сложнейшего исторического периода в русской истории и культуре, пережить расцвет и падение монархии, разочарование в идеалах «Могучей кучки» и формирование новых идеалов в культуре Серебряного века, собственный тяжелейший внутренний кризис, его метод «интонирования смысла» оставался неизменным на всем протяжении творческого пути.

Универсальным принципом этого метода у Римского-Корсакова становится стилизация — процесс «подчинения формы формату» (В. Г. Власов). При этом «формой» для композитора становится «сырая» действительность и факты актуальной культуры: популярные сюжеты, фольклорная или авторская интонация в виде отдельных мелодических, ритмических, темброво-фактурных элементов или даже целого произведения (в тех случаях, когда композитор выступал в роли ре-

<sup>374</sup> Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков. Цит. изд.

дактора). «Форматом» же — само «готовое слово», т.е. авторские представления об идеальной художественной «норме» творчества, в соответствии с которой Римский-Корсаков «редактирует» исходный материал вплоть до его полной неузнаваемости в типично «корсаковских» сюжетах и интонации.

Если принцип стилизации оставался неизменным на всем протяжении творческого пути композитора, то авторские представления о «форме» и «формате» со временем менялись. Так, «формой» для Римского-Корсакова всегда оставались факты современной ему культуры, которая менялась вместе с изменяющейся действительностью: если в ранний период творчества в поисках «музыкальной правды» композитор обращался к актуальным для «Могучей кучки» романтическим и национальным сюжетам, музыкальным интонациям из произведений М. А. Балакирева, Ф. Листа, М. И. Глинки, то в поздних сочинениях стилизации подвергаются сюжетные повороты и музыкальные интонации из собственных произведений, а также из произведений М. П. Мусоргского, Р. Вагнера и его последователей.

Изменения «формата» стилизации в творчестве Римского-Корсакова, напротив, носили менее выраженный характер, что было обусловлено стабильностью его «готовых» представлений о музыкальной «норме». Очевидно, источником этих представлений с самого начала была музыка М. И. Глинки, знакомство с которой стало первым, по-настоящему, ярким музыкальным впечатлением молодого композитора, а также ряд иных музыкальных впечатлений, которые легли в основу слухового опыта композитора. В отсутствие серьезных музыкально-теоретических знаний эти «готовые» идеальные нормы музыки в сознании молодого Римского-Корсакова носили интуитивный, неосмысленный характер, о чем он писал М. А. Балакиреву. Столь же интуитивными были и мифологические представления Римского-Корсакова. Тем не менее, «формату» этих интуитивных норм композитор подчинял и актуальные сюжеты, и музыкальную интонацию именитых современников в своих ранних симфонических работах.

Приобретение теоретических знаний и навыков, знакомство с различными музыкально-историческими системами, изучение партитур М. И. Глинки и этно-



графических трудов А. Н. Афанасьева, И. П. Сахарова, П. В. Шейна не только расширили музыкальный и художественный кругозор Римского-Корсакова, но и способствовали конкретизации его нормативных творческих представлений. В поздних сочинениях композитора они окончательно отрываются от породившей их культурной реальности и приобретают свойственное «готовому слову» качество исторической и авторской универсальности в «формате» жанра сказки и законов «музыкальной красоты». Этот «формат», который в высказываниях Римского-Корсакова получает терминологическое обозначение «глинкианства», приобретает особенную четкость в сравнении с «вагнеризмом» — своего рода «форматом» творчества Р. Вагнера.

Единство «формата» в интонационном мышлении Н. А. Римского-Корсакова обусловило образно-стилистическое единство его творчества от ранних симфонических произведений до поздних опер-сказок. При этом уточнение «готового слова» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова способствовало все более разностороннему и последовательному воплощению особенностей мышления «готового слова» в его творчестве, вплоть до возникновения параллелей с искусством риторической эпохи: эмблематическое строение образа, стихийно возникающее в ранних сочинениях композитора, становится нормой для поздних опер-сказок, в интересах самого композитора все больше проявляются риторические «ремесленные» ориентиры, наконец, в «Золотом петушке» «готовое слово» подчиняет себе самого Автора, превращая его в одного из персонажей сказки, подобно тому, как это происходило в живописи Д. Веласкеса или Караваджо.

С изменением «формы» и переосмыслением «формата» меняются и цели стилизации в творчестве Римского-Корсакова. В первых удачных произведениях композитор, выступавший в роли ученика-дилетанта, стремился воссоздать в своих сочинениях кучкистскую «музыкальную правду», основываясь на «правдивых» интонациях других композиторов. Выбирая «чужое» образно-интонационное единство на основе образных совпадений с программой своих сочинений, Римский-Корсаков нивелировал ее индивидуальные качества, превращая в архетипический паттерн, встроенный в формат корсаковского стиля при

помощи использования логики риторических тропов и стилистических фигур. В поздних же сочинениях Римский-Корсаков обращается к стилизации, во-первых, на новом уровне философской и музыкальной осмысленности, а во-вторых, в процессе напряженного диалога с современной ему культурой.

В отличие от исторической поэтики литературы, где «готовое слово» мыслится как творческий метод многовековой эпохи, в творчестве Римского-Корсакова оно выступает в роли индивидуального творческого метода в рамках иной, антириторической культуры, что обусловило особенности восприятия его музыки на разных этапах развития антириторической культуры.

С одной стороны, воплощение принципов «готового слова» в музыке Римского-Корсакова препятствовало ее естественному восприятию в период расцвета реализма в искусстве. Хотя «готовое слово» в творчестве композитора и не имело непосредственной связи с музыкой риторической эпохи, произведения Римского-Корсакова противоречили реалистическим ожиданиям публики, ее потребности ощущать в музыке капризное и непредсказуемое течение жизни, которое она, как следует из суждений того времени, ощущала в произведениях других современных композиторов. Это объясняет тот уважительный, но, в целом, прохладный прием, который встречали произведения Римского-Корсакова у публики и критики в ранний и зрелый период его творчества. Не понимая истинных причин этого диссонанса, и современники композитора, и позднейшие исследователи его творчества, мыслившие в категориях антириторической эпохи, искали их в особенностях личности композитора, которому якобы была свойственна невыраженная эмоциональность, строгость, расчетливость, академизм и т.д. Римский-Корсаков же видел главную причину в своем несоответствии антириторическому идеалу композитора, воплощенного для него в образах М. А. Балакирева, Ф. Листа, Г. Берлиоза. Преодоление этого несоответствия, которое, в конце концов, получило у Римского-Корсакова терминологическое обозначение «дилетантизм», композитор сделал одной из движущих сил своего творческого развития.

На рубеже XIX-XX веков прежний интуитивный модус антириторического творчества в русской музыкальной культуре был отчасти уравновешен риториче-

ским рационализмом. Не только «жизнь» как таковая, но и «нормы» ее художественного воплощения — «готовые» сюжеты и принципы авторских, исторических и национальных стилей — попали в поле внимания художников Серебряного века и стали почвой для распространения мифологического мышления и стилизации. Рубеж веков обнаружил со всей очевидностью, что антириторическое мышление в русской музыкальной и художественной культуре не сменило и не отменило «готовое слово», а скорее, сохранило его во внутренне преображенной форме. Так, например, именно в «Могучей кучке», в центре ее реалистических устремлений, существовала богатейшая почва для развития «готового слова» — интерес к русскому фольклору и русскому художественному творчеству, в том числе, например, к русскому орнаменту, который стал предметом специального изучения В. В. Стасова. Интерес к национальным истокам русской культуры на рубеже XIX-XX веков нашел свое продолжение в «неорусском» стиле, декоративный характер и мифологические ориентации которого оказались чрезвычайно созвучны «готовому слову» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Именно поэтому, хотя сам композитор не обнаруживал приверженности к современным течениям в художественной культуре рубежа веков, «готовое слово» корсаковских опер и его визуализация в сценографии К. А. Коровина, М. А. Врубеля, И. Я. Билибина, образовывали резонанс, который многократно усиливал художественное воздействие всех его составляющих и вызывал восторг у публики эпохи Серебряного века.

С другой стороны, процессы, происходившие в антириторической культуре, оценивались Римским-Корсаковым с позиции собственного творческого метода. В ранний период творчества принципы «готового слова» существовали в сознании композитора лишь интуитивно, не препятствуя его увлечению реалистическими идеями «Могучей кучки». Но на рубеже веков, когда «готовое слово» в творчестве Римского-Корсакова оказалось уже на новом уровне осмысленности, вера композитора в существование непреложных законов творчества вступила в резкое противоречие с главным принципом эпохи реализма — полной творческой свободой автора — который в русской культуре рубежа веков стал новой «нормой». Это противоречие для композитора имело не только музыкальный, но и фи-

лософско-исторический смысл, который нашел свое воплощение в поздних операх Римского-Корсакова.

Музыка современников — Р. Вагнера, М. П. Мусоргского, Р. Штрауса — становится для Римского-Корсакова источником не «музыкальной правды», а «слуховых заблуждений», а миф, бывший до того символом мировой гармонии, в интерпретации Вагнера оказывается провозвестником конца Истории. Включая образно-интонационные единства из произведений этих композиторов в состав собственных образов-эмблем, превращая «музыкальные безобразия» в «музыкальную красоту», а миф — в волшебную сказку, Римский-Корсаков утверждал свою «правду», свой взгляд на историю, оставаясь, тем самым, частью сформировавшей его антириторической эпохи, которая открыла миру Человека и его право на индивидуальность.

## Список литературы

1. *Аверинцев, С. С., Андреев, М. Л., Гаспаров, М. Л., Гринцер, П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. ст./ Отв. ред. П. А. Гринцер — М.: Наследие, 1994. — С. 3–38.
2. *Аверинцев, С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 446 с.
3. *Акопян, Л. О.* Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. — М.: URSS, 2007. — С. 70–81.
4. *Акопян, Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995. — 255 с.
5. *Алексеев, П. В.* Сирия в мифопоэтике О. И. Сенковского // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2014. — №1. — С. 63–74.
6. *Арановский, М. Г.* Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова — М.: Государственный институт искусствознания, 2012 — 440 с.
7. *Арановский, М. Г.* Романтизм и русская музыка XIX в. // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. — М. – Л.: Музыка, 1965. — С. 87–105.
8. *Арановский, М. Г.* Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев. — М.: Композитор, 2009. — 340 с.
9. *Аристотель.* Физика. 2-е изд. / Пер. В. П. Карпова. — Москва: Соцэкгиз, 1937. — 228 с.
10. *Асафьев, Б. В.* Избранные труды: в 5-ти т. Т. 3: Композиторы «Могучей кучки», В. В. Стасов. — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. — 335 с.
11. *Асафьев, Б. В.* Избранные труды: в 5-ти т. Т. 5.: Избранные работы о советской музыке. «Музыкальная форма как процесс». — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1957. — 386 с.

12. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация — М. – Л.: Музгиз, 1947 — 164 с.
13. *Асафьев, Б. В.* Симфонические этюды. — М.: Композитор, 2008. — 308 с.
14. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс. — М. – Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
15. *Асафьев, Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979. — 341 с.
16. *Асафьев, Б. В. (И. Глебов).* Процесс оформления звучащего вещества // De musica / сб. статей под ред. И. Глебова. — Петроградская Государственная Академическая филармония, 1923. — С. 144–164.
17. *Асафьев, Б. В.* Речевая интонация. — М. – Л.: Музыка, 1965. — 136 с.
18. *Ахматова, А. А.* Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. А. О Пушкине. Ст. и заметки. 3-е изд., испр. и доп. — М.: Книга, 1989. — С. 14–44.
19. *Ауэрбах, Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах; [Пер.: Ал. В. Михайлов, Ю. А. Архипов]. — М.: Per Se; СПб.: Унив. кн., 2000. — 510 с.
20. *Барсова, Л. Г.* Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи: на примере жизни и творчества Н.А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Барсова Людмила Григорьевна. — Санкт-Петербург, 2007. — 42 с.
21. *Балакирев, М. А.* Переписка / Под ред. А. С. Ляпунова. — М.: Музыка, 1970 — 487 с.
22. *Бердяев, Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М.: Наука, 1990. — С. 43–271.
23. *Блок, В. М.* Метод творческой работы С. Прокофьева. — М.: Музыка, 1979. — 143 с.
24. *Бобровский, В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: в 2-х вып. Вып. 1 — М.: Музыка, 1989. — 268 с.

25. *Бобровский, В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: в 2-х вып. Вып. 2 / Отв. Ред. Е. И. Чигарева. — М.: КомКнига, 2008. — 304 с.
26. *Борисова, Е. А.* Русский модерн / Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин. — М.: РИП-холдинг, 2014. — 351 с.
27. *Бородин, А. П.* О музыке и музыкантах / Сост., ред. текста, коммент., аннотир. указатель и предисл. В. А. Киселева. — М.: Музгиз, 1958. — 355 с.
28. *Валькова, В. Б.* «Солнце русской музыки». Глинка как миф национальной культуры // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конф.: в 2-х тт. Т. 2. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 17–25.
29. *Валькова, В. Б.* Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Музыка и миф. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных № 118. — М., 1992. — С. 40–62.
30. *Вейдле, В. В.* Умирание искусства / Сост. М. В. Толмачева. — М.: Республика, 2001. — 447 с.
31. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 404 с.
32. *Владимирова, О. А.* Формирование творческого метода в ранних симфониях А.К. Глазунов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 2004. — 30 с.
33. *Власов, В. Г.* К определению понятия «декоративность» в различных видах изобразительного искусства. // Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов». — УралГАХА, 2009. — №26. Режим доступа:  
URL: <https://archive.ph/xXJSg> (дата обращения 21.02.2021)
34. *Воскресенская, М. А.* Символизм как мировидение серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX вв. — Томск: Издательство Томского университета, 2003. — 224 с.
35. *Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / Сост., ред., примеч. и предисл. З. А. Апетян, 5-е изд., доп. Т. 2.* — М.: Музыка, 1988. — 666 с.

36. *Вязкова, Е. В.* К вопросу о типологии творческих процессов (наблюдения над высказываниями творцов) // Процессы музыкального творчества. Сб. трудов № 155 / РАМ им. Гнесиных. — М.: 1999. — С. 156–182.
37. *Глазунов, А. К.* Письма, статьи, воспоминания: Избранное / Сост. М. А. Ганина. — М.: Музгиз, 1958. — 550 с.
38. *Глинка, М. И.* Записки / Подгот. А. С. Розанов. — М.: Музыка, 1988. — 222 с.
39. *Гнесин, М. Ф.* Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. — М.: Музгиз, 1956. — 335 с.
40. *Гозенпуд, А. А.* Рихард Вагнер и русская культура: Исследование — Л.: Советский композитор, 1990. — 287 с.
41. *Гозенпуд, А. А.* Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: в 2-х т. Т. 1 — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1953 — С. 145–252.
42. *Горячих, В. В.* «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 1999. — 24 с.
43. *Горячих, В. В.* Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — С. 223–229.
44. «Государь ты наш Сидор Карпович...» // Великорусские народные песни / Изд. проф. А. И. Соболевским. — Т. VII. — СПб., 1902. — С. 412–414.
45. *Гречанинов, А. Т.* Моя жизнь. — СПб.: Петербургское Пушкинское общество: Певческая капелла Санкт-Петербурга, 2009. — 239 с.
46. *Григорьев, С. С.* О мелодике Римского-Корсакова. — М.: Музгиз, 1961. — 196 с.
47. *Даль, В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 3. — СПб. — М.: Товарищество М. О. Вольфа, 1909 — 853 с.



48. *Данилина, Г. И.* Понятие Слова в работах А. В. Михайлова // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. — 2009. — № 8. — С. 23–37.
49. *Данилина, Г. И.* Принцип историчности: концепция исторической поэтики А. В. Михайлова: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.08 / Данилина Галина Ивановна — М., 2009. — 491 с.
50. *Дурьлин, С. Н.* Рихард Вагнер и Россия: О Вагнере и будущих путях искусства. — М.: Мусагет, 1913. — 68 с.
51. *Евсеев, С. В.* Римский-Корсаков и русская народная песня / Под ред. В. М. Цендровского. — М.: Музыка, 1970. — 175 с.
52. Жизнь в науке: Ал. В. Михайлов – исследователь литературы и культуры / Коллективная монография. Отв. редактор Л. И. Сазонова. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 624 с.
53. *Захарова, О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. — М.: Музыка, 1983. — 77 с.
54. *Земцовский, И. И.* Б. В. Асафьев: homo musicus totus // Временник Зубовского института. Вып. 8.: Зубовский институт: страницы истории. — СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. — С.39–48.
55. *Зенкин, К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. — М.: Памятники исторической мысли, 2015. — 464 с.
56. *Иванова, С. В.* Композитор: очерки по истории профессии: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. / Иванова Светлана Вячеславовна — Москва, 2006. — 21 с.
57. *Кабалевский, Д. Б.* Римский-Корсаков и модернизм. (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове) // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: в 2-х т. Т. 1 — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1953 — С. 17–79.
58. *Кандинский, А. И.* История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-

- летию со дня смерти: Науч. труды МГК. Сб. 30. / Ред.-сост. А. И. Кандинский. — М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. — С. 9–36.
59. *Кандинский, А. И.* О реализме и романтизме в русской музыке второй половины XIX века // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. — М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2010. — С. 218–233.
60. *Кандинский, А. И.* История русской музыки: учебник для студентов музыкальных вузов. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 2: Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков — М.: Музыка, 1984. — 310 с.
61. *Кандинский, А. И.* Симфонические сказки Н. А. Римского-Корсакова 60-ых годов // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке. — М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2010. — С. 34–72.
62. *Касаткина, Т. А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». / Татьяна Касаткина; Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Комис. по изучению творчества Ф. М. Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН, 2004 (ППП Тип. Наука). — 479 с.
63. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. — 189 с.
64. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Часть III. Поэтика и стилистика. — М.: Композитор, 2007. — 76 с.
65. *Кириллина, Л. В.* Римский-Корсаков на рубеже веков // Наследие: Русская музыка – мировая культура. Вып. I — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — С. 184–197.
66. *Кириллина, Л. В.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. – № 4 (23). – С. 108–139.
67. *Кириченко, Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — М.: Галарт, 1997. — 431 с.

68. Крауклис, Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. — М.: Музыка, 1974. — 138 с.
69. Кюи, Ц. А. Избранные статьи / Сост. И. Л. Гусин. — Л.: Музгиз, 1952. — 692 с.
70. Ларош, Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Вып. 1: М.И. Глинка / Сост. О. М. Кабалевская. — Л.: Музыка, 1974. — 230 с.
71. Ларош, Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Вып. 2: П.И. Чайковский / Сост. Г.Б. Бернандт. — Л.: Музыка, 1975. — 365 с.
72. Ларош, Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Вып. 3: Опера и оперный театр / Сост. А. А. Гозенпуд — Л.: Музыка, 1976. — 375 с.
73. Ларош, Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка — Л.: Музыка, 1977. — 319 с.
74. Ларош, Г. А. Избранные статьи: в 5-ти вып. Вып. 5: Музыка и литература / Сост. А.А. Гозенпуд. — Л.: Музыка, 1978. — 334 с.
75. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи — М.: Музыка, 1991. — 164 с.
76. Леонтьева, О. Т, Житомирский, Д. В. Теория реализма и проблемы музыкальной эстетики. — Л.: Музыка, 1973. — 143 с.
77. Литературный энциклопедический словарь / Подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 750 с.
78. Лихачев, Д. С. Великий путь: становление русской литературы XI–XVII в. — М.: Современник, 1987. — 299 с.
79. Лобанкова, Е. В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX–XX веков: на примере творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 — Москва, 2009. — 24 с.
80. Лобанова, М. Н. Воплощение мифа в «Кольце нибелунгов» Р. Вагнера // Проблемы музыкальной науки. Вып.7. — М.: Советский композитор, 1989. — С. 266–290.
81. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. — 335 с.

82. *Лотман, Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство–СПБ, 2000. — С. 150–390.
83. *Махов, А. Е.* Веселовский – Курциус: историческая поэтика – историческая риторика // Вопросы литературы. — 2010. — № 3. — Режим доступа: URL <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ma7.html> (дата обращения 20.04.2015)
84. *Михайлов, А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Античность как тип культуры / Под ред. А. Ф. Лосева. — М., 1988. — С. 308–325
85. *Михайлов, А. В.* Избранное. Завершение риторической эпохи. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. — 480 с.
86. *Михайлов, А. В.* Методы и стили литературы / Ред.-сост. Л. И. Сазонова. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — 175 с.
87. *Михайлов, А. В.* Музыка в истории культуры: Избранные статьи / Ред.-сост. Е. И. Чигарева. — М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1998. — 262 с.
88. *Михайлов, А. В.* [Музыка как конструкция] // Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. Вып. 2 / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — С. 234–248.
89. *Михайлов А. В.* Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 30 / ред.-сост. А. И. Кандинский. — М: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. — С. 79–93.
90. *Михайлов, А. В.* Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей — М.: Языки русской культуры, 2000. — 852 с.
91. *Михайлов, А. В.* Поэтика барокко: конец риторической эпохи / А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С. 326–392.

92. *Михайлов, А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. — М.: Наука, 1989. — 230 с.
93. *Михайлов, А. В.* Романтизм // Музыкальная жизнь. — 1991. — № 5. — С. 20–22; №6. — С. 20–23.
94. *Михайлов, А. В.* Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии / Предисл. С. С. Аверинцева — М.: Языки русской культуры, 1997. — 909 с.
95. *Михайлов, М. К.* Стиль в музыке: Исследование — Л.: Музыка, 1981. — 262 с.
96. *Михайлов, М. К.* Этюды о стиле в музыке: Ст. и фрагм. / Вступ. ст. М. Арановского — Л.: Музыка, 1990. — 283 с.
97. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов [ред.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.)]; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М.: Композитор, 2006. — 631 с.
98. *Мусоргский, М. П.* Литературное наследие: в 2-х кн. Кн. 1: Письма. Биографические материалы и документы / Под общ. ред. М. С. Пекелиса. — М.: Музыка, 1971. — 400 с.
99. *Мусоргский, М. П.* Литературное наследие. Кн. 2: Литературные произведения / Под общ. ред. М. С. Пекелиса. — М.: Музыка, 1972. — 230 с.
100. *Мусоргский, М. П.* Письма. 2-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 446 с.
101. *Мышьякова, Н. М.* Литература и музыка в русской культуре XIX века: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 24.00.01 / Мышьякова Наталия Михайловна. — СПб, 2003. — 46 с.
102. Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения – 2008»). Сб. статей. — М.: ООО «Дека-ВС», 2009. — 388 с.
103. *Неклюдова, М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века / М. Г. Неклюдова. — М.: Искусство, 1991. — 395 с.
104. *Огаркова, Н. А.* Композитор в России XIX века: профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы-России: События. Личность. Ис-

- тория: Монография / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. — СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. — С. 83–101.
105. *Ожегов, С. И.* Словарь русского языка: ок. 57000 слов / Под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. — 20-е изд., стереотип. — М.: Русский язык, 1989. — 750 с.
106. *Орлов, Г. А.* *Н. А. Римский-Корсакова на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки.* — Вып. 14. — Л.: Музыка, 1975. — С. 3–30.
107. *Орлов, Г. А.* Творческая эволюция Римского-Корсакова в 90-е и 900-е годы и «Сказание о невидимом граде Китеже» // Вопросы музыкознания. Сборник статей. Т. 3. — М.: Музыка, 1960. — С. 499–538.
108. *Орлова, А. А., Римский-Корсаков, В. Н.* Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. — Л.: Музыка, 1973. — 244 с.
109. *Оссовский, А. В.* Избранные статьи, воспоминания / Ред.-сост. Е. Бронфин. — Л.: Советский композитор, 1961. — 403 с.
110. *Пащенко, М. В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. — 720 с.
111. *Петров, Д. Р.* «Девятнадцатый век» как понятие истории культуры : Опыт музыкознания 1960–1990-х гг. / Даниил Петров; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1999. — 60 с.
112. *Петров, Д. Р.* Русская музыка и эстетика реализма // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной научной конференции / Редколл.: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царева. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. — С. 28–41.
113. *Петров, Д. Р.* Русская музыкальная культура 60–70 годов XIX века // История русской музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. II. / Под общ. ред. Е. Г. Сорокиной и Ю. Розановой. — М.: Музыка, 2009. — С. 5–59.

114. *Петрушевич, Ю. Ю.* Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Петрушевич Юлия Юрьевна — М., 2008. — 27 с.
115. Популярная художественная энциклопедия: в 2-х т. / Под ред. Полевого В.М. Т. М.: Советская энциклопедия, 1986. — 476 с.
116. *Пропп, В. Я.* Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М.: Лабиринт, 2003. — 143 с.
117. *Протопопов, В. В.* Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова // Протопопов. В. В. Избранные исследования и статьи. — М.: Советский композитор, 1983. — С. 98–121.
118. *Протопопов, В. В.* Музыкальный язык «Золотого петушка» // Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи. — М., Советский композитор, 1980. — С. 4–18.
119. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие: В 3 т. / Сост.-ред З. А. Апетян. — М.: Советский композитор, 1978–1980.
120. *Рахманова, М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. / Российская академия музыки им. Гнесиных; Государственный институт искусствознания — М., 1995. — 240 с.
121. *Рахманова, М. П.* Римский-Корсаков и Вагнер // Русско-немецкие музыкальные связи / Гос. ин-т искусствознания; [Ред.-сост. И.И. Никольская, Ю.Н. Хохлов]. — М.: Государственный институт искусствознания, 1996. — С. 179–214.
122. *Рахманова, М. П.* Музыка // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. — М.: Наука, 1991. — С. 45–92.
123. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: в 2-х т.— М., Издательство Академии Наук СССР, 1953–1954.
124. *Римский-Корсаков, А. Н.* А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: в 5-ти вып. — М.: Музгиз, 1933–1946.
125. *Римский-Корсаков, Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. — М.: Музыка, 1982. — 440 с.

126. *Римский-Корсаков, Н. А.* Переписка с Н. И. Забелой-Врубель / Сост. Л. Г. Барсова. — М.: Композитор, 2008. — 344 с.
127. *Римский-Корсаков, Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост. Л. Г. Барсова. — СПб.: Санкт-Петербургская Государственная Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. — 443 с.
128. *Римский-Корсаков, Н. А.* Письма к Е. М. Петровскому // Советская музыка. — 1952. — № 12. — С. 68–72.
129. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 2 / Подгот. Н. В. Шелковым. — М.: Музгиз, 1963. — 280 с.
130. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 5 / Подгот. А. С. Ляпуновой. — М.: Музгиз, 1963. — 519 с.
131. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 6 / Подгот. Э. Э. Язовицкой. — М.: Музгиз, 1965. — 234 с.
132. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 7 / Подгот. А. С. Ляпуновой и Э. Э. Язовицкой. — М.: Музгиз, 1970. — 472 с.
133. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 8А / Подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. — М.: Музгиз, 1981. — 253 с.
134. *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 8Б / Подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. — М.: Музгиз, 1982. — 252 с.
135. Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира / АН СССР, ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР; Отв. ред. Г.Ю. Стернин. — М.: Наука, 1991. — 395 с.
136. Русская художественная культура второй половины XIX века: Диалог с эпохой / Г. Ю. Стернин, Л. З. Корабельникова, Н. Г. Литвиненко и др.; Отв. ред.



- Г. Ю. Стернин; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. — М.: Наука, 1996. — 334 с.
137. *Сабанеев, Л. П.* Воспоминания о России / Предисл. Т. Ю. Масловская; коммент. С. В. Грохотов. — М.: Классика–XXI, 2004. — 263 с.
138. *Сазонова, Л. И.* Космос смысла. Александр Михайлов: Жизнь в слове // Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки: пер. с нем. — СПб.: Университетская книга, 1999. — С. 428–434
139. *Сапонов, М. А.* Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы — М.: Классика–XXI, 2004. — 398 с.
140. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М.: Искусство, 1989. — 293 с.
141. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства второй половины XIX века — М.: Изд-во МГУ, 1989. — 381 с.
142. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. 2-е изд. — М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001. — 301 с.
143. *Свиридовская, Н. Д.* Глинка в восприятии музыкальной критики Серебряного века // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конф.: в 2-х тт. Т. 1. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 344–354.
144. *Свиридовская, Н. Д.* «Модернизм и музыка» в восприятии художественного века // Научные чтения памяти А.И. Кандинского. — М.: МГК имени Чайковского. 2007. — С. 157 – 170.
145. *Серебрякова, Л. А.* В поисках обретаемого смысла: русская музыка в движении времени. — М.: Аграф, 2017. — 558 с.
146. *Серебрякова, Л. А.* Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. — М.: Наука, 1991. — С. 227–259.
147. *Серов, А. Н.* Избранные статьи: в 2 т. Т. 1/ Под общ. ред. Г. Н. Хубова. — М.-Л.: Музгиз, 1950. — 628 с.

148. *Серов, А. Н.* Избранные статьи: в 2 т. Т. 2/ Под общ. ред. Г. Н. Хубова. — М. – Л.: Музгиз, 1957. — 735 с.
149. *Скворцова, И. А.* Стилль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. 2-е изд. — М.: Композитор, 2012. — 354 с.
150. *Скрябин, А. Н.* Письма / Сост. и ред. А. В. Кашперова. — М.: Музыка, 2003 — 719 с.
151. *Скрынникова, О. А.* Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. 2-е изд, доп. — Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016. — 160 с.
152. *Скрынникова, О. А.* Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва, 2000. — 23 с.
153. *Скрынникова, О. А.* Н. А. Римский-Корсаков в комментариях Игоря Стравинского (к вопросу о диалоге эпох) // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: совершенствование концепции образования молодых музыкантов (в средних специальных учебных заведениях): Сб. статей по материалам науч.-практ. конф. — Воронеж, 2008. — С. 70–81.
154. Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: мат-лы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост.: Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М.: Московская консерватория, 2002. — 358 с.
155. Слово и музыка: мат-лы науч. конф. памяти А. В. Михайлова / ред.-сост.: Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. — М.: Московская консерватория, 2008. — Вып. 2. — 255 с.
156. *Созина, Е. К.* Динамика художественного сознания в русской прозе 1830 – 1850-х годов и стратегия письма классического реализма: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Созина Елена Константиновна — Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. — Екатеринбург, 2002. — 40 с.
157. *Соколов, А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. — М.: Владос, 2004. — 231 с.

158. *Соловцов, А. А.* Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. 2-е изд. — М.: Музыка, 1969. — 669 с.
159. *Сохор, А. Н.* Вопросы социологии и эстетики. Т. 2. / Ред.-составитель М. Г. Арановский. — Л.: Советский композитор, 1981. — 295 с.
160. *Стасов, В. В.* Статьи о Римском-Корсакове / Общ. ред, предисл. и примеч. В. А. Киселева. — М.: Музгиз, 1953. — 92 с.
161. *Стасов, В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 1: 1847–1859. — М.: Музыка, 1974. — 431 с.
162. *Стасов, В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 2: 1861–1879. — М.: Музыка, 1976. — 440 с.
163. *Стасов, В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 3: 1880–1886. — М.: Музыка, 1977. — 360 с.
164. *Стасов, В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 4: 1887–1893. — М.: Музыка, 1978. — 400 с.
165. *Стасов, В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 5-А: 1894–1906. — М.: Музыка, 1980. — 424 с.
166. *Стасов, В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 5-Б: Дополнительный. / Сост. и коммент. Вл. Протопопова — М.: Музыка, 1980. — 272 с.
167. *Степанян, К. А.* «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Степанян Карен Ашотович — М., 2007. — 44 с.
168. *Степанова, С. С.* Русская живопись второй трети девятнадцатого века. Личность и художественный процесс: автореферат дис...д-ра искусствоведения: 17.00.04. / Степанова Светлана Степановна — М., 2009. — 44 с.
169. *Стернин, Г. Ю.* Два века: XIX-XX. Очерки русской художественной культуры — М.: Галарт, 2007. — 381с.
170. *Стравинский, И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии: Пер. с англ./ Общ. ред. М. С. Друскина; коммент. И. Белецкого. — Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. — 414 с.

171. *Топоров, В. Н.* Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии. К 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д. К. Зеленина — Л.: Наука, 1979. — С. 141–150.
172. *Танеев, С. И.* Дневники: В 3-х кн. / С. Танеев. — М.: Музыка, 1981–1985.
173. Триумф русской музыки. Римский-Корсаков – окно в мир. Сб. статей. — СПб.: СП ГБУКСПбГМТиМИ, 2016 — 332 с.
174. *Фефелова, А. Г.* Отражение мифоритуального универсума в операх «солнечного культа» Н. А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Фефелова Анна Георгиевна — Казань, 2015. — 24 с.
175. *Холопов, Ю. Н.* Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Науч. труды МГК. Сб. 30. / Ред.-сост. А. И. Кандинский. — М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. — С. 54–69.
176. *Холопов, Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. — М.: Советский композитор, 1982 — С.52–104.
177. *Холопова, В. Н.* Русская музыкальная ритмика. — М.: Музыка, 1983. — 280 с.
178. Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века: Сб. ст. / Рос. АН, Рос. ин-т искусствоведения М-ва культуры Рос. Федерации; Отв. ред. Г. Ю. Стернин. — М.: Наука, 1994. — 424 с.
179. *Царева, Е. М.* Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. — Т.5. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С.281–289.
180. *Цахер, И. О.* С.И. Танеев. К проблеме музыкального мышления. 2-е изд., доп. — М.: Тип. Россельхозакадемии, 2003 — 30 с.
181. *Цуккерман, В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды (о музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова). Вып. 2. — М.: Сов. композитор, 1975. — 464 с.

182. *Чайковский, П. И.* Музыкально-критические статьи. 4-е изд. / Вступ. ст. М. Овчинникова. — Л.: Музыка, 1986. — 364 с.
183. *Чайковский, П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. Т. 1: 1876–1878 гг. — М.: Терра, 2016. — 605 с.
184. *Чайковский, П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. Т. 2: 1879–1881 гг. — М.: Терра, 2016. — 669 с.
185. *Чайковский, П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. Т. 3: 1882–1890 гг. — М.: Терра, 2016. — 701 с.
186. *Чигарева, Е. И.* А. В. Михайлов о проблеме слова и музыки // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2017. — № 38. — С. 90–97.
187. *Чигарева, Е. И.* А. В. Михайлов и Ю. Н. Холопов. От слова к музыке. К вопросу об универсальности гуманитарной науки // Музыкальные миры Ю. Н. Холопова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. — С. 119–125.
188. *Шахназарова, Н. Г.* Б. В. Асафьев – теория интонации и проблема музыкального реализма // Проблемы музыкальной эстетики. Воспоминания о семье. — М.: ГИИ, 2016. — С. 47–74.
189. *Шайтанов, И. О.* Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? // Вопросы литературы — 2002. — № 4. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/shai.html> (дата обращения 17. 08. 2010)
190. *Шестаков, В. П.* Искусство и мир в «мире искусства» / Вячеслав Шестаков. — М.: Славян. диалог, 1998. — 150 с.
191. *Шиман, М. В.* Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и некоторые особенности символического историзма в опере «Псковитянка» // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — С. 37–42.
192. *Энгель, Ю. Д.* Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке (1898–1918) / Сост., ред., коммент. и вступ. статья И. Ф. Кунина. — М.: Советский композитор, 1971. — 524 с.

193. *Яворский, Б. Л.* Избранные труды: в 2-х т. / Сост. И. С. Рабинович; общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Т. 2. Ч. 1 — М.: Советский композитор, 1987. — 365 с.
194. *Ястребцев, В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2-х т. Т. 1. — Л.: Музгиз, 1959. — 525 с.
195. *Ястребцев, В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2-х т. Т. 2. — Л.: Музгиз, 1960. — 632 с.
196. *Dahlhaus, C.* Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. — München, 1982. — 165 Sp.
197. *Garratt, J.* Inventing Realism: Dahlhaus, Geck, and the Unities of Discourse // *Music & Letters*, 84(3), 2003. — P. 456-468.
198. *Geck, M.* Realismus // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. — Kassel, Stuttgart: Metzler, 1998. — Sp. 91-99.
199. *Geck, M.* Zwischen Romantik und Restauration: Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871. — Stuttgart, Weimar, Kassel: Bärenreiter, 2001. — 224 Sp.
200. *Jameson, F.* The Antinomies of Realism. — London – New York: Verso, 2013. — 326 p.
201. *Rimsky-Korsakov and his world / Edited by Marina Frolova-Walker.* — Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2018. — 384 p.
202. *Taruskin, R.* Music in the early twentieth century // *Taruskin R. The Oxford history of western music.* — Oxford: Oxford University Press, 2010. — 859 p.
203. *Taruskin, R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra. — Oxford: Oxford University Press, 1996 — 1757 p.
204. *Taruskin, R.* Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. — Princeton — Oxford: Princeton University Press, 2000. — 561 p.