

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» И «БОРИС ГОДУНОВ» В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА



На первый взгляд, заявленная тема статьи звучит довольно странно – или, во всяком случае, неожиданно. Миниатюрная камерная опера и оперная машина Мусоргского, над оркестровой редакцией которой Римский-Корсаков работал свыше четырёх лет. Что между ними может быть общего? Разве что близость их создания по времени. Работа над редакцией «Бориса Годунова» была завершена осенью 1896 года, а менее чем через год, летом 1897-го, написана опера «Моцарт и Сальери». Попробуем, однако, взглянуть на этот и другие связанные с упомянутыми сочинениями факты творческой биографии композитора пристальнее.

Опера «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова в наследии композитора представляет собой явление исключительное, мало вписывающееся в контекст его оперного творчества. Созданное в промежутке между монументальными полотнами – «Садко» и «Царской невестой», это сочинение, звучащее немногим более получаса и рассчитанное всего на двух исполнителей, воспринимается как своего рода передышка, камерное интермеццо¹. Правда, рядом находится ещё одна одноактная опера – «Вера Шелоба», но она создавалась как пролог к большой исторической драме «Псковитянка». Необычной в «Моцарте и Сальери» выглядит и опора на модели западноевропейского барокко и классицизма при полном отсутствии русского национального элемента – характерной стилиевой черты всех опер композитора. Новым для Римского-Корсакова оказывается и доминирование речитативно-декламационного письма, приближающегося к манере Даргомыжского в «Каменном госте», что отмечал сам композитор [5, с. 268] и что также существенно отличает это произведение от многих его опер.

Но главное отличие состоит, пожалуй, в другом: в самой теме, которую с «подачи» Пушкина воплощает композитор в опере и которую никак нельзя назвать «корсаковской». В произведении нет ни эпики, ни летописания, ни сказочности, ни фантастики, ни широкого показа народного быта, ни исторической основы – всего того, с чем связано в нашем представлении

само имя композитора. Оперу «Моцарт и Сальери», как правило, считают произведением, знаменующим начало третьего периода творческой эволюции композитора. Но и в этом, новом периоде подобных сочинений мы больше не встретим.

Вместе с тем, неверно было бы оценивать «Моцарта и Сальери» как сочинение проходящее, эпизодическое. Показательно отношение к нему людей, близких Римскому-Корсакову. После постановки оперы в театре Мамонтова С. Кругликов писал композитору: «Я не запомню, что бы меня больше трогало и заполняло, как Ваш “Моцарт”. У меня слезы выступали на глазах, какая-то спазма в горле чувствовалась. Это большое произведение... которым Вы по праву должны гордиться» [8, с. 89]. Выше всех других опер ставил «Моцарта и Сальери» и В. Стасов, который признавался Римскому-Корсакову: «Из Ваших опер я ведь всегда считал эту вещь самую высокою, самую необычайною, самую оригинальною, самую беспримерною, самую глубокою и самую поэтическою, наравне со “Снегурочкой”... Наверное, то же самое будут чувствовать и сознавать ВСЕ, сначала мы, русские, а потом и все остальные в Европе, рано или поздно. Иначе быть не должно. Ваша эта опера – *chef d’oeuvre*» [7, с. 436–437].

Сам же Римский-Корсаков относился к опере сдержанно. На звучавшие по поводу нее восторги он отвечал весьма прохладно, высказывал сомнения в её сценичности, качестве оркестровки: «Слишком всё *интимно* и по-камерному, – указывал он в письме С. Кругликову. – Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало; по крайней мере, это мне много раз приходило в голову» [8, с. 84]. Ещё более показательна переписка с В. Бельским. На восторженные отзывы последнего композитор ответил совсем в духе пушкинского Моцарта, приземлившего возвышенные слова Сальери: «Ты, Моцарт, Бог...» внезапным прозаизмом: «Но божество моё проголодалось». Римский-Корсаков написал Бельскому: «Спасибо Вам, что радуетесь появлению на свет “Моцарта и Сальери”, но не следует преувеличивать его значение (особенно заочно). Этот род музыки (или оперы)

исключительный и в большом количестве нежелательный, и я ему мало сочувствую; а написал я эту вещь из желания поучиться (не смейтесь! Это совершенно необходимо), это с одной стороны, чтоб узнать, поскольку это трудно – с другой и сверх того из-за *несколько задетого самолюбия* (обратим внимание на эти слова. – А. Ц.). Если вышло недурно, то очень рад. Вот и всё. А вы мне написали Бог знает чего» [6, с. 255].

Что имел в виду композитор, говоря об интимности оперы, о задетом самолюбии? Соотнося эти слова с самим произведением, с его камерностью, кругом образов, музыкальным строем, можно сделать предварительное предположение: опера «Моцарт и Сальери» представляет собой глубоко лирическое произведение Римского-Корсакова, она восходит к сокровенным переживаниям и мыслям композитора. Сам сюжет и герои произведения располагали к личной сопричастности: ведь персонажами оперы были (пожалуй, единственный случай в оперной практике) даже не просто композиторы, а оперные композиторы. Это заложено в пушкинском «либретто» и, конечно, подчёркнуто Римским-Корсаковым: в сцене со слепым скрипачом цитируются мелодии из опер Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», а сам Моцарт напевает мотив из оперы Сальери «Тарар». Поэтому психология героев была предметом пристального внимания композитора.

На особенности психологической обрисовки персонажей, способы их индивидуализации указывают все, кому довелось писать об опере. Причём во всех работах фигура Моцарта оценивается как не менее важная, чем Сальери, а М. Рахманова даже считает, что в отличие от Пушкина, у которого «центром трагедии, бесспорно, является фигура Сальери... в опере главенствует образ Моцарта и его искусства, что глубоко согласуется с общей концепцией творчества Римского-Корсакова» [2, с. 156]. Все исследователи акцентируют глубину противопоставления героев, противоположность их творческих позиций, проявляющуюся в индивидуальных стилевых характеристиках. В партии Сальери выявляются стилистические признаки «домоцартовской» эпохи, интонационно-жанровые элементы барокко, а в партии Моцарта – подлинные или стилизованные черты венского классицизма (разумеется, в сочетании с позднейшими стилевыми признаками). По мнению Е. Чигарёвой, «в обрисовке двух героев-антагонистов контрастная музыкальная характеристика превышает уровень образной и языковой и поднимается на уровень стиля, так что для анализа стилевого диалога в этой опере

вполне естественным и плодотворным оказывается применение современной теории полистилистики» [11, с. 39].

Однако нужно отметить, что освещаемая музыковедами (А. Кандинским, О. Соколовым, Е. Чигарёвой – см.: [1, с. 138; 9, с. 44; 11]) стилевая персонификация персонажей, когда за одним (Моцартом) закрепляется музыка классицизма, а за другим (Сальери) – барокко с элементами позднего романтизма, не абсолютна и действует далеко не везде. Так, вторая часть Фантазии, исполняемой Моцартом, имеет очевидные приметы барочной стилистики, в то время как микромонолог Сальери во второй сцене, где он цитирует высказывание Бомарше («Послушай, брат Сальери, как мысли чёрные к тебе придут...»), выдержан в типично классицистском стиле. Говоря о сближении интонационно-тематических и стилистических характеристик двух музыкантов, обратим внимание и на оба лейтмотива Сальери. Первый (им открывается опера) интонационно и жанрово связан с музыкальной характеристикой Моцарта – второй частью его Фантазии: их роднит хоральность и опора на ритм сарабанды. Характерные интонации другого лейтмотива Сальери, появляющегося в первой сцене на словах «Ах, Моцарт, Моцарт» (его называют по-разному: лейтмотивом преступления, рока, разочарования), пронизывают всю партию Моцарта: они слышны и в Фантазии, и в рассказе о Чёрном человеке, и даже в его «Реквиеме».

Создаётся впечатление, что Римский-Корсаков, связывая образы интонационно, стремится не обострить антагонизм героев, не противопоставить их, а напротив, сблизить, представить – вопреки сюжетному развитию – как две ипостаси единой сущности. В результате взаимодействие образов в опере разворачивается на двух уровнях: сюжетно-психологическом, персонифицированном, связанном с раскрытием характеров героев, и деперсонифицированном, внесюжетном, где образы являются не персонажами, а символами определённых тенденций. Последний уровень, будучи не связанным с личными отношениями героев, накладываясь на уровень сюжетно-психологический, сильно осложняет его, как бы нарушает его логику, что говорится, «путает карты». Здесь нужно доверяться исключительно музыке, имманентно-симфоническому развитию. Разве не показателен в этом смысле тот факт, что едва ли не центром всей коллизии оперы, ключом к пониманию её концепции является исполняемая Моцартом фортепианная Фантазия (это признают многие музыковеды)? *Инструментальная пьеса – центр конфликта*: согласимся,

это не вполне обычно для оперного жанра. Но если мы признаем, что конфликт этот разворачивается не только между героями, но и между определёнными художественными и, конкретнее, музыкальными идеями, то всё становится на свои места.

Услышав произведение Моцарта, Сальери восторженно восклицает: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!». Композитор музыкально выделяет эту фразу (широкими восходящими и нисходящими октавными ходами, романсовостью на фоне окружающего речитатива), подчёркивает важность заложенного в ней смысла. В этой фразе определённо заключена одна из центральных идей оперы (или, во всяком случае, один из уровней художественной концепции, отражающий эстетическое кредо Римского-Корсакова) – формула идеальной гармонии. С позиций этой формулы взглянем ещё раз на Фантазию Моцарта. Её образная глубина и сила, новаторская смелость очевидны, слышны на слух и не требуют доказательств. Сложнее дело обстоит со *стройностью* (не будем забывать, что мы находимся в «зоне» стилизации моцартовской музыки). Этой самой стройности Фантазии явно не хватает, причём сознательно, и кому как не Римскому-Корсакову с его чувством формы, тяготением к симметрии и совершенным пропорциям этого не знать. Безусловно, сам жанр фантазии предполагал яркие контрасты, импровизационную свободу. Однако фантазии самого Моцарта отмечены глубинной связью контрастных разделов и, при самых неожиданных сопоставлениях, их внутренней взаимообусловленностью. У Римского-Корсакова же ощущается некая разорванность целого, которая ещё больше подчеркивается гармоническим решением. Гармония второй части резко выбивается из моцартовского стиля «скоплением» диссонансов, параллелизмом отстоящих на полтона уменьшённых гармоний, концентрацией их в пределах одного такта. Е. Чигарёва метко замечает, что «здесь ощущается весь путь, пройденный музыкальным искусством после Моцарта» [11, с. 45]. Перед нами – обобщённый образ некоего стиля, отмеченного *глубиной и смелостью*, но в своей новаторской устремленности нарушающего законы *стройности*, то есть следования высшим нормам логики, дисциплины и совершенной гармонии. Не противоречит ли сказанному то, что Фантазия принадлежит Моцарту, светлому и гармоничному гению, «херувиму, занёсшему нам несколько песен райских»? В какой-то мере, может быть, и противоречит, однако выше указывалось, что два уровня концепции, конкретно-сюжетный и символиче-

ский (или, по-другому, имманентно-музыкальный) находятся в непрямых отношениях.

Корсаковский Моцарт в Фантазии ещё не достиг единства безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и строжайшей дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма – иными словами, всего того, что мы называем «моцартианством» и что было идеалом творчества самого Римского-Корсакова. Процесс поиска, движения к этому идеалу в «Моцарте и Сальери» волюн или невольн стал основой собственно музыкальной концепции.

Известно, что и реальный Моцарт шел к гармоничному сочетанию *смелости и стройности*, в широком, универсальном значении этих понятий, долго и трудно. Важным этапом на данном пути стал для него проявившийся, начиная с 80-х годов XVIII века, интерес к традициям полифонической музыки старых мастеров, к наследию Баха и Генделя, который обозначил так называемый «великий стилиевой перелом» в моцартовском творчестве. И лишь в последних сочинениях – «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», наконец, Реквиеме – Моцарт пришел к редкому по своей гармоничности искомому единству. Поэтому совсем не случайно и в опере Римского-Корсакова аналогичным итогом, воплощением достигнутого совершенства также стал «Реквием».

В этом контексте следует рассматривать и трактовку Римским-Корсаковым образа Сальери. Знаменательно, что вся его музыкальная характеристика насыщена полифоническими приёмами. Именно Сальери в опере является носителем того самого высокого полифонического стиля, в котором подлинный Моцарт видел источник совершенной дисциплины мышления. Уже только поэтому на музыкально-стилевом уровне образы композиторов не могут быть противопоставлены, а скорее, напротив, являются взаимодополняющими – тем более у Римского-Корсакова, который сам с середины 1870-х годов увлекался контрапунктом, находя в нем проявление и основу композиторской логики. Он писал в «Летописи»: «Контрапункт и fuga заняли меня всецело. Я много играл и просматривал Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошенько и повторяя слова Балакирева, называл его “сочиняющей машиной”, а сочинения его, при благоприятном и мирном настроении, – “застывшими, бездушными красавицами”... Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня... Во время моих занятий Бахом и Палестриной... фигуры [этих] гени-

альных людей показались мне величественными и с презрением глядящими на наше переловое мракобесие» [5, с. 118]. А в конце 1890-х годов, то есть практически в то же время, когда создавался «Моцарт и Сальери», Римский-Корсаков так высказал своё восторженное отношение к творчеству С. Танеева, только что закончившего «Орестею»: «Раньше чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов; писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения и, только вполне набив руку на его основных частях, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твёрдо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что возможно выстроить из этого материала. Такой же способ применялся им при сочинении “Орестей”. Казалось бы, что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишённое и тени вдохновения, но на деле с “Орестеей” оказывалось наоборот – при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения» [5, с. 279]. В цитируемом суждении вновь чётко прозвучала формулировка корсаковского идеала гармонии (в широком понимании этого слова). Что же касается описанного характера творческого процесса, он очень напоминает тот, о котором говорит Сальери в его первом монологе.

Часто, ссылаясь на этот монолог, исследователи делают вывод о конфликте двух типов творцов – художника Моцарта и ремесленника Сальери, о противопоставлении вдохновения и холодного расчёта, гармонии и алгебры, истинного творчества и сочинительства по рассудочным правилам. «Они, – пишет А. Кандинский о героях оперы, – представляют собой различные психологические типы художественного творчества. Моцарт – творчества непреднамеренного, его создания – это не заранее “расчисленные”, но естественно родившиеся в процессе художественного самовыражения шедевры. Сальери действует силою ума, интеллекта, создавшего точно выверенный “механизм” сочинительской работы (“поверил алгеброй гармонию”))» [1, с. 137]. Кандинский считает упомянутое эстетическое кредо Сальери «ложным», а слова «Музыку я разъял, как труп» называет «чудовищными».

Думается, отношение Римского-Корсакова к своему герою было в корне иным. Он мог бы подписаться почти под каждым словом, высказанным Сальери, разумеется, исключив мотив зависти. «Отверг я рано праздные забавы», – говорит Сальери. Но разве сам Римский-Корса-

ков не отрекался от многого ради занятий любимым творчеством? В. Стасов ещё в 1870 году писал композитору: «Никто больше вашего не предан своему делу, никто больше вашего не сидит вечно на своей университетской скамье. Как я ни посмотрю, вы никогда не перестаете учиться, *никогда не развлекаетесь ничем*, поминутно возвращаетесь к своему прямому делу, – то музыку учите, то оркестровку следите, то разговор возвращаете от посторонних предметов (и часто взоров) на ту же музыку; наконец, постоянно всё наблюдаете и разбираете, всё взвешиваете и оцениваете. Этакое постоянное настроение не остаётся без следов и результатов, да ещё глубоких...» [7, с. 332].

Сальери честно описывает свой трудный путь в большую музыку, связанный с овладением технологией, ремеслом, которое он «поставил подножием искусству». Он называет себя ремесленником и признаётся: прежде чем «предаться неге творческой мечты», он вынужден был «поверить алгеброй гармонию» и, чтобы познать её законы, даже «музыку... разъял, как труп», другими словами, подверг чисто рациональному, умозрительному анализу. Для Римского-Корсакова в приводимых словах не было ничего «чудовищного» – ведь это был и его путь. Он также считал, что овладение технологией, ремеслом является «подножием» композиторского творчества. Именно с этой целью им были созданы два больших, обобщающих теоретических труда: «Основы оркестровки» и «Практический учебник гармонии». А многие ли композиторы могли ещё так объективно, четко, по-музыковедчески строго, что говорится, «по косточкам» анализировать собственное творчество, как это сделал Римский-Корсаков в разборе своей «Снегурочки»? Нет, определённо Римский-Корсаков не мог не относиться к Сальери и его позиции с глубоким пониманием и симпатией. Поэтому и в музыкальном решении монолога мы слышим большое чувство, серьёзность и высокое достоинство. Именно в попытке примирения, союза моцартовского свободного вдохновения и сальериевской рационализирующей дисциплины Римский-Корсаков видел идеал совершенства и искомый итог концепции оперы.

Той же теме фактически посвящено последнее (следующее за Реквиемом) ариозо Моцарта: «Нас мало избранных... единого прекрасного жрецов». Это удивительное в своей возвышенной красоте, наполненное упоительным и экспрессивным лиризмом *Andantino* устремлено в будущее, в век романтизма. Но при этом оно дополняется типично барочной полифонией, насыщающей оркестровку фактуру, широким

присутствием имитационно-полифонических приёмов – характерными приметам «сальериевского стиля» в опере. И неудивительно: ведь это же союз «двух сыновей гармонии», светлый гимн двум её жрецам.

Таким образом, основой рассматриваемого нами музыкально-символического уровня концепции являются фактически проблемы творческого метода, стилиобразования, безусловно актуальные на рубеже веков, когда создавалась опера, но локально замкнутые внутри самой музыки. В чём же тогда состоит лиризм произведения, интимность, сокровенность мыслей и чувств, о которых говорилось выше? Думается, ответ на этот вопрос кроется в том, что общестилевые проблемы были одновременно и глубоко личными проблемами композитора, предметом его размышлений, сомнений, переживаний, подчас весьма драматических и болезненных, уязвляющих его душу (вспомним вскользь брошенные им слова о «болезненном самолюбии»). Стремление Римского-Корсакова к разумности и порядку нередко становилось объектом несправедливых упреков в «академизме» и «сухости». Углублённые занятия теоретическими проблемами музыки вызывали неодобрительное отношение друзей по «Могучей кучке». Даже Стасов, который, по словам Римского-Корсакова, «всю жизнь проповедовал, что форма и техника никуда не годны и равносильны рутине, и что всякий талантливый художник не должен ими руководствоваться» [6, с. 73], не разделял этого «сомнительного» увлечения, а ведь его мнением композитор дорожил чрезвычайно. Он с горечью писал в «Летописи»: «Занятия мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле» [5, с. 117].

Вопрос соотношения вдохновенной творческой смелости и мудрого, расчётливого ремесла приобрёл для Римского-Корсакова особую остроту в связи с его редактированием произведений Мусоргского – вот мы и подошли к центральной теме, заявленной в названии статьи. Я не буду касаться более чем столетнего спора о достоинствах и недостатках корсаковских редакций (последнее – отдельная самостоятельная проблема), а предлагаю взглянуть на данную коллизию глазами Римского-Корсакова. При этом наиболее интересны его настроения, его личные душевные реакции как на саму упомянутую грандиозную, многолетнюю работу, так и на некоторые события, происходившие вокруг неё, поскольку всё вышеперечисленное составляло эмоциональный фон, на котором рождалась опера «Моцарт и Сальери».

Римский-Корсаков обратился к сочинениям Мусоргского сразу после его кончины в 1881 году. Почти два года заняли завершение и оркестровка «Хованщины». Параллельно осуществлялись редакции романсов, хоровых и оркестровых произведений. К этой работе композитор относился со всей свойственной ему тщательностью и ответственностью, не жалея времени и сил, воспринимая указанную работу как нравственный долг и перед памятью своего покойного друга, и перед всем русским музыкальным искусством. Композитор был глубоко убежден, что этим «трудом, завещанным от Бога»² даёт вторую жизнь сочинениям рано ушедшего великого художника, и буквально вживался в мир его музыки. «Вообще Мусоргский и Мусоргский, – писал Римский-Корсаков, – мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил “Хованщину” и, пожалуй, даже “Бориса”. А относительно “Хованщины” тут есть и доля правды» (цит. по: [3, с. 77]).

В начале 1892 года Римский-Корсаков приступил к созданию новой оркестровой версии «Бориса Годунова» и работал над ней с перерывами вплоть до осени 1896-го. Работа была необычайно сложной. Хотя композитор знал оперу досконально, а вторая редакция «Бориса» рождалась буквально у него на глазах (это было время их совместного проживания с Мусоргским в одной комнате), тем не менее, он не раз обращался к Стасову за консультациями, выяснением деталей авторского замысла, уточнением отдельных фактов. Но главная трудность состояла не в деталях и фактах, а в двойственном отношении Римского-Корсакова к опере – отношении, в котором восторг смешивался с досадой. Композитор даже высказал своё намерение в будущем написать статью о «Борисе Годунове»: «за и против». «А то, сказал он, хвалишь, хвалишь эту оперу, восторгаешься ею, а как дело дойдёт до примера, так и сам не знаешь, что показать, на что сослаться – всё безграмотно...» (цит. по: [4, с. 49]). Вот ещё одна характерная запись В. Ястребцева, которую приводит в своей книге А. Римский-Корсаков: «Говорили о статье Ц. А. Кюи (о русском романсе), где, между прочим, автор называет Мусоргского до известной степени “антимзыкальным” композитором – обстоятельство, наделавшее немало переполоха в среде ярых почитателей таланта Модеста Петровича. Вы знаете, сказал Н. А., действительно, в произведениях Мусоргского, при всей их поразительной оригинальности, подчас бывает нечто такое странное, что невольно согласишься с мнением Кюи. Кроме того, сами эти неправильности и безграмотности бывают у него двух

родов: ошибки и орфографические нелепости – легко исправимые; и гармонические обороты, почти совершенно не поддающиеся исправлению и требующие настоящего пересочинения» (цит. по: [4, с. 50]).

Из этих слов понятно, почему новая оркестровая редакция оперы Мусоргского не ограничивалась только переоркестровкой. Римский-Корсаков, увлекаемый присущим ему желанием упорядочить, дисциплинировать, подчинить любой художественный текст неким общим музыкально-логическим законам, решал, таким образом, проблему более сложную, нежели создание новой партитуры. Ему предстояло совместить, найти равновесие между радикально смелыми новаторскими открытиями Мусоргского и высшим музыкальным порядком, тот баланс, который бы не затушевывал драгоценный дар автора «Бориса», а позволял ему сиять ещё сильнее и ярче.

Хотя результатом решения этой задачи Римский-Корсаков остался доволен, успех же постановки «Бориса» в данной редакции воспринимал и как свой собственный, тем более что с его «лёгкой руки» опера стала широко известной – началось триумфальное шествие соответствующего спектакля сначала в России, а позднее и за её пределами, – композитора глубоко задевали неодобрительные отзывы о проделанной им работе (ещё раз вспомним о «задетом самолюбии»), обвинения в искажении Мусоргского, мнения о недопустимости какого бы то ни было вмешательства в законченное и напечатанное произведение. «Поклонники Мусоргского, – писал Римский-Корсаков, – ...готовы были обвинить меня в порче его произведений вследствие якобы приобретённой мною консерваторской учёности, противоречащей свободе творчества, т. е. гармонической нескладице Мусоргского» [5, с. 243]. Самым большим огорчением для композитора было жёсткое неприятие его редакции В. Стасовым. Римский-Корсаков подробно и даже как будто с юмором описывает реакцию маститого критика, но можно себе представить, сколько горечи таилось за этим юмором: «Под секретом пока рассказывал мне это А. К. Глазунов и показывал даже письмо В. В. к нему по этому поводу. Стасов стал сличать два клавираусцуга – старый и новый – и возмущился окончательно, причём попутно досталось и “Ночи на

Лысой горе” в моей обработке, вспомнился и хор раскольников в “Хованщине”, который я якобы испортил, и т. п. Но по поводу “Бориса” он рвёт и мечет, после того как увидел, что я изменил речитативы, в которых я ничего не понимаю и в которых понимали только Мусоргский и Даргомыжский. Когда Глазунов ему заметил, что я всё-таки кое-что понимаю в музыке, то Стасов завопил: “К чёрту музыку!” Как вам это нравится? Кажется, что всё это ведёт своё начало от изречения кавалера Глюка, который сказал: “Когда я пишу оперу, я стараюсь забыть, что я музыкант”. Изречение мало понятное. Но всё-таки Глюк её (музыку) к чёрту не посылал, а так как был порядочным музыкантом, то и в гармонических болотах не увязал. Стасов говорил, что даже хочет писать статью против моего искажения фантазии Мусоргского; но этого, я думаю, он не сделает, а на представление “Бориса” идти не желает... Вот что я наделал! Ох, пришли наши последние времена! Брат на брата восстаёт, как было предсказано пророками... Должно быть, меня скоро причислят к ретрографам» [6, с. 66–67].

Сколь волновала композитора эта большая тема, видно из того, как часто и долго он к ней обращался. Уже в 1904 году, в связи с постановкой «Бориса» в его редакции в Мариинском театре, он писал, в который раз давая объяснение своей позиции и даже как будто бы оправдываясь: «Но ведь, дав новую обработку “Бориса”, я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать “Бориса” по оригинальной партитуре» [5, с. 294].

В свете сказанного, думаю, можно понять, каким остро переживаемым личным смыслом и конфликтностью была наполнена для Римского-Корсакова названная «стилевая» проблема в момент обращения его к маленькой трагедии Пушкина; при этом тема «зависти» обрела у композитора новое звучание, обернувшись темой мучительных раздумий о тайнах творческого процесса. А герои трагедии напрямую вели автора оперы к воплощению коллизии, которая, естественно, в такой мере Пушкина не волновала, но, тем не менее, была обозначена им в сентенции: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. Соловцов в монографии о Римском-Корсакове (см.: [10]) помещает анализ оперы «Моцарт и Сальери» в главу «Этюды».

² Эти слова были написаны на серебряной

дирижёрской палочке, подаренной Римскому-Корсакову в день премьеры его редакции «Бориса Годунова» (опера была поставлена силами Общества музыкальных собраний 28 ноября 1896 года).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кандинский А.* История русской музыки: в 3 т. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1984. Т. II: Вторая половина XIX века. Кн. 2: Н. А. Римский-Корсаков. 312 с.
2. *Рахманова М.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 240 с.
3. *Римский-Корсаков А. Н. А.* Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: в 5 вып. М.: Музгиз, 1936. Вып. 3. 104 с.
4. *Римский-Корсаков А. Н. А.* Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: в 5 вып. М.: Музгиз, 1937. Вып. 4. 170 с.
5. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 456 с.
6. *Римский-Корсаков Н.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1995. 444 с.
7. *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1963. Т. V. 592 с.
8. *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1982. Т. VIII-Б. 240 с.
9. *Соколов О.* Одна из русских интерпретаций моцартовской темы (опера Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери») // Моцарт в России: сб. ст. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2007. С. 41–44.
10. *Соловцов А.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 400 с.
11. *Чигарёва Е.* «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. С. 37–53.

REFERENCES

1. *Kandinskiy A.* Istoriya russkoy muzyki: v 3 tomakh. Izd. 2-e, ispr. i dop. [History of Russian Music: in 3 vol. The 2nd revised and supplement edition]. Moscow: Muzyka Press, 1984. T. II: Vtoraya polovina XIX veka. Kn. 2: N. A. Rimskiy-Korsakov [Vol. II: The Second Half of the XIXth Century. Issue 2: Nikolai Rimsky-Korsakov]. 312 p.
2. *Rakhmanova M.* Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov [Nikolai Rimsky-Korsakov]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1995. 240 p.
3. *Rimskiy-Korsakov A. N. A.* Rimskiy-Korsakov. Zhizn' i tvorchestvo: v 5 vyp. [Nikolai Rimsky-Korsakov: Life and Works: in 5 vol.] Moscow: Muzgiz Press, 1936. Vol. 3. 104 p.
4. *Rimskiy-Korsakov A. N. A.* Rimskiy-Korsakov. Zhizn' i tvorchestvo: v 5 vyp. [Nikolai Rimsky-Korsakov: Life and Works: in 5 vol.] Moscow: Muzgiz Press, 1937. Vol. 4. 170 p.
5. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis' moey muzykal'noy zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 456 p.
6. *Rimskiy-Korsakov N.* Perepiska s V. V. Yastrebtsevim i V. I. Bel'skim [Correspondence with Vassily Yastrebtzev and Vladimir Bel'sky]. St. Petersburg: St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatoire, 1995. 444 p.
7. *Rimskiy-Korsakov N.* Polnoe sobranie sochineniy: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete Works: Literary Heritage and Correspondence]. Moscow: Muzgiz Press, 1963. Vol. V. 592 p.
8. *Rimskiy-Korsakov N.* Polnoe sobranie sochineniy: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete Works: Literary Heritage and Correspondence]. Moscow: Muzyka Press, 1982. Vol. VIII-B. 240 p.
9. *Sokolov O.* Odnazh russkikh interpretatsiy motsartovskoy temy (opera N. A. Rimskogo-Korsakova «Motsart i Sal'eri») [One of Russian Interpretations of Mozart Theme (N. Rimsky-Korsakov's Opera «Mozart and Salieri»)]. Motsart v Rossii [Mozart in Russia]: collected articles. Nizhniy Novgorod: DEKOM Press, 2007. P. 41–44.
10. *Solovtsov A.* Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov: Oчерk zhizni i tvorchestva [Nikolai Rimsky-Korsakov: Essay of Life and Works]. Moscow: Muzyka Press, 1984. 400 p.
11. *Tchigaryova E.* «Motsart i Sal'eri» Rimskogo-Korsakova: dialog epokh i stiley [Rimsky-Korsakov's «Mozart and Salieri»: the Dialog of Ages and Styles] // Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov: K 150-letiyu so dnya rozhdeniya i 90-letiyu so dnya smerti [Nikolai Rimsky-Korsakov: Towards the 150th Anniversary of His Birthday and the 90th Anniversary of His Death]: collected articles. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatoire, 2000. P. 37–53.

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» И «БОРИС ГОДУНОВ»
В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Статья посвящена опере «Моцарт и Сальери» как уникальному явлению в контексте эволюции оперного творчества Н. Римского-Корсакова. Автором статьи обозначаются своеобразные черты драматургии, стилистики, вокального письма, характерные для данной оперы. Художественная концепция «Моцарта и Сальери» рассматривается исследователем исходя из сюжетной и внесюжетной динамики взаимоотношений главных

героев-«антагонистов». Глубоко личный, сокровенный замысел оперы представлен в сопереживаниях с некоторыми фактами творческой биографии композитора 1880–1890-х годов (углублённое изучение контрапункта, педагогическая деятельность, редактирование сочинений М. Мусоргского и т. п.).

Ключевые слова: Н. Римский-Корсаков, опера «Моцарт и Сальери», В. А. Моцарт, А. Пушкин, М. Мусоргский.

«MOZART AND SALIERI» AND «BORIS GODUNOV»
IN THE CREATIVE DESTINY OF N. RIMSKY-KORSAKOV

The article is devoted to the opera «Mozart and Salieri» as a unique phenomenon in the context of the evolution of operatic works by Rimsky-Korsakov. The author of the article emphasizes the peculiar features of dramatic composition, style, vocal writing which are characteristic of the opera. The artistic conception of «Mozart and Salieri» is considered by the researcher on the basis of the subject and non-subject dynamics of the relations between

the main characters-«antagonists». Deeply personal, intimate idea of the opera is presented in conjunctions with some facts of composer's creative biography for a period of the 1880–1890s (depth study of counterpoint, pedagogical activity, editing of works by Mussorgsky, etc.).

Key words: N. Rimsky-Korsakov, opera «Mozart and Salieri», W. A. Mozart, A. Pushkin, M. Mussorgsky.

Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки
e-mail: amzucker@rambler.ru

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

