

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ТВОРЧЕСКИМ МЕТОДОМ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Работа представлена кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Статья посвящена проблемам творческого метода Н. А. Римского-Корсакова, его эволюции на протяжении 1870–1900-х гг. Аналитические литературные работы композитора, в частности «Разбор “Снегурочки”», рассматриваются в контексте его оперного творчества и эстетических принципов.

Ключевые слова: *Н. А. Римский-Корсаков, творческий метод, музыкальный стиль, эстетика, аналитические работы, оперы: «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии».*

V. Goryachikh

N. RIMSKY-KORSAKOV: FROM OBSERVATIONS ON THE COMPOSER'S CREATIVE METHOD

The article is devoted to certain problems of Rimsky-Korsakov's creative method and its evolution from the 1870s to the 1900s. Some theoretical works of the composer (in particular, his article „Analysis of ‘The Snow Maiden’“) are considered in the context of his opera creativity and his basic aesthetics principles.

Key words: *Nikolai Rimsky-Korsakov, creative method, musical style, aesthetics, artistic beauty, analytical researches, operas, „The Snow Maiden“, „The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia“.*

Изучая биографию и «топографию» творчества Н. А. Римского-Корсакова, нетрудно увидеть рядом с бесспорными вершинами сочинения, достоинства которых не столь очевидны, а в чем-то, возможно, и спорны. Произведения второго и даже третьего ряда есть у всех или почти всех художников. В конечном счете, всякий «рельеф» невозможен

без «фона», нуждается в нем. Речь о другом, о внутренней мотивации художника: что заставляло композитора, известного сверхтребовательностью к себе, браться за некоторые сочинения, доводить их до конца даже вопреки внутреннему критическому голосу, сомнениям, не говоря о сомнениях и критике, исходящих из ближнего круга (Надежда Николаевна,

А. К. Глазунов, А. К. Лядов, В. И. Бельский и др.)? Почему Римский-Корсаков не только раз за разом защищал эти сочинения в спорах, но даже выстроил по-своему логичную и убедительную, прежде всего для себя, систему аргументов, сделал ее частью своей *философии творчества*? И наконец, самый сложный вопрос: как совмещается в одном художнике создание таких шедевров, как «Снегурочка» и «Китеж», и сочинение музыки по принципу некоего *долженствования*? В **разной** степени это касается таких сочинений, как «Моцарт и Сальери», «Сервилия», «Пан воевода» (называем только самые крупные и известные), некоторые романсы 1890-х гг. Список может быть расширен за счет камерно-инструментальных и вокально-инструментальных опусов, в частности, созданных в 1897–1898 гг. Но разве не давала о себе знать эта *неоднозначность* творческого метода и при сочинении таких опер, как «Псковитянка» (вторая редакция), «Царская невеста», «Ночь перед Рождеством», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный»? Именно в процессе создания (о чем говорят авторские комментарии), ибо конечный результат – законченное целое – являет собой пример *преодоления* внутренних противоречий.

О том, что проблема эта волновала Римского-Корсакова, свидетельствуют его высказывания о собственной музыке, зачастую резкие и противоречивые, переписка, отчасти – воспоминания В. В. Ястребцева; отчетливо слышны отголоски тех давних споров (в том числе, видимо, и с самим собой) в «Летописи моей музыкальной жизни». Забегая вперед, добавим, что проблема в абсолютном смысле была неразрешима, ибо корни ее – в самом творческом методе Римского-Корсакова, выработавшемся десятилетиями и в зрелые годы уже не подвергавшемся перестройке. И если это так, то сочинения, написанные по принципу *долженствования*, – *оборотная сторона* восхищающих нас шедевров.

В своей работе о Римском-Корсакове М. П. Рахманова приводит авторское определение «Сервиллии» и «Пана воеводы» как опер «среднего покроя», где «средняя» не есть обязательно «посредственная», скорее – «обыч-

ная». «Сочинение „Пана воеводы“, – пишет исследовательница, – было, помимо прочего, призвано заполнить пустоту, образовавшуюся между работой над „Сервилией” и „Кашеём” и началом „Китежа”...» [3, с. 171]. Здесь подмечена специфическая черта творческого метода Римского-Корсакова второй половины 1890–1900-х гг., которую условно можно обозначить как *непрерывность процесса сочинения*. Такое понимание творчества не только допускало, но и делало неизбежным появление сочинений, внутренняя мотивированность которых была не столь очевидна, а иногда и достаточно условна (особенно на взгляд извне). Из многих высказываний самого автора по этому поводу приведем не самое острое, но, возможно, самое выразительное, личное, в том виде, как его зафиксировал Ястребцев (запись от 6 июня 1894 г.): «Ведь я ясно вижу... что эта музыка (речь идет о «Ночи перед Рождеством», – В. Г.) далеко не той пробы, что, например, „Снегурочка“... а между тем и *не писать тяжело*: бездействие («не творчество»), безусловно, давит художника» [7, с. 195; выделено Ястребцевым. – В. Г.]. Слова эти, конечно же, нельзя воспринимать буквально – как признание в некоем «автоматизме» творчества. Подобный метод исключался по определению – в силу несовместимости с творческой эстетикой Римского-Корсакова. Проблема заключается в другом: *как* писать такие сочинения? И самый важный вопрос: почему композитор, осознавая спорность некоторых своих сочинений, все же писал и заканчивал, а затем и защищал их?

Оба вопроса глубоко взаимосвязаны, но требуют последовательного рассмотрения. Безусловно, на помощь композитору приходили огромный талант, способный преодолеть рассудочность и даже «великую сухь» (выражение Римского-Корсакова), и высокопрофессиональная техника, с годами превратившаяся в феноменальную (достаточно вспомнить прекрасную арию Сервиллии из одноименной оперы). Особенно ярко вышеуказанная черта зрелого творческого метода выступает на фоне двух предшествующих десятилетий, когда Римский-Корсаков писал относительно мало, в том числе учебные работы, редактировал свои и чужие произведения. Можно предпо-

ложить, что новое понимание Римским-Корсаковым самого понятия профессиональной композиторской деятельности было одним из следствий периодов «второго ученичества» и известного кризиса. И не стало ли оно своего рода «гарантией», «страховкой» от повторения чего-либо подобного?

В интересной, подчеркнута спорной по своим идеям статье А. В. Михайлова «Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев» проводится мысль о противопоставлении творческих методов двух композиторов. Не входя сейчас в суть дискуссии, предложенной автором, приведем строки, характеризующие Римского-Корсакова: «Профессионализм его типа требовал все повышающейся стремительности творчества, потому что, согласно логике противопоставления (Балакиреву и его методу. – В. Г.), таковая входила в понятие профессионализма...» [2, с. 91]. Дело, думается, не в логике противопоставления кому-либо (хотя критика композиторов «Могучей кучки» и кучкизма с новой для Римского-Корсакова позиции – отчетливый мотив в высказываниях 1890–1900-х гг.). В законченном виде *философия творчества* композитора абсолютно сопрягается с его глубоко оригинальной личностью, жизненной философией, этикой и эстетикой, так сказать, вытекает из всех этих начал.

В той же статье есть и другое наблюдение, которое при всей категоричности, даже крайности позиции автора, представляется во многом продуктивным: «Нет сомнения в том, что Н. А. Римский-Корсаков в течение всей своей жизни находился под сильнейшим воздействием того, что следует назвать самоистолкованием, автоинтерпретацией, так что очень часто его так называемые „взгляды“ или „воззрения“ есть плод некоего настоятельного и производившегося годами и десятилетиями самоубеждения, – они, так сказать, „искусственно“ привиты самому себе и дело тут, верно, не обошлось без некоторого отвлеченного представления о том, как *следует*, как *должно* думать (выделено автором. – В. Г.)» [2, с. 89, сноска]*. Рассуждения исследователя касаются, главным образом, жизненных воззрений композитора, в применении к творчеству особенно необходима коррекция этого тезиса:

са: в течение всей своей жизни непрерывное самоистолкование сочеталось у Римского-Корсакова с постоянным наблюдением над своей и чужой музыкой, так что его воззрения на процесс творчества – вполне естественный, а не «искусственный» результат.

В этом смысле еще одна, специфическая черта творческой личности Римского-Корсакова, как представляется, не оценена должным образом: это был композитор, если можно так выразиться, *аналитического типа*. Тезис нуждается в комментариях. В самом общем значении анализ предполагает расчленение уже существующего целого на составные части. Применительно к композиторскому творчеству, вероятно, можно говорить об особом типе анализа, необходимого на предварительной и начальной стадиях сочинения. Целое существует пока только в сознании автора, но с отдельными элементами уже идет активная работа, рассчитываются десятки, сотни их комбинаций. Нотные записные книжки Римского-Корсакова показывают **огромное** значение такой аналитической работы в его творческом процессе. И Римский-Корсаков, и его ученик Лядов, и Чайковский, и Танеев (можно продолжить этот ряд) совмещали в себе композиторский и аналитический взгляд, преподавали в консерватории теоретические предметы и композицию, т. е., владели профессиональной *технологией анализа*, в отличие от большинства своих предшественников и многих современников (не имею здесь в виду аналитическую работу как часть процесса *сочинения*). Однако только Римский-Корсаков из великих русских композиторов послеглинкинского времени не ограничился традиционной авторской «рефлексией» (более или менее краткие оценки своих сочинений в письмах или устных высказываниях). (Не случайно, следующей фигурой после Римского-Корсакова здесь видится его ученик – И. Ф. Стравинский.) Его действительно привлекал *аналитический жанр* (хочется даже сказать, *исследовательский*).

Римский-Корсаков поддерживал, особенно горячо – на первых порах, стремление Ястребцева анализировать его оперы и другие сочинения. Именно диалоги композитора с

биографом частично раскрывают то, что видел сам автор и что хотел видеть в чужих разборах своей музыки. Метод Ястребцева – «разбор на винтики» – не был так уж чужд, как может показаться, Римскому-Корсакову. Достаточно вспомнить его желание «запротоколировать» самые мелкие элементы тематизма в разборе «Снегурочки» (1905). Однако Ястребцев дальше выявления и классификации найденного, «занесения в таблички», как шутил композитор, не шел. Его аналитические способности этим и ограничивались. В дальнейшем Римский-Корсаков уже не возлагал на Ястребцева особых надежд и поддерживал его опыты из дружеских чувств**.

Внимательно следил композитор и за разбором «Снегурочки» Н. Ф. Финдейзенем в «Русской музыкальной газете» [6] (именно Ястребцев привез композитору номер «Русской музыкальной газеты», в котором начинался разбор оперы). По свидетельству Ястребцева, Римский-Корсаков сочувственно относился к этой работе и некоторыми моментами был даже доволен, в частности подтвердил правомерность разделения всего тематизма «Снегурочки» на три группы (эта идея получит развитие в его собственном «Разборе „Снегурочки“»). Вполне возможно, именно этот аналитический разбор в конечном счете укрепил Римского-Корсакова в самой возможности работ подобного типа.

Примечательно свидетельство П. А. Карасева о сомнениях автора «Снегурочки» на этот счет. На вопрос Карасева о том, «какую форму критического разбора оперы он считает наиболее удачной» Римский-Корсаков ответил: «Мне кажется, что эта форма критики мало доступна читающей публике. Кроме того, при подобном детальном тематическом разборе легко впасть в крайность. Финдейзен приписывал мне иногда такие намерения, каких я вовсе не имел. <...> Да и вообще, разборов такого рода, кажется, никто не читает» [1, с. 152]. Интересно в этом плане и письмо композитора В. И. Бельскому (от 8 июня 1904 г.), в котором содержится *пародийный* анализ музыки второго акта «Китежа» [4, с. 327]. Впрочем, Бельский иронического тона не поддержал, и в следующем письме Римский-Корсаков

все-таки продолжил свой аналитический «пересказ» оперы, завершив его следующим пассажем: «Правда, какая чудесная музыка!? По этой программе ведь и Иванов может таковую сочинить» [4, с. 333–334].

Тематический, по сути – аналитический «Разбор “Снегурочки”» и как жанр, и как результат – то, что получилось в конечном счете у автора – по своему уникален. Труд этот мало известен, быть может, по той причине, что не ассоциируется с *естественным* для русского композитора-классика делом. Крайне интересны и причины, по которым Римский-Корсаков взялся за этот разбор, и то, почему работа осталась неоконченной.

О своих намерениях композитор сообщал в письме Н. Н. Римской-Корсаковой от 30 июня 1905 г.: «Не знаю, сделаю ли я полный разбор всей оперы. Выходит очень пространно, отнюдь не статья, а целое сочинение. <...> Мне бы хотелось, чтобы это вышел серьезный этюд, даже с целью педагогической, по которому можно было бы [познакомиться] с оперными формами вообще, в связи с их текстом, в котором были бы выяснены авторские намерения и рассмотрено их выполнение. <...> Я полагаю, что происхождение мотивов одного из другого, а также намерения, с которыми употребляются мотивы в известных моментах, никому не могут быть лучше известны, как самому автору, ибо я очень хорошо знаю, в какие смешные ошибки впадают критики, когда берутся за разбор музыкального произведения. <...> Сопровождая чтение моего сочинения просмотром партитуры, учащийся читатель научится многому в области оперных форм, применения голосов и оперной инструментовки. Желал бы, чтобы мой разбор мог послужить образцом надлежащего разбора других опер. Не знаю, приходила ли кому-либо из композиторов мысль написать что-либо подобное моему сочинению. Полагаю, что нет и что моя затея оригинальна» (цит. по: [5, с. X–XI]). В чеканных, характерно корсаковских строках проступает почти готовый уже текст будущего, так и не написанного «Предисловия автора» к Разбору (подобно Предисловиям к операм). Эта ассоциация вряд ли случайна. В каком-то смысле разбор «Снегурочки» должен был

стать аналитическим «двойником» гениальной оперы. «Педагогическая» же направленность работы хотя и возможна, но все же, думается, не исчерпывает глубинных целей композитора***.

Далеко не случаен и сам выбор объекта анализа: стремительно созданная «Снегурочка» была, вероятно, самой большой загадкой для автора, ее удивительное совершенство как будто требовало сугубо рационального объяснения (лучше сказать – провоцировало), отвечавшего взглядам Римского-Корсакова на сочинение в поздний период творчества. «Сложнейшая инженерия музыкальной постройки», «фантастическая расчетливость автора, заранее предусмотревшего множество... модификаций каждого мотива», все это, как справедливо отмечает М. П. Рахманова, было сконструировано «post factum», а тайну «Снегурочки» автор «не мог до конца разгадать, несмотря на все схемы и разборы» [3, с. 101, 102]. Рискнем высказать предположение: истинный адресат «Разбора...», как и примыкающей по аналитической направленности работы «Мысли о моих собственных операх» (1901), также неоконченной****, – сам Римский-Корсаков. Возможно, планируемый результат должен был стать весомым подтверждением его веры в то, что тщательный рациональный расчет, высочайшее мастерство и виртуозная техника (вспомним заранее расписанные «параметры» «Сервиллии», зафиксированные не только post factum, в «Летописи», но и в нотной записной книжке, на самой первой стадии реализации замысла) могут в какой-то степени *компенсировать*, быть может, недостаточную глубину и оригинальность художественной идеи сочинения. Проблема в том, что на примере «Пана воеводы» или «Сервиллии» доказать это было невозможно. «Разбор „Снегурочки“» был написан вслед гениальному «Сказанию о невидимом граде Китеже», которое и есть самое лучшее доказательство того, что интуиция, художественное чутье Римского-Корсакова в сопряжении с огромным талантом перекрывали любые умозрительные схемы. В «Китеже», как и в «Садко», «Золотом петушке», (этот ряд можно продолжить) сложнейшая инженерия и тончайший расчет становятся *инструмента-*

ми реализации новаторской художественной идеи.

Существуют разные предположения относительно причин, по которым автор не закончил разбор «Снегурочки». Действительно, и события 1905 г. не способствовали такого рода работе, и объем разбора при сохранении плана и технологии анализа мог вырасти до огромных размеров. Но, вероятно, главной причиной стало другое: художник снова «победил» *профессионала* (последнее слово употребим исключительно условно, здесь могут быть и другие определения). Так, как побеждал *художник-творец* в споре Римского-Корсакова с самим собой на протяжении многих лет. В конечном счете, этим «спорам» (сомнениям, поискам альтернативы, перестройкам и т. д.), во многом обязаны мы той сложной и одновременно прекрасной картине, какой является нам сегодня корсаковское творчество. Все «уклонения» композитора, даже не во всем удачные, давали ему бесценный опыт.

Вера Римского-Корсакова в, так сказать, компенсаторный механизм композиторского мастерства имела под собой и гораздо более значимое, фундаментальное основание. Несколько упрощая, можно сказать, что в каждом своем сочинении композитор стремился к Красоте, Красота – смысловой центр его эстетики. Если здесь и можно говорить о какой-то эволюции, то только в плане постепенной абсолютизации этого понятия и одновременно *критерия* – для всего творчества и для каждого сочинения. Красота, по Римскому-Корсакову, – многоуровневое явление. На нижнем этаже – красота и чистота гармонии и чистое голосоведение. На этом уровне «школьные» правила и ограничения, следования которым неуклонно требовал от своих консерваторских учеников (в годы обучения) Римский-Корсаков, входили в сложное и прекрасное целое, каковое по мысли композитора и должно представлять собой истинное произведение искусства. От красоты отдельных аккордов и гармонических последований, мелодий – к красоте и стройности формы, оркестровки, драматургии целого. Достижение *идеала в звуках* находит, вероятно, высшее воплощение в сопряжении с идеальны-

ми *образами*, прежде всего – оперных героинь Римского-Корсакова.

Особое место занимают, своего рода, «сверхэлементы» – ладовые, гармонические конструкции, инверсии разного рода, зеркальные, симметричные ряды отдельных звуков, аккордов, целых построений не только на уровне синтаксиса, но и формы. Многочисленные примеры из «Садко», «Ночи перед Рождеством», «Млады», «Кашея», «Сказания о невидимом граде Китеже», «Золотого петушка», других сочинений хорошо известны. Их появление могло в некоторых случаях «провоцироваться» цветным слухом композитора (например, «радуги»), но всегда, помимо сюжетно-ситуационной сопряженности (обязательное условие для Римского-Корсакова!), эти «сверхэлементы» имеют и внесюжетное, символическое значение. На уровне стиля – как знаки сверхмастерства художника. На уровне Красоты целого – как особая его часть, придающая всей конструкции непостижимую сложность, даже изощренность, и в то же время стройность и гармоничность.

Красота – высшая цель искусства, идеал. Абсолютизация этих представлений композитором означает и обязательное следование им в каждом сочинении. Заостряя проблему, можно сказать, что у тех произведений, в которых исследователи и критики видели недостаточную оригинальность замысла, сухость и даже вторичность музыкального материала, было и «другое измерение», видимое в первую очередь автору. Как представляется, защищая эти сочинения, Римский-Корсаков защищал в первую очередь то сокровенное и бесспорное с точки зрения художника, что отвечало его представлениям о Красоте в искусстве. Уязвимость «Пана воеводы», «Сервиллии»,

других упомянутых ранее сочинений, быть может, в том, что красота и чистота «первичных» элементов – гармонии, мелодики, оркестровки и т. д., – представала как бы в оголенном виде. На взгляд извне – эти элементы могли даже восприниматься автономно, вне сопряжения с художественным целым. В произведениях, бесспорно удавшихся композитору, шедеврах процесс «работы» элементов нижних «этажей» на целое, «передачи» *целому* своих качеств красоты, стройности и чистоты, растворение в нем происходит незаметно глазу. Это – часть восхищающего нас художественного феномена, каковым является творчество Римского-Корсакова.

Выше было сказано о неразрешимости проблемы, заключенной в самом творческом методе Римского-Корсакова. Неразрешимой в том смысле, что зрелым мастером он не мог *совсем не писать*, но и не мог писать непрерывно *только шедевры*. Точнее, до определенного момента думал, что не мог. Поразительный, не имеющий прецедентов творческий «взрыв» последнего десятилетия жизни художника и по сей день восхищает и поражает. Римский-Корсаков все-таки разрешил это противоречие, разрешил в пользу истинного искусства, которому всегда служил.

Когда-то принято было писать об *уроках* великих мастеров прошлого. Уроки Римского-Корсакова – это не только его замечательные творения, не только первая в России профессиональная композиторская школа (первая – в обоих смыслах этого слова), остающаяся таковой и поныне. Это еще и уникальный, по-прежнему актуальный для нас человеческий и художнический опыт большого Мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Спорность многих положений автора статьи – в уязвимости самого подхода, заключающегося в фундаментальном противопоставлении Балакирева и Римского-Корсакова. Многие из отмеченного – *имманентной* природы, вытекает из самой сущности таланта и личности этих композиторов, но не из логики противопоставления, тем более – осознанного. Кроме того, невозможно согласиться с утверждением автора о неспособности Римского-Корсакова к органичному построению крупной формы, охвату *целого* (на это указывает и редактор сборника, в котором помещена статья – А. И. Кандинский).

** Некоторые публикации Ястребцева (например, его поиски песенных источников оперного тематизма Римского-Корсакова) и донныне представляют известный интерес. Кроме того, огромную и безусловную ценность имеют зафиксированные им сведения, исходящие от самого композитора.

*** М. П. Рахманова определяет «Разбор “Снегурочки”» как «ценнейший документ, освещающий по сути все основные положения оперной эстетики и техники композитора» [3, с. 97].

**** Сохранился только достаточно подробный план этого сочинения. Выдвинутое В.В. Протопоповым предположение о сходстве «Мыслей о моих собственных операх» с «Летописью» представляется не вполне убедительным. За исключением нескольких биографических вкраплений в тексте (например, «Занятия мои после “Псковитянки”», «Еще раз учение или переделка») и хронологического плана, работа имеет ярко выраженную аналитическую структуру.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Карасев П. А.* Римский-Корсаков, Врубель и Забела-Врубель (по личным воспоминаниям) // 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., 2000. С. 146–169.
2. *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., 2000. С. 79–93.
3. *Рахманова М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков / Российская академия музыки им. Гнесиных, Государственный институт искусствознания. М.: МП «Петит», 1995. 240 с.
4. *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / сост., вступ. ст., комм., указ. Л. Г. Барсовой. СПб.: Тип. ОАО «ВНИИИГ им. Б. Е. Веденеева», 2004.
5. *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений. Т. IV. Литературные произведения и переписка / ред. В. В. Протопопов. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. 327 с.
6. *Финдейзен Н.* Тематизм оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1894. № 6–11.
7. *Ястребцев В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2 т. / ред. А. В. Оссовский. Л.: Гос. муз. Изд-во, 1959. Т. 1. 527 с.