

Автобиографическая
правда или фигура
умолчания?
Казус Римского-
Корсакова

Михаил Мищенко

VERSUS

Михаил Мищенко. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Россия, musicus@yandex.ru.

Образ «национального композитора» Николая Римского-Корсакова сформирован в русской музыкальной историографии стараниями музыковеда Бориса Асафьева и под влиянием автобиографического нарратива, в том числе корсаковской «Летописи моей музыкальной жизни». При этом рефлексия композитора о своем творчестве тщательно отбиралась и купировалась в идеологическом климате СССР. В итоге Римский-Корсаков до сих пор выглядит во многом национальной музыкальной диковиной, находящейся вне европейской музыкальной традиции. Изыскания на территории умолчаний и купюр открывают в композиторе пытливого (и ревнивого) слушателя чужих музыкальных идей. Обладая выраженным реминисцентным слухом, Римский-Корсаков регулярно воспроизводил в своей музыке, и прежде всего в операх, услышанное у многих — очень разных — европейских композиторов, в том числе у Рихарда Вагнера, Фридерика Шопена, Гаэтано Доницетти, Эдуарда Лало, Юхана Свенсена, Эдварда Грига. Таким образом, самодостаточная оригинальность Римского-Корсакова оказывается мистификацией.

В претензии Римского-Корсакова на правду о себе проявляется актуальный и донинче канон «сам композитор»: вера в истинность воли, намерений, слов композитора о самом себе и своем искусстве и, как следствие, химерическое равенство композитора автору.

Ключевые слова: *Борис Асафьев; Николай Римский-Корсаков; Эдвард Григ; Юхан Свенсен; национальный композитор; автобиография.*

Ловушка правды (в виде интродукции)

НА ПОСЛЕДНЕЙ странице «Летописи моей музыкальной жизни» Николай Римский-Корсаков оставил поразительное признание:

Летопись моей музыкальной жизни доведена до конца. Она беспорядочна, не везде одинаково подробна, написана дурным слогом, часто даже весьма суха; зато в ней одна лишь правда, и это составит ее интерес¹.

Характерно корсаковская сурово-критичная откровенность из перспективы стороннего читателя, кажется, служит одной из двух возможных целей: то ли сгладить эффект «лицензии» на правду, выданной самому себе, то ли приманкой правды, стремящейся прикрыть «дурной слог» своих мемуаров. Как бы то ни было, итог один: читателя мгновенно накрывает пеленой разочарования и недоверия, и «Летопись» полностью рушится. Видимости правды ускользают «с легким дымом».

Претензия на правду вернулась к Римскому-Корсакову бумерангом: если правда оказывается полуправдой и умолчанием — не имеет значения, случайным или умышленным, — на нее найдется другая «правда». Нет смысла сравнивать истинность одной и другой правды: новая будет правдивой не больше и не меньше, чем старая, с разницей разве что в маркере «самого композитора».

Насколько отражает реалии корсаковского творчества все написанное о нем Борисом Асафьевым? Настолько, чтобы явно ему не противоречить, но при этом соответствовать актуальным идеологическим установкам советского государства относительно народности и национального характера: «Римский-Корсаков — глубоко национальное явление. Прочными корнями его музыка связана с народной русской песней»². Эти прямолинейные, почти «плакатные» слова открывают статью юбилейного 1944 года. Они были еще не возможны в работе 1922 года — идеологические требования ужесточались постепенно. Римский-Корсаков в асафьевской интерпретации со временем явно превращается

1. *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.* СПб.: Тип. Глазунова, 1909. С. 362.

2. *Асафьев Б. В. Гений русской музыки // Избр. труды.* М.: Издательство АН СССР, 1954. Т. 3. С. 225.

в этакое чудо природы, явившееся из ниоткуда, вернее, возросшее на почве исключительно народного искусства. Редкие, странные на общем фоне «реверансы» в сторону «великих традиций мирового музыкального искусства»³ и даже «образцов, подслушанных у западноевропейских романтиков» (о «Майской ночи»)⁴, ничего не меняют.

Симптоматично и позднейшее обезличивание «мирового музыкального искусства»: в тексте 1944 года никаких имен больше не приводится. Разительный контраст с прежним асафьевским Римским-Корсаковым, 1922 и 1930 годов, когда он все еще окружен Бетховеном, Шуманом, Листом, Берлиозом, Вагнером⁵. Персоналии европейской музыки исчезали вместе с критическим тоном по отношению к творчеству Римского-Корсакова. В статье 1930 года невыгодное сравнение с Вагнером компенсируется уже узнаваемыми будущими эвфемизмами для всевозможных видов ложного симфонизма:

...было бы преувеличением сказать, что миф у Римского-Корсакова преломлен драматически и симфонико-динамически (как, скажем, «Зигфрид» у Вагнера). Этого нет. Времена года воплощаются им как статические состояния, как данности. Перемены происходят в них без симфонической энергии, вне стихийного становления, а просто как краткие переходы из одной стадии действия в другую. Оттого в «Снегурочке» прелестно все, что рисует весну и начало лета, но ощущения солнечности, как растущей силы огня и тепла, в этой опере нет. <...> Все это понятно: Римский-Корсаков — симфонист в сфере изобразительной, мастер классически стройных пейзажей и бытовых картин. Симфонизм драматически-напряженный — не его область⁶.

Симфонизм «изобразительно-пейзажный»? «изобразительно-бытовой»?! — что это такое?..

Для классика-юбилера 1944 года уже неуместны сомнительные сравнения с европейскими мастерами. Образ Рим-

3. *Он же.* Николай Андреевич Римский-Корсаков (К столетию со дня рождения)//Избр. труды. Т. 3. С. 233.

4. *Он же.* Гений русской музыки. С. 227.

5. *Он же.* Н. А. Римский-Корсаков (1844–1908 гг.)//Избр. труды. Т. 3. С. 236, 239; *Он же.* Из книги «Русская музыка от начала XIX столетия». [О Римском-Корсакове]//Избр. труды. Т. 3. С. 298.

6. Там же.

ского-Корсакова — безусловно цельный, непротиворечивый, близкий к совершенству. А неожиданной репликой о «противоречиях или столкновениях» Асафьев, кажется, едва ли старается скрыть упрек по меньшей мере в бедности ритма, — но все же под маской объективного (или безразлично-го) наблюдения:

Мое изложение отклонилось в сторону любопытных противоречий или столкновения <...> пластично-декоративных, колористических и орнаментальных качеств или «ритмостатики» с интонационно-выразительными качествами или ритмо-динамической природой музыки⁷.

Национальное явление с прочными корнями в русской песне, вне фона, окружения, сравнения, Римский-Корсаков — самородок и сам по себе, он как будто исключает возможность сомнений и вопросов. Таков итог правды, половинчатой и вроде бы окончательной, высказанной раз и навсегда.

Утрированное сознание правды, которое жило в Римском-Корсакове, не было исключительным. Оно созвучно XIX веку — веку, почти помешанному на разного рода «на самом деле» и «так, как оно есть». Претензия на «только правду» с перспективой конечного пункта назначения — некий побочный эффект теорий «сам композитор», «сама музыка», «музыка как таковая», вроде поисков своего «я» (самого себя), столь востребованных XIX веком. И нашедших продолжение в веке XX — в невиданном росте био- и монографии с их одержимостью исторической подлинностью и подлинными историями. Но все же без гарантий от новых фальсификаций, без гарантий не угодить в ловушку господствующей идеологии.

Асафьевский Римский-Корсаков не только не явился в одночасье, но постепенно «произрастал» на подготовленной почве. Образ национального композитора сам по себе был общей интенцией биографии (и автобиографии) Римского-Корсакова с самого начала. Симптоматично позднее корсаковское неприятие современной «иностранщины». Под чем из написанного Асафьевым не смог бы подписаться сам «глубоко национальный» композитор?..

7. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844–1944. С. 223.

«Кривое зеркало» автобиографии?

В Римском-Корсакове ярко выражена новоявленная для XIX века порода художника-самолетописца. Пришло время нового антропологического типа, способного узреть самого себя после векового неведения. Случилось нечто, заставившее в основном молчавшего прежде артиста (ремесленника) заговорить, много и подробно, о своей собственной персоне. В XIX веке впервые пробудилось *самосознание* истории, человек заново открыл прошлое и по-новому увидел настоящее. Фокусом исторического сознания явился *герой* (из прошлого) и его проекции в настоящее, великий человек и художник, его биография (и автобиография).

Сколько-нибудь индивидуально-личная и притом историчная жизнь открывается в эпоху романтизма. Сознание жизни и творчества, разделенных, чтобы заново (и безуспешно) связываться в целое, проявилось именно тогда. Бетховен впервые сформулировал новый идеал: «Я не только достиг большей зрелости как артист, но стал лучше и совершеннее как человек» (в письме к Францу Вегелеру от 29 июня 1801 года)⁸. К бетховенскому *стремлению* к совершенству добавилось вагнеровское *требование* полноты целого, притом на сомнительных моральных основаниях: любить не только художника, но и человека как он есть, ведь разобщение их так же бессмысленно, как и отделение души от тела. Но все одно: единое существо оставалось раздвоенным на человека и художника.

В новой биографике был еще один, весьма болезненный пункт: *правда*. Можно сказать, именно правда стала предметом настоящего исторического помешательства. Точнее Гёте не скажешь:

До сих пор человечество верило в героический дух Лукреция, Муция Сцеволы, и эта вера согревала и воодушевляла его. Но теперь появилась историческая критика, которая утверждает, что этих людей никогда и на свете не было, что они не более как фикция, легенда, порожденная высоким патриотизмом римлян. А на что, спрашивается, нам такая убогая правда! Если уж у римлян достало ума

8. Письма Бетховена. 1787–1811. М.: Музыка, 1970. С. 138.

их придумать, то надо бы и нам иметь его настолько, чтобы им верить (15 октября 1825 года)⁹.

Отныне стало возможно о чем угодно сказать: неправда, все было не так! Ясный вид прошлого закрылся (как будто бы навсегда), между прошлым и настоящим выросла «стена» под названием «историческое сознание»; началась долгая эпоха исторической критики источников и поисков достоверности. Например, в характерном сознании *Werktreue*, «верности произведению». Или в лихорадочном написании мемуаров с неременной претензией на «одну лишь правду», как настаивал Римский-Корсаков на последней странице своей «Летописи». Где у Гёте гармоничное единство «поэзии и правды», там у многих прочих — суетное и ложное требование «только правды». Гёте пишет:

Мне думалось, что эта книга вместит в себя некоторые символы человеческой жизни. Я назвал ее «Поэзия и правда», ибо высокие устремления возносятся над житейской обыденностью. Жан-Поль из духа противоречия написал о своей жизни одну только «Правду»! Хотя правда о жизни такого человека доказывает только то, что он был филистером! <...> Факты из нашей жизни чего-то стоят не сами по себе, а по тому, что они значат (30 марта 1831 года)¹⁰.

Жан-полевская «только правда», она же — правда корсаковская. О чем бы ни говорил Римский-Корсаков, во всем мы находим трезвое и расчетливое, на грани патологии, докладывание «правды» — о себе, о службе, о коллегах, о музыке своей и чужой.

Что такое это стремление к «одной лишь правде», не в идеальной оптике Римского-Корсакова, а в перспективе стороннего наблюдателя, живущего через поколения? Оказывается, «только правда» — не вся правда, стало быть, не только правда. Она соткана из недосказанного и полумолчаний, и это удел любой правды. Вот образец корсаковской «правды»:

9. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван: Айастан, 1988. С. 159.

10. Там же. С. 421.

Влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное¹¹.

«Несомненное» влияние Шопена измеряется «оборотами» и «приемами», а еще — обожанием, восторгом, восхищением. Но в этом нет *понимания*. Римский-Корсаков совершенно чужд музыкальной сути Шопена — контрапунктической, баховской. Он потому и не слышит в Шопене ничего больше, чем только «польский национальный элемент». Ирония Римского-Корсакова в адрес «прозорливой критики» бьет мимо цели: *такое* влияние Шопена, сведенное к эмпирике технического приема, не нужно замечать, не нужно слышать. Он не чувствовал единое, а целое понимал как простую сумму приемов или эмпирических фактов. При этом новые условия требовали органичного роста, формирования, но не компонования, потому что искусство преодолевало стадию ремесла и переходило в стадию *творчества*. Здесь разыгрывалась подлинная драма XIX века, здесь трагизм многих артистических судеб, а не только Корсакова.

Претензия Римского-Корсакова на полную правду потому суетна и ложна, что в ней нет стремления к единству; правда, по сути дела, заменила фатальный недостаток подлинного чувства формы. Похоже, само по себе стремление к правде, что в исторической критике, что в дотошном самолетописании, было неизбежным способом то ли замещения, то ли достижения трудного, почти невозможного единства, во всем и для всех, в жизни и творчестве, для себя и окружающих. Требовать правды истории, стремиться к единству в индивидуально-личной биографии или музыкальной композиции — это общий импульс целого, восполнения до целого. Без преувеличения, через обретение «настоящей» правды распавшийся мир получал хотя бы видимость единства, а притязания истории, единства, правды кажутся одним и тем же, одно означает другое или третье.

11. Римский-Корсаков Н.А. Указ. соч. С. 344.

Вообще, историческое мирочувствие принесло невиданную связанность части и целого, частного и общего, пристальное внимание к взаимосвязям и соотношениям, и вместе с тем — к границам явлений, предметов. Так было во всем, так было с музыкальным целым. Как в жизни, как в природе — так в музыкальном, вообще художественном организме должно быть единство целого и его частей. Не случайно только XIX век состоялся как время подлинно художественной и особенно музыкальной формы.

Чувство истории и чувство формы идут рука об руку, без них невозможно понять музыкально-историческую задачу XIX века. Становление мира происходило заново на месте прежнего целого, *складываемого* и *сложенного*, — становление целым *единым*. Новый художник романтического века переживал последствия «взрыва» — истории, единства, формы. Время, длительность обретали качество формы, неважно где — в истории, личной биографии, музыкальном произведении. По тому, как новое чувство времени преломлялось в художественной (в том числе музыкальной) форме, можно распознать главные достижения и поражения века.

Сегодня трудно понять (и едва ли возможно пережить) тогдашнее стремление к единству. Что значит и из чего состоит единое музыкальное целое — из одной-единственной темы ли, из внутренних ли взаимосвязей? Как этот новый закон единства управляет музыкальным целым? Притом новое устроение целого происходит поперек принципа композиции; единство устраняет прежнюю композиционную логику «складывания», обращает ее в анахронизм и утверждает на ее месте невиданное и еще недавно невозможное в музыке образование *формы*.

Как выяснилось, новый идеал музыкального целого для многих был заданием чрезвычайно трудным, едва ли посильным. В этом пункте XIX век переживал один сбой за другим. Старая привычка «складывать» не отпускала, притом что «композиционный» склад мысли исчерпал себя. Оптимистичный и простодушный универсум XVIII века обернулся примитивностью в трудном и скорбном опыте *специальностей*, исторической критики, научной достоверности. Новое устремление давалось с трудом, взгляд рассеивался на частях и частностях, от опытов биографии (и автобиографии) до «историй музыкальной темы» под видом всевозможных музыкальных «повествований».

Случай Римского-Корсакова — трудноразрешимое противоречие старого и нового типа творчества, иными словами, необходимость развивать без связывания и связывать, не развивая. Многообразие упирается в эклектику и коллекцию приемов. То же с летописанием своей музыкальной жизни. Возможность и потребность соизмерить свою биографию с историей, вписать ее в историю, создать личную историю отличала многих, но редко проявлялась в столь кропотливом и мелочном собирании подробностей, за которыми нет... целого. Вот почему самое интересное, точное, глубокое у Римского-Корсакова там, где он сам не замечает родства, своей музыкальной родословной, где он переживает импульс, но не осознает его и хранит молчание. Точнее, там, где композитор недоговаривает.

Варяжские песни

Так было в случае «варяжских песен». Очевидец (Василий Ястребцев) оставил сообщение о том, что Римский-Корсаков восхищался «изящной и поэтической музыкой „Зорагайды“ Свенсена» (26 ноября 1891 года)¹². Здесь встретились родственные музыкальные натуры, работающие с общим материалом. «Зорагайда» — поразительно корсаковская музыка благодаря ее чрезмерной музыкальной геометрии и симметрии, что имеет общую основу в гармонической школе Листа. Через несколько лет в передаче того же Ястребцева отзыв Корсакова звучал так:

До чего прелестно начало коды волшебной симфонической поэмы «Зорагайды», где основная тема так причудливо и изящно звучит на фоне хроматически понижающихся басов, а также следующее за этим эпизодом тремоло, — до чего оно воздушно и упоительно! Не говоря уже об изображении фонтана, этом чуде инструментально-декоративной музыки. Какое удачное, тонко художественное звукоподражание! (13 марта 1895 года)¹³.

В тот же день корсаковской похвалы удостоилось еще одно произведение Свенсена:

12. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 39.

13. Там же. С. 273.

Что же касается «Исландских мелодий», то это опять-таки своего рода *chef d'oeuvre*: музыка колорита мрачного, нередко доходящая до жестокости! Во всем так и сквозит пасмурная Исландия с ее бесконечными мхами, туманами, потухшими вулканами, крутыми, скалистыми берегами¹⁴.

Отзыв об «Исландских мелодиях» для струнных примечателен: была пора первых эскизов оперы «Садко» (1894–1896), в которой, как известно, есть нордический фрагмент — «Песня Варяжского гостя», первая из трех песен иноземных гостей. Этот номер был сочинен летом того же 1895 года¹⁵, вскоре после восторженного отзыва Римского-Корсакова об «Исландских мелодиях». Совпадение было едва ли случайным: стихи в «Песне Варяжского гостя» звучат как реминисценция или прообраз корсаковской «программы» для «Исландских мелодий».

О скалы грозные дробятся с ревом волны,
И с белой пеною крутятся бегут назад;
Но твердо серые утесы
Выносят волн напор,
Над морем стоя.

От скал тех каменных у нас, варягов, кости,
От той волны морской в нас кровь-руда пошла;
А мысли тайны от туманов.
Мы в море родились,
Умрем на море.

Мечи булатны, стрелы остры у варягов,
Наносят смерть они без промаха врагу.
Отважны люди стран полночных,
Велик их бог Один,
Угрюмо море.

Очевиден образный и языковой параллелизм двух текстов:

Мрачно, жестоко, скалы грозные, рев волн,
Пасмурная Исландия, угрюмое море,
Туманы, скалистые берега, серые утесы.

14. Там же.

15. Там же. С. 399.

Слова очень похожи, но музыка «Исландских мелодий» и варяжской песни — нет. Римский-Корсаков не случайно хранит молчание насчет свенсеновского элемента в «Песне Варяжского гостя»: в ней нет «фамильного сходства» на поверхности звучания, что для прошедшего школу Листа—Балакирева было равносильно отсутствию связности, цельности и единства. Но музыкально-творческий импульс — не только то, что слышно или видно в нотах. Сознание музыкальной формы породило «внутренние взаимосвязи», неочевидные, почти неслышимые. И тогда надо признать композиционно-технический отголосок пьес Свенсена в песне Римского-Корсакова. Корсаковская мелодическая фигура волны в оркестре обнаруживает родство с волнообразным рисунком начальных мотивов во второй «исландской мелодии». У Свенсена — характерная модальная переменность мелодических терций *g-b* и *a-c*, у Римского-Корсакова — подобные же терции *c-es* и *d-f* в кадансе; хроматическая гармонизация в первой исландской мелодии отражается в хроматизированном движении средних голосов во второй строфе песни.

«Исландский элемент», в отличие от польского и шопеновского, не стал частью корсаковской «правды». Но образ этой музыки отпечатался в памяти Римского-Корсакова, и бессознательно он проговорился о том, что пьесы Свенсена — «подсказки» для «Песни Варяжского гостя».

Интерес Римского-Корсакова к музыке Свенсена возник в атмосфере общего увлечения творчеством Свенсена в России. Его симфонии и блестящие оркестровые пьесы много и охотно исполняли русские оркестры начиная с 1870-х годов, когда Свенсен стал известен в Европе, вплоть до Первой мировой войны. Имя Свенсена часто появлялось рядом с именем Грига. Слава свенсеновской музыки одно время даже опережала григовскую, но и угасала стремительно.

О песнях томленья и слез

Музыку Грига, в отличие от Шопена, Римский-Корсаков не удостоил явно выраженного признания. В «Летописи» композитор упоминает в одном ряду «и фуги Баха, и песни Грига», которые исполнялись на Беляевских пятницах¹⁶. Подтверждением тому звучит реплика Ястребцева о Рим-

16. Римский-Корсаков Н.А. Указ. соч. Т. 1. С. 236.

ском-Корсакове: «Грига и Баха он любит...»¹⁷ В одной из бесед композитор заметил:

Вот и Григ <...> он, в сущности, довольно однообразен и, однако, самобытен, а потому хорош. Я особенно начинаю ценить своеобразность в композиторе¹⁸.

Выражение корсаковской симпатии не столь открыто и странно, как у Чайковского, который был дружен с Григом и встретил в нем родственную художническую натуру. Однако Римский-Корсаков проявлял неизменный интерес к григговской музыке.

Сверх того, *композиторская* природа Грига в некоем смысле ближе дарованию Римского-Корсакова, чем Чайковского. Их роднит ярко выраженная *вертикальная* «настройка» слуха, внимание к импрессии звучания, то есть стремление удержать, запечатлеть звучащий ток музыки. Такой эффект получается из определенного сочетания хроноса и мелоса — крупноблочных секвенций и жесткой *зримо-тактовой* схемы, практически исключающей коллизию *видимого* и *слышимого*¹⁹, при которой тактовый метр амбивалентен. В отличие от Чайковского и Грига, и Римский-Корсаков не часто испытывают необходимость в двойственной функции записываемого такта. Тактовая организация у обоих тяготеет, скорее, к «конгруэнтности» *видимого* и *слышимого*. Отсюда эффект статуарной композиции, «переставляемости» музыки и «надстраивания» ее объемами звучания²⁰.

Интерес Римского-Корсакова к Григу имел немаловажную, быть может, решающую составляющую — *программную*, образную. Так было с образом дикой исландской природы в пьесах Свенсена и в «Песне Варяжского гостя». Так могло случиться с григговским романсом «Принцесса» и двумя ариозо Царевны в опере «Кащей Бессмертный». В обоих случаях — образ истомившейся в одиночестве/неволе Царевны/Принцессы. У Грига (слова Бьёрнстjerne Бьёрнсона, перевод Василия Аргамакова):

17. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 1. С. 38.

18. Он же. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л.: Музгиз, 1960. Т. 2. С. 441.

19. Понятия, введенные французским музыкантом-теоретиком Ж.-Ж. де Мониньи на рубеже XVIII-XIX веков.

20. Эффект, описанный Асафьевым в связи с музыкой Глазунова.

Принцесса сидела бледна, грустна...
Свирель вдруг запела, томленья полна.
Принцесса, рыдая, с тоской говорит:
«Как я одинока, как сердце болит!»
И угас вдали алый свет зари.

У Римского-Корсакова:

Дни без просвета, бессонные ночи,
Как зимние тучи,
Проходят бессменной чредою.
Вянет краса моя в тяжелой неволе,
Что в позднюю осень березка,
Поникнув листвою.

Жених ненаглядный, мой витязь прекрасный!
Томлюсь я, нет сна и покою;
Бледны мои щеки и очи потухли
От слез, что все льются рекою.

Трудно избавиться от мысли, что Римский-Корсаков не был обязан и *музыке* Грига, «григовскому тону». Сохранившиеся свидетельства немного говорят о Григе, в отличие от Шопена, Вагнера или Глинки. Непременное присутствие этих важнейших имен в сознании Римского-Корсакова — факт его письменной (освидетельствованной) истории. Прямых свидетельств о Григе нет, но в обход прямых говорят косвенные. В январе 1902 года Римский-Корсаков присутствовал на концерте Марии Олениной-д'Альгейм. Среди прочего в программе значилась «Принцесса» Грига. В феврале того же года композитор вновь, после перерыва, взялся за сочинение «Кащея», финальной третьей картины, которую открывает «злая колыбельная» Царевны. Искусство Олениной-д'Альгейм занимало и буквально раздражало Римского-Корсакова:

Я открыл в себе несомненные признаки своего рода «сальтеризма». Меня до некоторой степени раздражают, например, успехи Шаляпина, Скрябина, Никиша, д'Альгейм и др., и я более добродушно отношусь к талантливой посредственности, хотя таким артистам, как Антону Рубинштейну (пианисту), Глинке и Глазунову (композитору) и Гансу Рихтеру (дирижеру) я и не завидую²¹.

21. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 223.

Снова правда Римского-Корсакова! Его критика и самокритика, выражение «сальеризм» интересны как невысказанное о собственных творческих импульсах. Если Оленина-д'Альгейм принадлежала к артистам, искусство которых занимало Римского-Корсакова, то и творческий импульс в январе 1902 года оказался значительным, когда певица исполнила григовскую «Принцессу».

Сочиняя первое ариозо Царевны и «злую колыбельную» в начале третьей картины (фактически вариант первого ариозо), Римский-Корсаков будто извлекал из памяти некогда слышанное: тоническую квинту как исходный тон мелодии и последующее поступенное нисхождение с возвратом к исходному тону; упор мелодического движения в VI ступень — дорийскую у Римского-Корсакова, натуральную и альтерированную отклонением в тональность доминанты у Грига; декламационную репетицию тона в соединении с шагом секунды: *a-b-b-b-a* — у Грига; *h-h-h-c-h* — у Римского-Корсакова (примечательно соседство высот!). У обоих авторов имеются подобные гармонические обороты — плагальный с альтерированной субдоминантой (повышенный основной тон).

Не менее интересны различия этих мелодий. Они проявляются в части орнаментальности. У Грига отчетливо выражен орнаментальный характер, число *точек поворота* вдвое превышает это число в мелодии Римского-Корсакова. Рисунок прямых линий существенно преобладает у Римского-Корсакова. Различен и «путь» мелодии от исходной квинты к соседней сексте: у Грига — просто, коротко, близко; у Римского-Корсакова — долго, трудно, далеко.

Вспомним: впечатление от музыки томления, сна и любви, тоже с тонической квинтой — исходным тоном и центром мелодической симметрии, Римский-Корсаков получил намного раньше, — но как впечатление с Юга, не с Севера. То был знаменитый романс Неморино из оперы «Любовный напиток» Доницетти.

В эпистолярной Римского-Корсакова нет упоминаний именно этой композиции Доницетти. Однако музыка итальянского мастера в целом оставалась для Римского-Корсакова предметом пожизненного интереса. Первым сильным впечатлением юного Римского-Корсакова в опере была «Лючия ди Ламмермур»²²: всю жизнь это была одна из любимых его опер. В поздние годы имя Доницетти постоянно присутство-

22. Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 8.

ет в беседах Римского-Корсакова об опере, его творчество из всех итальянцев удостаивается самых высоких похвал²³.

Был ли романс Неморино непосредственным образцом в пору сочинения «Кашея»? Скорее всего, нет. Прямую «реминисценцию» доницеттиевского романса Римский-Корсаков мог сочинить раньше, в «Колыбельной Морской Царевны» из оперы «Садко». В этой пьесе еще сохраняется в чистоте узнаваемый элемент итальянского оригинала — незаполненная нисходящая квинта начального мотива, квинта — легкий беспрепятственный скачок-шаг. В «Кашее» квинта, тоже нисходящая, диминуирована заполнением и становится медленно преодолеваемым пространством. То же самое мы наблюдали в случае интервалов секунды (V-VI): корсаковская секунда «раздвигается», то ли подчеркивая трудность интервального шага, то ли нивелируя его. По мере старения образца «реминисцентное» сочинение подвержено мелодической деформации. У Римского-Корсакова напев замедляется и расширяется в силу привычки композитора, доставшейся, по его же наблюдению, от матери, — привычки замедлять темпы²⁴.

Неизменно только одно, самое общее свойство, которое делает всякую технику музыкой, живой музыкой, — это орнамент и контрапункт, рождение контрапункта из духа орнамента. Интенсивная орнаментальность рисунка начинается со связывания V и VI ступеней — контрапунктически, скрыто-многоголосным ведением мелодии вокруг тонической квинты, растягивая интервал секунды. В этом все едины — колыбельная из «Садко», ариозо Царевны, их итальянский прообраз. В орнаментальном упрочении тонической квинты залог прочности, логики и единства.

Случай «Песни Варяжского гостя» вызывает вопрос о прочих номерах «Садко»: сколько еще импульсов и образцов остались неизвестными, скрытыми, полутайными? Вряд ли творческий процесс ограничился скрытой исландско-норвежской интригой. «Нерасказанные» истории не только могут открыть больше того, что включает в себя корсаковская «правда»: они наверняка опровергнут эту самую «правду».

Действительно ли «славянский „Парсифаль“» возникает в предпоследней опере Корсакова? Не очевиднее ли отражение копии, не вагнеровского оригинала, а французской копии, в которой — тоже затонувший, подобно граду Китежу,

23. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 1. С. 108; Т. 2. С. 203, 232.

24. Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 2.

город, но не праведный, а грешный. Во французской опере о затонувшем граде в первой картине III акта «предзвучит» неизъяснимый «китежский» финальный тон: хоралоподобные мелодии с переключениями на кантилену с гармонической фигурацией, монотония поступенно-вращательного рисунка с характерной опорой на тоническую квинту с опевающе-укрепляющими соседними тонами, что получает кульминацию-обобщение в «Утренней серенаде принца Милио». Трудно отделаться от «отзвука» этой серенады — пусть отдаленного — у русского «принца», в... «Песне дружинников» с запевающим княжичем Всеволодом, с их квинтовыми зачинами и акцентированной вершиной квинты. В финалах обеих опер драгоценные моменты тишины. Может быть, «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» обязано не проговоренному впечатлению от музыки Эдуарда Лало в опере «Король города Ис»?..

Опера Лало, скорее всего, попала в поле зрения Римско-Корсакова — в Париже в июле 1889 года, когда «Король города Ис» шел с успехом уже целый год; в Брюсселе весной 1890 года, через год после премьеры там. Она была созвучна ему музыкально-поэтически и могла дать прямые или косвенные подсказки через много лет в работе над «Китежем».

О Лало и его опере Римский-Корсаков молчал. Но и о вагнеровском «Парсифале» можно было промолчать.

Перед нами реминисцентно-ассоциативный и ретуширующий композиторский слух, который работает сознательно и бессознательно. Вопрос о подражании или заимствовании — мнимый. Сходство или подобие не обязательно предполагают влияние, как и наоборот, влияние не гарантирует сходства. Музыкальные впечатления Римского-Корсакова вступают в его новое сочинение на дистанции, опосредованно, во взаимосвязях и смещениях. Кроме того, в Римском-Корсакове проступает старый, доромантический тип композитора: сочинение должно подтвердить принадлежность традиции, оно — *пересочинение* уже сочиненного другими, «в преумножение и во улучшение». Как высказался однажды ученик Римского-Корсакова Глазунов об одной из своих ранних фуг: «Тема собственная. Тема напоминает G-dur'ную тему Баха»²⁵.

Норвежские музыкальные впечатления Римского-Корсакова одновременно и очевидны, и неявны. Они неоче-

25. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960. С. 496.

видны в большей степени в *тексте* композиции, в меньшей — в *звучащем* произведении. Вопрос: что звучит вокруг композитора и что — внутри него? Мы лишены возможности воссоздать или заново пережить во всей полноте звучащую стихию композитора. Композитор проходит путь от звучащего вовне к тому, что должно зазвучать внутри него, и затем — путь изнутри вовне, к собственному произведению, к внешнему звучанию. Собственно, дело композитора — налаживать «сообщение» между звучанием внутренним и внешним. Строго говоря, это и есть творческий *путь* композитора, единственно возможное понятие творческого пути для художника звуков. Этот путь большей частью закрыт для стороннего наблюдения, да и для самого композитора тоже. Одному и другому слышно и понятно немного. Композитор не видит свой путь *со стороны*, как не видит его путь *изнутри* сторонний наблюдатель. Давно замечено, что автор является инструментом, который подчинен своему творению и потому не способен точно судить о нем. Многие он замечает в своем сочинении только *post factum*. В некотором смысле он тоже сторонний наблюдатель своего творчества. Поэтому придавать абсолютное значение всем и каждому комментарию композитора — опасный путь к документальному фетишизму. Каким был бы образ творчества Римского-Корсакова, если бы прижизненное летописание его творчества вместе с его манускриптами мы не воспринимали как единственно подлинное свидетельство творческого пути? Каким был бы этот образ, если бы у самого композитора и его современников упоминания Глинки, Шопена, Листа, Берлиоза, Вагнера были столь же редки, как и Грига, Свенсена, Доницетти?

Слово композитора — закон. Музыкальная наука все еще покоится на фундаменте безраздельного доверия композитору-автокомментатору, единственно законному и правдивому толкователю его, композитора, воли, замысла, намерений. Почему? Ответ очевиден: композитор равен автору. Но здесь неочевиден другой вопрос: может ли композитор быть не-равным автору? Этому вопросу противится привычка культуры, которая не мыслит себе авторство иначе как в связи с понятием частной собственности. Институт авторского права, которое повсеместно утверждалось последние сто лет, сделал практически невозвратным еще недавно наивное «правообладание» — коллективное, ремесленно-цеховое. Все-таки: разве автор — композитор?

только ли композитор? Если так и только так, то почему равенство композитора автору породило противоречия и недоразумения в отношениях композитора, исполнителя, текста, произведения? В этих отношениях есть разного рода нестыковки — свидетельство случайности, «реализованных отдельных случаев» и «единичных несовершенных воплощений» (Эрнст Курт)²⁶. Разве осуществленная возможность «композитор=автор» есть неоспоримая необходимость?

Наши вопросы обращены к исторической «трагикомедии ошибок» с ее случайностями и недоразумениями. Римский-Корсаков — в числе действующих лиц. «Кстати, как вы полагаете? — сказал он. — Имеет право дирижер, будь то сам Никиш, произвольно менять темпы автора, как бы, по-видимому, красив ни получался результат? <...> По-моему — нет. Мне кажется, автору лучше известны свои намерения, и к ним не следует относиться так легкомысленно»²⁷.

Бегство от мнимого легкомыслия к почитанию авторских «намерений» сделалось всеобщим, так что уже и нет, кажется, места в высшей степени уместному вопросу: кто он, автор?

Библиография

- Асафьев Б. В. Гений русской музыки // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 225–228.
- Асафьев Б. В. Из книги «Русская музыка от начала XIX столетия». [О Римском-Корсакове] // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 297–302.
- Асафьев Б. В. Н. А. Римский-Корсаков (1844–1908 гг.) // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 235–242.
- Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1844–1944 // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 171–224.
- Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (К столетию со дня рождения) // Избр. труды. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 229–234.
- Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960.
- Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б. В. Асафьева. М.: ОГИЗ; Музгиз, 1931.
- Письма Бетховена. 1787–1811. М.: Музыка, 1970.
- Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. СПб.: Тип. Глазунова, 1909.

26. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б. В. Асафьева. М.: ОГИЗ, Музгиз, 1931. С. 135.

27. Ястребцев В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 79.

- Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван: Айастан, 1988.
- Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959.
- Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960.
-

Autobiographical Truth or a Figure of Paralipsis? The Rimsky-Korsakov Case

Mikhail Mishchenko. Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Russia, musicus@yandex.ru

The image of Nikolai Rimsky-Korsakov as the “national composer” was formed in Russian musical historiography through the efforts of musicologist Boris Asafiev and under the influence of autobiographical narrative, including Korsakov’s *Chronicle of My Musical Life*. At the same time, the composer’s words about his work were carefully selected and censored under the ideological climate of the USSR. As a result, Rimsky-Korsakov still appears in many ways as a national musical curiosity outside the European musical tradition. Explorations in the territory of omissions and censors reveal the composer as an inquisitive (and jealous) listener of the musical ideas of others. Having a keen ear for reminiscence, Korsakov regularly incorporated what he had heard from many and very different European composers, including Richard Wagner, Frédéric Chopin, Gaetano Donizetti, Édouard Lalo, Johan Svendsen, and Edvard Grieg, into his music, and above all, into his operas. Rimsky-Korsakov’s self-sufficient originality turns out to be a hoax. What is manifested in Korsakov’s claim for the truth about himself is the hitherto actual canon of “the composer himself.” That is, the belief in the truth of the composer’s will, intentions, words about himself and his art, and as a consequence, the chimerical equality of the composer with the author.

Keywords: *Boris Asafiev; Nikolai Rimsky-Korsakov; Edvard Grieg; Johan Svendsen; national composer; autobiography.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-20-40

References

- Asaf’ev B. V. Genii russkoi muzyki [The Genius of Russian Music]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 225–228.
- Asaf’ev B. V. Iz knigi “Russkaya muzyka ot nachala XIX stoletiya”. [O Rimskom-Korsakove] [From the Book “Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century”. [About Rimsky-Korsakov]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 297–302.
- Asaf’ev B. V. N. A. Rimskii-Korsakov (1844–1908) [N. A. Rimsky-Korsakov (1844–1908)]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 235–242.
- Asaf’ev B. V. Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov (K stoletiyu so dnya rozhdeniya) [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov (To the 100th Anniversary)]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 229–234.
- Asaf’ev B. V. Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. 1844–1944 [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. 1844–1944]. *Izbr. trudy* [Selected Works], vol. III, Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1954, pp. 171–224.

- Eckermann I.P. *Razgovory s Gjote v poslednie gody ego zhizni* [Conversations with Goethe in the Last Years of His Life], Yerevan, Ajastan, 1988.
- Glazunov. *Issledovaniya. Materialy. Publikatsii. Pis'ma* [Glazunov. Research. Materials. Publications. Letters]: In 2 vols. Vol. 2. Leningrad, Muzgiz, 1960.
- Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of Linear Counterpoint. Bach's Melodic Polyphony] (ed. B.V. Asaf'ev), Moscow, OGIZ; Muzgiz, 1931.
- Pis'ma Betkhovena. 1787-1811* [Beethoven's Letters. 1787-1811], Moscow, Muzyka, 1970.
- Rimskii-Korsakov N. A. *Letopis' moei muzykal'noi zhizni*. [Chronicle of My Musical Life], Saint Petersburg, Tipografija Glazunova, 1909.
- Yastrebtsev V.V. *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. Vospominaniya* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Memories], Vol. 1, Leningrad, Muzgiz, 1959.
- Yastrebtsev V.V. *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov. Vospominaniya* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Memories], Vol. 2. Leningrad, Muzgiz, 1960.