

## МУЗЫКА О МУЗЫКЕ

*(Еще раз о «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова)*

Хотя, в отличие от других маленьких трагедий, в «Моцарте и Сальери» Пушкин обращается не к вымышленным, легендарным событиям и героям, а к реальным историческим персонажам, что породило бурную полемику о степени достоверности описанных поэтом фактов, начавшуюся еще при его жизни и не завершившуюся вплоть до сегодняшнего дня, все же большинство современных исследователей склоняются к легендарно-мифологическому истолкованию произведения. С этой точки зрения оно полностью вписывается как в контекст других болдинских драматических сочинений, так и в целом в романтическое мифотворчество. В мифологической интерпретации трагедии сходятся мнения многих литературоведов и музыковедов. М. Алексеев, комментируя трагедию в академическом издании сочинений Пушкина, замечает: «Уже первые читатели почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла»<sup>1</sup>. «Пушкинский Сальери – такая же мифологическая фигура, как пушкинский Моцарт; к их реальным взаимоотношениям это не имеет прямого касательства», – пишет Л. Кириллина<sup>2</sup>.

Миф, как известно, с его символикой и метафоричностью, игрой скрытых смыслов и ассоциаций, может иметь бесконечное число толкований, и только этим можно объяснить то обилие интерпретаций данной трагедии, какое мы встречаем в пушкиноведении, едва ли не превосходящее все другие пушкинские сочинения. Удивительно, как кристально ясный, предельно лаконичный текст «Моцарта и Сальери» мог оказаться столь многослойным и открытым, чтобы дать основания для совершенно разных литературоведческих версий. Они, эти версии, иногда были прямо противоположны друг другу, но чаще каждая последующая не отменяла предыдущих, а как бы накладывалась на них, обнаруживая новые, не звучавшие ранее смыслы и восхищая своей прозорливостью, тонкостью и остроумием. Исследователи и критики словно соревновались друг с другом в нахождении наиболее оригинальной, еще не высказанной трактовки. Для доказательства справедливости и убедительности различных интерпретаций были разобраны буквально все

---

<sup>1</sup> Алексеев М. Примечания [к трагедии «Моцарт и Сальери»] // Пушкин А. ПСС, т. VII. М., 1935 С. 544.

<sup>2</sup> Кириллина Л. Бог, царь герой и оперная революция // Сов. музыка, 1991, №12. С. 93.

словесные обороты пьесы, все реплики героев. Не остались без внимания даже как будто бы совсем уж малозначащие сценические ремарки, типа «*Бросает салфетку на стол*», «*Идет к фортепиано*», «*Играет*». Те или иные сюжетные повороты или конкретные фразы объявлялись ключевыми в определении основной идеи трагедии. Таковыми становились то начальная сентенция Сальери: «*Нет правды на земле. Но правды нет и выше*», то «афоризм» Моцарта: «*Гений и злодейство – две вещи несовместные*», то эпизод со слепым скрипачом и т. д. Когда не хватало пушкинского текста, в ход шли сведения и факты из реальной жизни композиторов-прототипов. Как метко заметил В. Непомнящий, «осмысление “Моцарта и Сальери” – это полтора века раздумий, споров, ошибок, озарений, выдумок, прозрений, своего рода история общественного сознания, целая эпоха, да не одна, да какая!»<sup>3</sup>.

«Каноном» литературоведческих, да и просто читательских толкований, так сказать, «базовой версией» стала разносторонне раскрытая тема *зависти*. В ряде работ она предстала как всепоглощающая, болезненная страсть, которая полностью, без остатка захватывает Сальери, а ее основанием является жажда *славы* – смысл и цель всей жизни героя. К достижению этой цели Сальери идет с малых лет трудным, тернистым путем, но его слава оказывается «глухой», зыбкой и непрочной и меркнет перед поистине всенародной известностью Моцарта (ведь его музыку играют даже в трактирах). Так считает Г. Красухин – автор книги с симптоматичным названием «Доверимся Пушкину». Он предлагает следовать за поэтом, а не верить хитрому, коварному, поднаторевшему в искусстве обмана Сальери, который словами о своем избранничестве, о высокой жреческой миссии лишь пытается прикрыть, облагородить свое низменную страсть<sup>4</sup>.

Однако далеко не все пушкинисты разделяют столь прямолинейную интерпретацию. С. Бонди, например, считает неверным концентрировать все исследовательское внимание на психологии Сальери, а Моцарта представлять лишь как жертву его преступления или повод для более полного и глубокого раскрытия характера «главного героя». В маленькой трагедии равно богато и разносторонне разработаны две психологические темы: «трагедия гениального художника, который умеет выражать свои наблюдения и обобщения только средствами близкого ему искусства – музыки», и «трагедия знаменитого композитора, прославленного своей честностью, принципиаль-

---

<sup>3</sup> Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999, с. 313.

<sup>4</sup> Красухин Г. Доверимся Пушкину. М., 1999

ностью, горячей любовью к искусству, – и в то же время человека с темной, злодейской душой, которую он скрывал много лет ото всех (а может быть, и от самого себя), и которая вдруг обнаружилась в чувстве лютой зависти»<sup>5</sup>. Причем, эти темы даны Пушкиным не в конкретно историческом, а скорее в общечеловеческом плане, как раскрытие глубин человеческой психики, душевных состояний, до тех пор еще не изученных ни наукой, ни искусством.

Известны и другие толкования, когда мотив зависти вообще не акцентируется или вплетается в другую, более важную тему, и суть конфликта состоит вовсе не в нем. Уже В. Белинский трактовал маленькую трагедию Пушкина не с точки зрения психологии и пагубной страсти Сальери, не в плане личных отношений героев, а как драму внеличную и, в определенном смысле, метафизическую. Ее идея понималась как «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения»<sup>6</sup>. Продолжением этой версии стала распространенная в современных трудах точка зрения, что в трагедии сталкиваются два типа творчества: один – основанный на истинном вдохновении, проявляющий себя свободно и непринужденно и при этом нисколько не заботящийся о своем величии, а другой – рассудочный, ремесленный, лишенный искры божьей. Так, по мнению Б. Городецкого, Пушкин воплотил в трагедии «контраст двух типов художественного сознания»: в образе Моцарта он отразил «самые глубокие и близкие ему представления об истинном художнике, жизнь и искусство которого составляют единое и неразрывное целое», в противовес искусству Сальери, «являющемуся результатом только “трудов, усердия, молений”». В итоге тема «зависти» отступала на второй план, а произведение превращалось «из трагедии “зависти” в трагедию гения»<sup>7</sup>. Еще более широко обобщающую интерпретацию получил «Моцарт и Сальери» в работе Г. Гуковского. Автор увидел в отношениях Моцарта и Сальери не только столкновение двух типов людей, художников, творческих устремлений, а противопоставление двух культурных систем. Сальери – это квинтэссенция искусства, мысли, бытия XVIII столетия. «Духовная гибель Сальери – это крушение всей системы культуры, владеющей им, системы, уходящей в прошлое, вытесняемой новой системой, революционно вторгающейся в жизнь». Этой новой системой стал романтизм в понимании Пушкина, представленный Моцартом, с его «свободой духа, свободой творчества, полетом и порывом человеческого гения»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Бонди С. "Моцарт и Сальери" // С. Бонди. О Пушкине: статьи и исследования. М., 1978. С. 307

<sup>6</sup> Белинский В. Сочинения Александра Пушкина. М., 1985, с. 481.

<sup>7</sup> Городецкий Б. Драматургия Пушкина. М.-Л., 1953. С. 285, 286.

<sup>8</sup> Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 306, 307.

В последние годы, следуя веяниям времени, трагедия Пушкина все чаще стала осмысливаться в религиозном аспекте – в контексте русской православной культуры. В. Непомнящий пишет: «Религиозная тема как главная в «Моцарте и Сальери» расставляет свои вехи по всей дистанции действия», а трагедия Сальери – «это акт грехопадения, когда человек преступил самую первую по времени заповедь Бога, поверив не Богу, а князю мира сего»<sup>9</sup>. Мысль о том, что «Моцарт и Сальери» – это «не трагедия зависти и отравления, а трагедия творчества и грехопадения, трагедия столкновения земного и небесного в душе человека», звучит и в одной из последних работ о драме Пушкина – статье И. Сура. Но в ней же проводится и еще одна, на мой взгляд, чрезвычайно продуктивная идея. Отталкиваясь в исследовании произведения от точки зрения Мандельштама на маленькую трагедию, который полагал, что в каждом поэте присутствуют оба начала: моцартианство и сальеризм, И. Сура приходит к выводу о том, что само «название “Моцарт и Сальери” означает нераздельно-неслиянное целое, и это... представляется главным в пушкинском замысле... Если читать пьесу непредвзято, если в этом отношении подойти к Сальери с презумпцией невиновности, придется признать: оба героя вместе отражают пушкинские представления о творчестве, причем Сальери отражает их полнее, поскольку Пушкин дал ему возможность раскрыться в пространных монологах, тогда как Моцарт выражает себя главным образом в не слышимой нами музыке»<sup>10</sup>.

Я не случайно в преддверии разговора об опере Римского-Корсакова привел спектр взглядов на маленькую трагедию. Не важно, что они возникли много позже ее композиторского прочтения. Диапазон представленных версий, от психологической, этико-эстетической до историко-культурной и религиозно-философской, позволяет почувствовать, сколь концентрированно-многозначным должно быть произведение, дающее основания для подобного разнообразия интерпретаций, равно как и то, перед каким богатым выбором стоял композитор, обратившись к драме Пушкина. В этой связи О. Соколов пишет: «Проблема, поставленная Пушкиным, естественно, вызвала продолжительную полемику в литературоведении, где приводилось немало логических доводов. Однако значительно ранее Н. А. Римский-Корсаков предложил иной путь решения, создав оперу «Моцарт и Сальери» (1897). Так как она написана на полный и неизменный текст Пушкина, ее можно считать музыкально-

---

<sup>9</sup> *Непомнящий В.* Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 321, 329.

<sup>10</sup> *Сура И.* Сальери и Моцарт // Новый мир, 2007, № 6, с. 172-177.

интонационным истолкованием маленькой трагедии...»<sup>11</sup>. Разумеется, скорее всего, это музыковедческая метафора, поскольку одним только истолкованием дело не могло ограничиться. Я уже писал в связи с «Каменным гостем» Даргомыжского, что сохранение неизменным текста первоисточника не означало следования его концептуальной и драматургической логике, как бы она не истолковывалась. Как и его предшественник, в омузыкаливании маленькой трагедии Пушкина Римский-Корсаков создавал собственную концепцию, хоть и связанную с литературной первоосновой, но одновременно независимую и оригинальную.

В чем суть этой концепции? Какой аспект пушкинского произведения композитор взял за основу, или он предложил какую-то новую, неведомую поэту идею? Трудно ответить на этот вопрос однозначно: внешне предельно ясная по драматургии, камерная по масштабам и исполнительскому составу, прозрачная по оркестровке, опера содержит в себе немало загадок. Но об одном обстоятельстве можно говорить с большой долей вероятности: если трагедия Пушкина писалась в первой трети XIX столетия, и в ней сказались характерные приметы русского романтического искусства этого периода, то опера Римского-Корсакова была создана в конце века и потому, скорее всего, должна была нести на себе следы и психологические тенденции этой «пограничной» эпохи, эпохи ожидания «неслыханных перемен».

Нельзя не обратить внимание еще на один момент: в наследии самого композитора «Моцарт и Сальери» представляет собой явление исключительное, мало вписывающееся в контекст его оперного творчества. Созданная в промежутке между монументальными полотнами – «Садко» и «Царской невестой» – эта, идущая немногим более получаса опера, рассчитанная всего на двух исполнителей, воспринимается как своего рода передышка, камерное интермеццо. Правда, рядом была еще одна одноактная опера – «Вера Шелюга», но она писалась как пролог к большой исторической драме «Псковитянка». Необычной в «Моцарте и Сальери» была и опора на модели западноевропейского барокко и классицизма при полном отсутствии русского национального элемента – характерной стилиевой черты всех опер композитора. Новым для Римского-Корсакова было и доминирование речитативно-декламационного письма, приближающегося к манере Даргомыжского в «Каменном госте», что отмечал сам композитор<sup>12</sup>. Е. Чигарева, желая под-

---

<sup>11</sup> Соколов О. Одна из русских интерпретаций моцартовской темы // Моцарт в России, Н.-Новгород, 2007, с. 42.

<sup>12</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни, М., 1980, с. 268.

черкнуть принципиальное отличие Римского-Корсакова от Даргомыжского, состоящее в большей мелодичности его вокального стиля в «Моцарте и Сальери», и ссылаясь в этом на автора, пишет: «В самом деле, это небольшое произведение, имеющее сквозное строение и речитативно-ариозный склад, предельно – даже для Римского-Корсакова – насыщено мелодизмом»<sup>13</sup>. Такая точка зрения вызывает сомнения: как-то сложно признать предельную для композитора насыщенность «Моцарта и Сальери» мелодизмом, когда в ушах звучат редкие по красоте мелодии из «Снегурочки», «Садко», «Царской невесты». Я бы сказал по-другому: при ариозно-мелодической гибкости и выразительности это произведение предельно (для Римского-Корсакова) насыщено декламационностью. И этим оно также существенно отличается от многих опер композитора. 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 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 б о л ь ш о е п р о и з в е д е н и е. Конечно, его интимность, его уклонение от общеоперных эффектов – не для ежедневной оперной публики, и здесь причина, что вещь не сможет стать серьезной причиной кассовых сборов, но все-таки она – б о л ь ш о е п р о и з в е д е н и е, которым Вы по праву должны гордиться»<sup>14</sup>. 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 высокую, самую необычайную, самую оригинальную, самую беспримерную, самую

---

<sup>13</sup> *Чигарева Е.* «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков, М., 2000, с. 38.

<sup>14</sup> *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений, т. 8 б. Литературные произведения и переписка. М., 1982. С. 89.

глубокою, и самую поэтическою, наравне с “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’œuvre*»<sup>15</sup>.

Сам же Римский-Корсаков относился к опере сдержанно. На звучавшие по поводу нее восторги он отвечал весьма прохладно, высказывал сомнения в ее сценичности, качестве оркестровки: «Слишком все *интимно* и камерному, – писал он в письме С. Кругликову. – Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало; по крайней мере, это мне много раз приходило в голову»<sup>16</sup>. Еще более показательна переписка с В. Бельским. На восторженные слова последнего, где в числе прочего тот употребил эпитет «гениальный», композитор ответил совсем в духе пушкинского Моцарта, приземлившего возвышенные слова Сальери: «Ты Моцарт Бог» внезапным прозаизмом: «Но божество мое 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*. Если вышло недурно, то очень рад. Вот и все. А вы мне написали Бог знает чего»<sup>17</sup>. Как мы видим, автор весьма сух в оценке своего сочинения. Впрочем, Римский-Корсаков (опять же, как и Моцарт у Пушкина) не склонен причислять себя к небожителям и эпитеты типа «гениальный» предпочитает не употреблять и тем более не слышать в свой адрес. Сын композитора А. Н. Римский-Корсаков, отмечая его всегдашнюю сдержанность в высказываниях о самом себе, подчеркивал «как энергично он протестовал против эпитета гениальный в отношении к себе и к своим произведениям»<sup>18</sup>.

Но 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 заключение (или, скажем осторожней, предположение): опера «Моцарт и Сальери» представляет собой глубоко лирическое произведение Римского-

---

<sup>15</sup> Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. 5. Литературные произведения и переписка. М., 1963. С. 436-437

<sup>16</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений, т. 8 б., с. 84.

<sup>17</sup> Римский-Корсаков Н. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. М., 1988, с. 255.

<sup>18</sup> Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4. М., 1937, с.9.

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, подчеркнуто 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 исследователи, пишущие об опере. Причем 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»<sup>19</sup>.

А. Соловцов акцентирует внутреннюю сложность и разноплановость героев. В облике Сальери сочетаются величественная гордость, проявляющаяся в его торжественном и патетичном монологе, и зловещая жесткость «лейтмотива преступления» (так его определяет А. С.), имеющего благодаря увеличенному трезвучию и «бомелианским» хроматизмам мрачно-фатальную окраску. В образе Моцарта нет внутренней противоречивости, характерной для Сальери. Но и в нем резко контрастируют две эмоциональные сферы. «Одна рисует обаятельного человека, радующегося жизни, человека с открытой, отзывчивой душой, доверчивого и глубоко сердечного. Другая показывает Моцарта, томимого недобрыми предчувствиями»<sup>20</sup>.

А. Кандинский подчеркивает противоположность творческих позиций композиторов, которые исповедуют истинное и ложное понимание сущности и назначения искусства. Моцарт творит для всех, в то время как Сальери предназначает плоды своих вдохновений только избранным и как художник ограничивает себя узко понятым «высоким» искусством. Отличие музыкальной характеристики героев музыковед видит в разных типах интонирования, которыми наделяет их Римский-Корсаков. В партии Сальери преобладает речитативно-ариозное письмо, близкое манере «Каменного гостя», и присутствуют стилистические признаки «домоцартовской» эпохи, интонационно-

---

<sup>19</sup> Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995, с. 156.

<sup>20</sup> Соловцов А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М., 1984, с. 237.



жанровые элементы «серьезного», «высокого» стиля, а в партии Моцарта не только возникают цитированные или стилизованные фрагменты его музыки, но и речевые эпизоды носят мелодический, завершённый характер<sup>21</sup>.

Высказанную Кандинским идею стилового различия двух характеристик развивает Е. Чигарева. По ее мнению, «в обрисовке двух героев-антагонистов контрастная музыкальная характеристика превышает уровень образной и языковой и поднимается на уровень стиля, так что для анализа стилового диалога в этой опере вполне естественным и плодотворным оказывается применение современной теории полистилистики»<sup>22</sup>. Музыковед прослеживает, как автор оперы расширяет историческую перспективу, как он, отодвигая в прошлое Сальери, приближает к своему времени и к себе Моцарта. Моцарт, таким образом для Римского-Корсакова становится не просто представителем определенного, классицистского, периода в развитии искусства, а музыкантом новой формации, новой эпохи, открывающим период *выразительной музыки*. В работе убедительно показано, как «мышление стилями», стиловая диалогичность – характерная черта музыкального искусства XX века – своеобразно проявляется уже в опере «Моцарт и Сальери», написанной на пороге нашего столетия.

В стиловом направлении анализирует оперу Римского-Корсакова и О. Соколов. Он показывает, как в индивидуализации образов композитор оперирует разными стилями – от барокко до романтизма. В то же время автор статьи не ограничивается выявлением стилистического контраста двух героев, а прослеживает, как формируются и получают сквозное развитие общие, сближающие их интонационные элементы, начиная со второй части клавирной Фантазии, исполняемой Моцартом, через кульминацию второго монолога Сальери к симфоническому завершению всей оперы, построенному на моцартовской теме Черного человека<sup>23</sup>.

Данное наблюдение в свете последующего разговора представляется мне особенно важным. Дело в том, что это не единственный случай близости музыкальной обрисовки двух персонажей. Есть и другие, не менее характерные примеры. Прежде всего, нужно отметить, что представленная музыковедами стиловая персонификация персонажей, когда за одним (Моцартом) за-

---

<sup>21</sup> Кандинский А. История русской музыки. Т. 2, кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1984.

<sup>22</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков, М., 2000, с. 39.

<sup>23</sup> Соколов О. Одна из русских интерпретаций моцартовской темы // Моцарт в России, с. 44.

крепляется музыка зрелого венского классицизма, а за другим (Сальери) – синтез барокко и позднего романтизма, не абсолютна и действует не везде. 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 черные к тебе придут...»), выдержан в типично классицистском стиле.

Е. Чигарева даже находит здесь сходство с арией Церлины «*Batti, batti, o bei Mazetto*» из оперы Моцарта «Дон Жуан», кстати, той самой арии, которую играл слепой скрипач, и которая в его исполнении вызвала такой гнев Сальери. Замечу попутно, что гнев, с точки зрения чисто сюжетной, не вполне справедливый, поскольку в отличие от драматических спектаклей, где звучит намеренно фальшивая игра скрипача на сцене, у Римского-Корсакова соло скрипки полностью выписано, и цитируемая ария в нем исполняется без какой-либо фальши. Более того, она содержит немалые технические трудности (в звучании одноголосного по своей природе инструмента даны два самостоятельных голоса: один – ведущий мелодию, а второй – аккомпанирующий), требующие определенного уровня профессионализма (обычно эту арию исполняет концертмейстер оркестра). Таким образом, скрипач в опере – вовсе не «маляр негодный», и для композитора это важно в концептуальном плане, о чем будет сказано позже.

Говоря об интонационно-тематической близости характеристик двух музыкантов, обращаю внимание еще 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 второго 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 Черном человеке, и даже в его «Реквиеме».

«Реквием», таким образом, оказывается как бы подготовленным предшествующим интонационно-тематическим развитием, но учитывая, что это подлинная цитата, процесс, скорее всего, был обратным: Римский-Корсаков «направлял» интонационное движение в опере к высшей кульминации, коей по его замыслу и должен был стать моцартовский шедевр. Ему интонационно близко и последующее ариозо Сальери: «Эти слезы впервые лью».

Создается впечатление, что Римский-Корсаков, связывая образы интонационно, стремится не обострить антагонизм героев, не противопоставить их, а напротив, сблизить, представить как две ипостаси единой сущности, во-

преки сюжетному развитию. В результате взаимодействие образов в опере разворачивается на двух уровнях: сюжетно-психологическом, персонифицированном, связанным с раскрытием характеров героев, и деперсонифицированном, внесюжетном, где образы являются не персонажами, а символами определенных 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 ее 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 определенными художественными и, конкретней, музыкальными идеями, то все становится на свои места. Однако не будем забегать вперед, обо всем постепенно.

Интересно, что уже цитированный мной известный пушкиновед С. Бонди оценил Фантазию, написанную Римским-Корсаковым, негативно. Читаем: «Для исполнения на сцене пьесы Пушкина нужно, чтобы какой-то первоклассный композитор написал такое произведение – по программе, которую мы только что слышали из уст Моцарта. Это и сделал Римский-Корсаков в своей опере, – но сделал неудачно, не по Пушкину (как будет разъяснено дальше)». Литературовед словно забыл, что Римский-Корсаков писал не музыку к трагедии Пушкина, а самостоятельное оперное произведение. И, тем не менее, интересно послушать аргументы Бонди, тем более что он подробно описал, какой должна быть звучащая из под рук Моцарта пьеса. «Итак, начинается с музыкального образа Моцарта — молодого, в расцвете сил, к тому же в особом подъеме – он влюблен... «Не слишком, а слегка», то есть в таком состоянии духа, когда нет еще никаких противоречий, страданий от сложных обстоятельств, связанных иной раз с глубокой, большой любовью... Словом, звучит характерная для Моцарта светлая, быстрая, ясная, вдохновенная музыка – «тема» Моцарта. Вторая «тема» (другой мотив) – тема Сальери. Более спокойная, рассудительная, не такая веселая и быстрая, притом вполне мягко и «доброжелательно», даже, может быть, любовно звучащая, – ведь это тема друга, по словам Моцарта... Далее, как обычно бывает в серьезных музыкальных произведениях, идет так называемая «разработка» этих тем, сочетание их, или «диалог», при котором они обычно, сохраняя свой общий мелодический и ритмический рисунок, могут изменять свое выразительное со-

держание... Музыкально-логический вывод из этого движения, развития, подлинного раскрытия темы Сальери – внезапный мрак, смерть, «виденье гробовое», которым и кончается пьеса Моцарта»<sup>24</sup>. Теперь понятно, почему музыка Римского-Корсакова не понравилась литературоведу – она не отвечала его сугубо психологической концепции. Он хотел бы, чтобы композитор даже в инструментальной пьесе оставался в русле основных образов трагедии, музыкально персонифицировав их. Но перед автором оперы стояла совсем другая задача.

Услышав произведение Моцарта, Сальери восторженно восклицает: «*Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!*». Композитор музыкально выделяет эту фразу, подчеркивает важность заложенного в ней смысла. Вокальная партия, ей предшествующая, по типу мелодического движения максимально приближена к разговорной речи и свободным ритмом, узкой интерваликой, скупыми аккордами сопровождения напоминает речитатив-сессо. Указанная же сентенция получает в корне иное музыкальное воплощение: появляются широкие восходящие и нисходящие октавные ходы, и мелодия приобретает завершенность и напевность в духе романса на фоне романсового же сопровождения.

В этой фразе определенно заключена одна из центральных идей оперы, во всяком случае, одного из уровней ее концепции, отражающая эстетическое кредо Римского-Корсакова, формула идеальной гармонии. С позиций этой формулы взглянем еще раз на Фантазию Моцарта. Ее 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, причем 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 (А. Кандинский считает, что «Римский-Корсаков претворил стиль клавирных фантазий Моцарта, типичные для них контрасты нежной лирики и трагичности»<sup>25</sup>) отмечены глубинной связью контрастных разделов, и, при самых неожиданных сопоставлениях, их внутренней взаимообусловленностью. У Римского-Корсакова же ощущается некая разорванность целого, которая еще больше подчеркивается гармоническим решением. Гармония второй части резко выбивается из моцартовского стиля «скоплением» диссонан-

---

<sup>24</sup> Бонди С. "Моцарт и Сальери" // Бонди С. О Пушкине : ст. и исслед., с.280, 281.

<sup>25</sup> Кандинский А. История русской музыки. Т. 2, кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков, с. 138.

сов, параллелизмом отстоящих на полтона уменьшенных гармоний, концентрацией их в пределах одного такта. Е. Чигарева метко замечает, что «здесь ощущается весь путь, пройденный музыкальным искусством после Моцарта (и бетховенские кульминации – уменьшенные септаккорды в низком регистре, и листовские фортепианные и органые сочинения)»<sup>26</sup>.

Перед нами обобщенный 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 этому то, что Фантазия принадлежит Моцарту, светлому и гармоничному гению, «херувиму, занесшему нам несколько песен райских»? В какой-то мере, может быть, и противоречит, но я уже говорил, что соотношение двух уровней концепции, конкретно-сюжетного и символического (или, по-иному, имманентно-музыкального) находится в непрямых отношениях.

Впрочем, и реальный Моцарт мог бы быть «вписан» в указанную трактовку. Известно, что он шел к гармоничному сочетанию *смелости* и *стройности*, в широком, универсальном значении этих понятий, долго и трудно. Важным этапом на этом 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 стилевой перелом» в моцартовском творчестве. Освоение этих традиций шло так же не просто. В его многочисленных полифонических произведениях, появившихся в начале указанного периода, слишком заметна была некая заданность, подчас подражательность в ущерб индивидуальному стилю, а главное – определенная скованность фантазии, господство «стройности» над «смелостью». Достичь органичного сочетания этих двух тенденций Моцарту удалось, по-видимому, не сразу. Вместе с тем, значение этой организующей художественные замыслы композитора традиции все сильнее давало о себе знать, она обретала все более широкий спектр воздействия на моцартовский стиль и все большую оригинальность претворения. И, пожалуй, лишь в последних сочинениях – «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», наконец, Реквиеме – Моцарт пришел к редкому по своей гармоничности искомому единству.

Такое единство безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и строжайшей дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма было и идеалом

---

<sup>26</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков, с. 45.

всего творчества Римского-Корсакова, а поэтому неудивительно, что в «Моцарте и Сальери» сам процесс поиска, движения к этому идеалу вольно или невольно стал основой собственно музыкальной концепции. Естественным было и то, что, так же как в творчестве Моцарта, в опере итогом, воплощением достигнутого совершенства явился Реквием.

В этом контексте следует рассматривать и трактовку Римским-Корсаковым образа Сальери. Знаменательно, что вся его музыкальная характеристика насыщена полифоническими приемами. 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 70х 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 С. 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] гениальных людей показались мне величественными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие»<sup>27</sup>. А уже в конце 90-х годов, то есть практически в то же время, когда создавался «Моцарт и Сальери» Римский-Корсаков так высказал свое восторженное отношение к творчеству 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, твердо 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*»<sup>28</sup>. В этом суждении вновь

---

<sup>27</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980, с. 118.

<sup>28</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни, с. 279.

четко прозвучал корсаковский идеал гармонии в широком понимании этого слова. Что же касается описанного характера творческого процесса, он очень напоминает тот, что изложен 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 расчета, 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»)»<sup>29</sup>. Подобное эстетическое кредо Сальери Кандинский считает «ложным», а слова «Музыку я разъял, как труп» называет «чудовищными». Аналогичная точка зрения традиционно высказывалась и по отношению к трагедии Пушкина. Г.Гуковский писал: «Сальери – не бездарность. Он знал и вдохновение, признак таланта, но «вкусив восторг и слезы вдохновенья», он сжигал вдохновенное создание своего таланта, повинувшись холодному закону алгебры искусства, превращенного в разумную науку»<sup>30</sup>.

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-Корсаков не отрекался от многого ради занятий любимым творчеством. В. Стасов еще в 1970 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 все наблюдаете и разбираете, все взвешиваете и оцениваете. Этакое постоянное настроение не остается без следов и результатов, да еще глубоких...»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Кандинский А. История русской музыки. Т. 2, кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков, с.137.

<sup>30</sup> Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 306, 307.

<sup>31</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений, т. 5. Литературные произведения и переписка, 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 признается, что прежде, чем «предаться неге творческой мечты», он вынужден был «поверить алгеброй гармонию» и, чтобы познать ее законы, даже «музыку разъял как труп», другими словами, подверг ее чисто рациональному, умозрительному анализу. Для Римского-Корсакова в этих словах не было ничего «чудовищного» – ведь это был и его путь. Он тоже считал, что овладение технологией, ремеслом, является «подножием» композиторского творчества. Именно с этой целью им и были созданы два больших обобщающих теоретических труда: «Основы оркестровки» и «Практический учебник гармонии». Хорошо известна склонность композитора к поиску и систематизации правил и объективных законов музыкального мышления. Ю. Кремлев пишет: «Что бы ни «нашел», ни «изобрел» Римский-Корсаков в процессе своего творчества, он всегда стремится немедленно ввести, заключить это «что-то» в определенную логическую систему, в рациональное целое»<sup>32</sup>. А многие ли композиторы могли еще так объективно, четко, по-музыковедчески строго, что говорится «по косточкам», анализировать собственное творчество, как это сделал Римский-Корсаков в разборе своей «Снегурочки» в «Летописи»? Нет, определенно 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, серьезность 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.

Этим итогом, как я уже писал, является Реквием, но так же и предшествующий ему и следующий за ним эпизоды. В предшествующем выразительном микроариозо собственно и интонируются слова о «искреннем союзе, связующем Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии». А. Швейцер когда-то писал о Бахе, что тот часто в своей вокальной музыке гармонизует не мелодию, а слова, тем самым подчеркивая семантическую природу баховской гармонии. То же можно было бы сказать о данном эпизоде оперы. Гармоническое движение в пределах указанной фразы идет от трагического d-moll к сияющему A-dur (на словах о «союзе»), подчеркиваемому полным совершенным кадансом. Парадокс заключается в том, что в момент светлого прослав-

---

<sup>32</sup> Кремлев Ю. Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. М., 1962, с. 22.



ления этого союза Моцарт выпивает чашу с ядом, всыпанным ему Сальери. Здесь опять происходит пересечение различных концептуально-смысловых рядов. Несколько схематизируя данную ситуацию, можно было бы сказать, что яд – это «из другой оперы».

Последующее за Реквиемом ариозо Моцарта фактически посвящено той же теме: «Нас мало избранных, ... единого прекрасного жрецов». Это удивительное в своей возвышенной красоте, наполненное упоительным и экспрессивным лиризмом *Andantino* устремлено в будущее, в век романтизма. По мнению Е. Чигаревой в этой музыке соединяется стилистика европейского классицизма и романтизма, «где-то на линии «Моцарт – Шопен – Брамс»<sup>33</sup>. Но эта линия дополняется еще типично барочной полифонией, насыщающей собой оркестровую фактуру, широким присутствием имитационно-полифонических приемов – характерными приметами салиериевского стиля в опере. И неудивительно: ведь это же союз «двух сыновей гармонии», светлый гимн двум ее жрецам.

Таким образом, вся предкодовая часть произведения демонстрирует единство двух стилевых тенденций, стоящих за образами-символами Моцарта и Сальери. И все-таки опера имеет *трагический итог*, более того, печать *трагизма* лежит на всей ее концепции. Будем помнить, что кульминацией произведения является ни что иное, а именно Реквием. И завершается опера роковой темой Черного человека. Безусловно, в этом есть свой глубокий символический смысл, и к нему мы вернемся несколько позже. А сейчас зададимся другим вопросом: если основой рассматриваемого нами уровня концепции являются фактически тенденции стилеобразования, безусловно актуальные на рубеже веков, когда создавалась опера, но локально замкнутые внутри самой музыки, в чем 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 слова о «болезненном самолюбии»). Стремление Римского-Корсакова к разумности и порядку нередко, как мы знаем, становилось объектом несправедливых упреков в «академизме» и «сухости». Углубленные занятия теоретическими вопросами музыки вызывали неодобрительное отношение друзей по «Могучей кучке». Даже Стасов, который по словам Римского-Корсакова,

---

<sup>33</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков, с. 51.

«всю жизнь проповедовал, что форма и техника никуда не годны и равносильны рутине, и что всякий талантливый художник не должен ими руководствоваться»<sup>34</sup>, не разделял этого «сомнительного» увлечения, а его мнением композитор дорожил чрезвычайно. Он с горечью писал в «Летописи»: «Занятия мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле»<sup>35</sup>.

Особую остроту проблема соотношения вдохновенной творческой смелости и мудрого, расчетливого ремесла приобрела для Римского-Корсакова в связи с его редактированием произведений Мусоргского. Я не буду касаться более чем столетнего спора о достоинствах и недостатках корсаковских редакций (это отдельная самостоятельная тема), а предлагаю взглянуть на данную проблему глазами Римского-Корсакова. Нас сейчас больше интересуют его настроения, его личные душевные реакции как на саму эту грандиозную многолетнюю работу, так и на некоторые факты, происходящие вокруг нее, поскольку все это составляло эмоциональный фон, на котором рождался «Моцарт и Сальери». Напомню, что оркестровая редакция «Бориса Годунова» была завершена осенью 1896 году, то есть менее чем за год до написания оперы «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 его романсов, хороших и оркестровых произведений. К этой работе композитор относился со всей свойственной ему тщательностью и ответственностью, не жалея времени и сил, воспринимая ее как нравственный долг перед памятью своего покойного друга, но также и перед всем русским музыкальным искусством. Композитор был глубоко убежден, что этим «трудом, завещанным от бога»<sup>36</sup> он дает 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»<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Римский-Корсаков Н. Переписка с В.В.Ястребцевым и В.И.Бельским, с. 73.

<sup>35</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни, с. 117.

<sup>36</sup> Эти слова были написаны на серебряной дирижерской палочке, подаренной Римскому-Корсакову в день премьеры его редакции «Бориса Годунова», поставленной силами Общества музыкальных собраний 28 ноября 1896 года.

<sup>37</sup> Цит. по: Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 3. М., 1936, с. 77.

В начале 1892 года Римский-Корсаков приступает к созданию новой оркестровой версии «Бориса Годунова» и работает на ней с перерывами свыше четырех лет. Работа была необычайно сложной. Хотя композитор знал оперу досконально, а ее вторая редакция 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 замысла «Бориса», 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 свое намерение в будущем написать статью о «Борисе Годунове»: «за и против». «А то, сказал он, хвалишь, хвалишь эту оперу, восторгаешься ею, а как дело дойдет до примера, так и сам не знаешь, что показать, на что сослаться – все безграмотно...»<sup>38</sup>. А вот еще 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 «анти-музыкальным» композитором – обстоятельство, наделавшее немало переполоха в среде ярких 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»<sup>39</sup>.

Из этих слов понятно, почему новая оркестровая редакция оперы Мусоргского не ограничивалась только переоркестровкой. Римский-Корсаков, влекомый присущим ему желанием упорядочить, дисциплинировать, подчинить любой художественный текст неким общим музыкально-логическим законам, тем, что Г. Ларош иронически называл «манией совершенствования», решал, таким образом, более сложную, нежели создание новой партитуры, проблему. 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 еще сильнее и ярче.

Хотя результатом решения этой задачи Римский-Корсаков остался доволен, а успех постановки «Бориса» в его редакции он воспринимал и как

---

<sup>38</sup> *Римский-Корсаков А. Н.А.* Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4, с. 49.

<sup>39</sup> *Римский-Корсаков А. Н.А.* Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4, с. 50.

свой собственный, тем более что с его «легкой руки» опера стала излюбленной у публики, и началось ее триумфальное шествие сначала в России, а затем и за ее пределами, композитора глубоко задевали неодобрительные отзывы о проделанной им работе, 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 приобретенной мною консерваторской учености, противоречащей свободе творчества, т. е. гармонической нескладице Мусоргского»<sup>40</sup>. Самым большим огорчением для композитора было жесткое 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 возмутился окончательно, причем 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 рвет 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 все-таки кое-что понимаю в музыке, то Стасов завопил: «К чорту музыку!» Как вам это нравится? Кажется, что все это ведет свое начало от изречения кавалера Глюка, который сказал: «когда я пишу оперу, я стараюсь забыть, что я музыкант». Изречение мало понятное. Но все таки Глюк ее (музыку) к чорту 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 восстает, как было предсказано пророками... Должно быть, меня скоро причислят к ретроградам»<sup>41</sup>.

Сколь волновала композитора эта больная 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

---

<sup>40</sup> *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни, с. 243.

<sup>41</sup> *Римский-Корсаков Н.* Переписка с В.В.Ястребцевым и В.И.Бельским, с. 66-67.

лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре»<sup>42</sup>.

В этом свете, думаю, можно понять, каким остро переживаемым личным смыслом и конфликтностью была наполнена для Римского-Корсакова названная «стилевая» проблема к моменту обращения его к маленькой трагедии. А ее герои впрямую вели автора оперы к воплощению коллизии, которая была обозначена поэтом в сентенции «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!», но которая Пушкина, естественно, в такой мере не волновала.

А теперь вернемся к вопросу о трагическом завершении оперы. На сюжетно-психологическом уровне оно вполне понятно и не требует особых комментариев. Впрочем, я полагаю, психология зависти, тема отравления на этой почве одного композитора другим, даже взятая в самых разных ракурсах, Римского-Корсакова не сильно занимала. Но в любом случае не это сейчас нас интересует. Чем объяснить трагизм концепции оперы на уровне вне-сюжетно-символическом, тем более после достигнутого единства «двух сыновей гармонии»?

Обратимся еще раз к символике образов Моцарта и Сальери. Для романтического XIX века само имя Моцарта стало символом божественной красоты и совершенства. «О, Моцарт! Божественный Моцарт! – восклицал Шарль Гуно. – Как мало надо тебя знать, чтобы боготворить! Ты – вечная истина! Ты – совершенная красота! Ты – бесконечная прелесть! Ты – наиболее глубокий и всегда ясный! Ты – зрелый муж и невинный ребенок! Ты, – который все испытал и выразил в музыке! Ты, – которого никто не превзошел и никто никогда не превзойдет!»<sup>43</sup>. Именно таким смыслом наполнял и Римский-Корсаков мифологему «Моцарт»: ведь тема *поклонения красоте мира* «была лейтмотивом» всего его творчества, центром его философии и религии, его «художнической церкви» (определение Вячеслава Иванова). Значение этой темы в «Моцарте и Сальери» отмечают почти все исследователи оперы, правда концепцию красоты и, главное, сам исход этой концепции видят по-разному. Е. Чигарева понимает его так: «Моцарт погибает, но красота неистребима»<sup>44</sup>. О. Соколов высказывает прямо противоположный взгляд на итог, видя в нем «идею обреченности высшей непревзойденной красоты в жестких условиях реальной жизни»<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни, с. 294.

<sup>43</sup> Мысли о Моцарте. М., 2004, с. 77

<sup>44</sup> Чигарева Е. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова: диалог эпох и стилей // Николай Андреевич Римский-Корсаков, с. 52.

<sup>45</sup> Соколов О. Одна из русских интерпретаций моцартовской темы // Моцарт в России, с. 44.

Особым звучанием наполнилась эта тема в конце XIX века, в контексте нарождающейся культуры модерна. Художники стиля модерн стремились создать идеальный «город-сад» и тем самым исправить зло современной цивилизации – оторванность человека от природы. Их программной установкой было переустройство, преобразование жизни эстетическими средствами, что определял А. Бенуа как «пользу красоты». В этом контексте творчество Римского-Корсаково обретало новую актуальность. Об этом очень точно пишет М. Рахманова: «Изначально гармоничный и мудрый дух корсаковского искусства, который, отражая время, не колебался от его веяний, смущал многих в десятилетия «разочарования», «покаяния», «гражданской скорби» и т.д. Теперь, когда художники призывали «учиться красоте», «учиться радости», это искусство представало в ином свете»<sup>46</sup>.

Часто в определении идейно-философской концепции модерна приводится знаменитый тезис Достоевского: «Красота спасет мир», – именно красота в искусстве «нового стиля» должна была излечить мир от болезней века. Однако смысл этой часто (к месту и не к месту) цитируемой фразы из романа Достоевского «Идиот» не столь ясен, более того, весьма загадочен. Прежде всего, вспомним, что писатель отдает эти слова наивному восемнадцатилетнему путанику Ипполиту Терентьеву, который набрасываясь на князя Мышкина, с иронией, почти издевательски произносит: «Правда, князь, что вы разговаривали, что мир спасет «красота»? Господа, – закричал он, громко всем, – князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир?...»<sup>47</sup>. Еще раньше в романе Аглая Епанчина, глядя на портрет Настасьи Филипповны, произносит: «Такая красота – сила... с этакою красотой можно мир перевернуть!»<sup>48</sup>. Но, как мы знаем, мир не переворачивается, и красота никого не спасает и не делает счастливым. Князь Мышкин сходит с ума, гибнет сама Настасья Филипповна. Другой герой другого романа Митя Карамазов тоже размышляет о красоте: «Красота – это страшная и ужасная вещь!, – говорит он. – Страшная, потому что неопределимая, и определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Иной высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе

---

<sup>46</sup> Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков, с. 180.

<sup>47</sup> Достоевский Ф. Собр. соч. в 15 т. Т. 6. Л., 1989, с. 383-384.

<sup>48</sup> Достоевский Ф. Собр. соч. в 15 т. Т. 6, с. 84

не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей»<sup>49</sup>. Следовательно, Достоевский четко разделяет две красоты: несущую свет, любовь и добро, и обездушенную, гибельную. В начале романа князь Мышкин, рассматривая портрет Настасьи Филипповны, мечтает: «Ах, кабы она была добра! Все было бы спасено...».

Римскому-Корсакову два эти лика красоты были хорошо знакомы. Композитор видел их и в самом искусстве: красоту жизнетворную, наполненную теплом человеческой души и любовью, и красоту холодную и бездушную, воплотив их в трепетных образах Снегурочки, Волховы, Царевны-Лебедь, а с другой стороны – в образе Шамаханской царицы. Характерная подробность: Н. Забела-Врубель, которая была блистательной исполнительницей партий Снегурочки и ей подобных, не могла петь партию Шамаханской царицы, вокально, тесситурно полностью соответствовавшую возможностям ее голоса, но типом образности нарушавшую органику художественной натуры выдающейся певицы.

Те же два типа красоты и два образа искусства запечатлел Римский-Корсаков в опере «Моцарт и Сальери». Моцарт в ней – символ не просто красоты, а красоты одухотворенной, общительной, открытой навстречу жизни в многообразных ее проявлениях. Таким был, кстати, и реальный Моцарт. Все его творчество отмечено погруженностью в земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осязаемым воссозданием ее конкретных деталей, подробностей, ситуаций, человеческих характеров. Именно поэтому искусство Моцарта в равной мере было адресовано и знатокам, и любителям, или, говоря современным языком, было одновременно элитарным и массовым. В одном из своих писем композитор писал: «Что-то принесет удовлетворение только знатокам, однако же и незнатки, хотя и не понимая почему, тоже останутся довольны... Сейчас [этого] не знают и более не ценят. Чтобы сорвать аплодисменты, нужно либо писать вещи настолько простые, чтобы их мог напеть всякий возница, либо такое непонятное, чтобы только потому и нравилось, что ни один нормальный человек этого не понимает»<sup>50</sup> (слова, звучавшие удивительно актуально в преддверии XX века, не говоря уже о се-

---

<sup>49</sup> *Достоевский Ф.* Собр. соч. в 15 т. Т. 9. Л., 1991. с. 123.

<sup>50</sup> *Моцарт В.* Письма. М., 2000, с. 278.

годняшнем дне). Поэтому Римскому-Корсакову и не нужно было, чтобы слепой скрипач коверкал музыку Моцарта. Он ее просто с удовольствием играет (в том числе и в трактуре), доставляя этим не меньшее удовольствие и радость ее автору.

Характерно, что первый показ образа Моцарта (как и его последующее развитие в Фантазии) решен в обобщенно-инструментальном плане, что соответствует символической направленности концепции. Римский-Корсаков нашел интересный прием его экспозиции. Сальери заканчивает свой первый монолог словами: «О Моцарт, Моцарт!» Это дважды повторенное имя звучит в его устах по-разному: первый раз с горечью и сожалением, второй – решительно и твердо, но в контексте последующего воспринимается почти как объявление (скажем, на концерте): «Моцарт!» – и в тот же момент начинает звучать музыка Моцарта (точнее, стилизованная под нее). Это типичная главная партия *Allegro* какой-нибудь жанровой симфонии или серенады. Такая музыка, родившаяся в атмосфере богатой и разнообразной жизни салонов, гостиных, по природе своей отличается общительностью, сердечностью и радушием.

Экспозиция образа Сальери также дается средствами инструментально-симфоническими: в открывающем оперу оркестровом вступлении проводится первый лейтмотив героя. Его строгая просветленная хоральность (тональность *Es-dur*) производит впечатление возвышенной торжественности. Это, безусловно, тоже *красота*, но она изначально «отравлена» появляющимся нисходящим хроматическим движением, от которого веет чем-то устрашающе-зловещим. В дальнейшем развитии образа Сальери формируется целый комплекс средств, обладающих разрушающим, губительным действием. Помимо длительного хроматического нисхождения, с закрепившейся за ним трагической семантикой смерти, это увеличенные и уменьшенные гармонии, тритоновые интонационные обороты. Они начинают занимать в опере все большее пространство. В отличие от моцартовского, это искусство рождено не в шумных салонах и гостиных, а в мрачном затворничестве, в «безмолвной келье» («...Нередко просидев в безмолвной келье два, три дня»). Здесь сжигал свой труд Сальери, холодно взирая на пылающие плоды своего творчества. Этот раздел монолога собирает в себе весь обозначенный комплекс характерных выразительных средств. И затем он появляется везде, где речь заходит о замкнутости Сальери, отрешенности от реальной жизни, о его искусстве, создаваемом в возведенной им «башне из слоновой кости», о его презрении ко всему «низкому», человечески-житейскому. И ярчайшим тому примером как раз и является эпизод со скрипачом. Теперь мы еще яснее понимаем, что гнев Сальери вызван не фальшивой игрой, а тем, что слепой ста-



рик – из другого мира, *он – с улицы*. Голос Сальери в этом эпизоде достигает исключительной силы и энергии, непримиримости фанатика, и вновь появляются тритоновые ходы, нисходящая хроматическая гамма и уменьшенные гармонии. Главное же состоит в том, что эта, овеванная могильным холодом, музыка подчиняет себе сферу чистой и светлой красоты. Именно поэтому во второй части моцартовской Фантазии концентрируется вся насыщенная диссонантностью сальериевская стилистика. Затем она же окрашивает своим мертвящим светом рассказ Моцарта о Черном человеке, несущем в себе неумолимый приговор. Трагическим итогом этого движения является Реквием и заключительное оркестровое резюме – траурный хорал тромбонов на фоне тремолирующих литавр в мрачной тональности *es-moll* и прощальное *Adagio* на теме Черного человека. В музыке этого проникновенного *Adagio* слышится авторское Я, звучащая из глубины композиторской души, щемящая субъективно-личная интонация, рефлексивная и остроэмоциональная.

М. Рахманова приводит в своей монографии о композиторе слова Римского-Корсакова из его письма В. Бельскому: «Многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущим временам существования “Могучей кучки”, и следа нет», – и справедливо усматривает в них мысли, типичные для эпохи, называемой *fin de siècle*<sup>51</sup>. Но помимо общих настроений времени у Римского-Корсакова были и свои собственные мотивы с горечью смотреть на новые веяния в современном ему музыкальном искусстве, усматривая в них приметы приближающегося конца былых идеалов, гибели отечественной музыки как искусства глубоких идей, сильных чувств, большой любви к человеку. Композитор до конца своих дней в душе оставался «кучкистом». Поэтому он не мог без боли смотреть на «охлаждение и даже немного враждебное отношение к памяти “Могучей кучки” балакиревского периода»<sup>52</sup>. Сын композитора пишет: «Н. А. болезненно переживал эти перемены: он чувствовал образующуюся вокруг него пустоту в ближайшей среде; это было тем чувствительнее для него, что он был поставлен ходом вещей вожаком петербургской музыкальной общественности»<sup>53</sup>. В письме С.Кругликову, написанном в начале мая 1890 года, Римский-Корсаков делится своими наблюдениями о появившихся «в атмосфере новых и неприятных веяниях»: «Вот уже с год, как они откуда-то зародились. Новые времена – новые птицы, сказал кто-то; новые птицы – новые песни. Хорошо это сказано! Но птицы у нас не все новые, а поют новые песни хуже

---

<sup>51</sup> Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков, с. 153.

<sup>52</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни, с. 228.

<sup>53</sup> Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 4, с. 31.

старых»<sup>54</sup>. В письмах, Летописи, воспоминаниях мы находим краткие, но выразительные характеристики Римского-Корсакова этих «новых песен». В них говорится о «сухости и холодности» произведений молодых композиторов», об отсутствии в них «души», «божьей искры», о преобладании «холодного и головного сочинительства», «абстрактной, красоты», о лишенном общительности «академизме», о «признаках декаданса». Безусловно, только к этому не сводилось отношение патриарха русской музыки к новому композиторскому поколению, тем более, к его наиболее талантливым представителям, бывшим к тому же его учениками: Лядову, Глазунову. Выдающийся композитор и педагог умел видеть, ценить и поддерживать все яркое, самобытное. Но это не снимало его тревогу за судьбу национального музыкального искусства.

И все его раздумья, страхи, сомнения, разбросанные в эпистолярии и не получившие целостного словесного, литературного изложения, обрели свое законченное выражение в опере «Моцарт и Сальери», в символике ее концепции. А то обстоятельство, что героями пушкинской трагедии были композиторы (для самого Пушкина, по-видимому, это факт тоже был важен, но в каком-то другом плане), позволило Римскому-Корсакову наполнить эту символику специфическими проблемами музыкального искусства. Таким образом, опера стала произведением, в котором музыка, явилась не только языком художественного высказывания, но и его темой, его предметом, а определенные музыкально-стилевые тенденции – «действующими лицами и исполнителями» сложного «стилевого спектакля». Римский-Корсаков запечатлел их с присущей большому художнику масштабностью, глубиной и остротой личного переживания. Остается только добавить, что подобное сочинение, появившись оно в наше время, могло бы органично вписаться в современный музыкальный ландшафт с присущим ему стремление осмысливать параллельно с судьбой художника и судьбу творимого ими искусства (ярчайший пример – произведения Альфреда Шнитке). Следовательно, помимо того, что опера «Моцарт и Сальери», как справедливо указывают исследователи, открыла новый период в творчестве композитора, она фактически, намного опережая время, открыла новый феномен «музыки о музыке».

---

<sup>54</sup> Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 8-А. М., 1981, с. 180.