

УДК 78.072.3

ПУШКИНСКИЕ ГЕРОИ В ОПЕРЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» «ДО» И «ПОСЛЕ» РЕДАКТИРОВАНИЯ

© 3. М. Гусейнова

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190000 г. Санкт-Петербург, Театральная площадь, 3.

Тел.: +7 (921) 314 87 84.

Email: zivar-g@mail.ru

Статья посвящена изменениям, которые претерпели герои одной из маленьких трагедий А. С. Пушкина, ставшей основой оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (1897). Автор статьи на основе сохранившихся рукописей композитора исследует его творческий процесс и делает выводы о причинах данных изменений, связанных с желанием ярче представить личность гениального Моцарта.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, В. А. Моцарт, А. Сальери, опера, творческий процесс, редактирование.

Процесс работы над письменным, в первую очередь художественным текстом, всегда протекает у авторов очень сложно¹. Он сопровождается множеством исправлений, которые касаются разных аспектов работы и связаны с желанием изменить как небольшие элементы текста, так и довольно большие его эпизоды. В некоторых случаях исправления предполагают включение вместо написанного какого-то нового текста (или новых текстов, и тогда они введены в несколько слоев), иногда – отказ от написанного вовсе, когда автор просто вычеркивает уже законченные эпизоды, что свидетельствует часто о коренном переосмыслении первоначального замысла. Особенно это заметно, если речь идет о сочинении, редактируя которое, автор меняет не только замысел свой собственный, но и своего соавтора, в случаях с оперой – автора литературного текста. Для либреттиста в принципе перемены в тексте в процессе работы композитора над оперой – дело обычное, хотя подчас приобретающее сложный характер². Другое дело, когда изменению подвергается в принципе «неприкасаемый текст» целого произведения, к которому может быть отнесена маленькая трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»³. В 1897 году к

написанию оперы на данный текст обратился Н. А. Римский-Корсаков, задумав последовать опыту А. С. Даргомыжского (тот создал несколькими десятилетиями ранее оперу на текст «Каменного гостя»), а также посвятив оперу его памяти⁴.

Основная идея Римского–Корсакова – написать оперу на неизменный пушкинский текст выразилась даже в том, что он ввел соответствующее указание, выписав его на титульном листе рукописи оперы: «Драматические сцены А. С. Пушкина»⁵. Клавир оперы создавался словно на едином дыхании: композитор завершил работу над сочинением менее чем за месяц, отмечая датами каждый законченный фрагмент⁶. Но практически сразу после этого он зачеркнул несколько эпизодов уже написанного нотного текста⁷, отказавшись от нескольких важных музыкально–драматических разделов, изменив тем самым не только свой, но и пушкинский текст.

¹ Речь идет о работе именно над текстом, который является формой фиксации уже продуманного замысла.

² В качестве примера можно привести сотрудничество А. Н. Островского и А. Н. Серова, о результатах которого М. М. Ипполитов-Иванов вспоминал: «Оперу «Вражья сила», как известно, Серов написал на сюжет народной драмы Александра Николаевича «Не так живи, как хочешь, а как бог велит». Сюжет захватил Серова яркой, бытовой окраской, резко очерченными типами и обилием контрастов. <...> Он неотступно торопил Александра Николаевича с написанием либретто. Но в скором времени между ними возникли принципиальные разногласия по многим вопросам, Александр Николаевич отказался от дальнейшей совместной работы, и Серов уже один закончил либретто, как ему хотелось. <...> [Островский] не нашел возможным идти на уступки, предоставил Серову закончить оперу по его усмотрению, решив никогда больше с композиторами не связываться» [1, с. 429].

³ Как известно, в своем творчестве Н. А. Римский-Корсаков очень часто обращался к наследию поэта, создав на тексты и сюжеты его произведений ряд романсов и опер.

⁴ В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков пишет: «Летом 1897 года в Смышковке я сочинил много и безостановочно. <...> я принялся за пушкинского «Моцарта и Сальери» в виде двух оперных сцен речитативно-аризонного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения. Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в «Каменном госте», причем, однако, форма и модуляционный план в «Моцарте» не были столь случайными, как в опере Даргомыжского» [1, с. 355]

⁵ Это определение напрямую связано с указаниями Пушкина. Первоначально свои «Маленькие трагедии», как известно, поэт характеризовал как «Драматические сцены», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». См.: [3, с. 571].

⁶ В фонде Н. А. Римского-Корсакова в Российской национальной библиотеке хранятся рукописи оперы, в том числе клавир (фонд 640 №34) и партитура (фонд 640 №32) оперы. Композитор отмечал в клавире даты написания разделов сочинения (первая дата – 10 июля 1897 года, дата окончания клавир – 5 августа 1897 года), из которых следует, что работа над оперой шла последовательно, от начала до конца.

⁷ О том, что удаление готового текста произошло почти сразу после завершения клавир, свидетельствует то, что в создаваемую следом (но начатую параллельно с работой над клавиром) партитуру оперы эти вычеркнутые эпизоды не вошли.

Удаление фрагментов создаваемого произведения как в процессе его написания, так и уже завершенного, то есть доведенного до заключительных тактов музыкального произведения, – явление, как известно, закономерное⁸. Изучение рукописей практически всех сочинений любого композитора позволяет обнаружить правку, вносимую в музыкальный текст, в том числе отказ от каких-то его фрагментов путем вычеркивания по ходу записи, а также при последующем, возможно, неоднократном, просмотре. В первом случае композитор сразу, непосредственно в процессе работы, изменяет творческий план, во втором приходит к этому решению, лишь уже получив первоначально законченный художественный вариант. Во втором случае правка, то есть удаление уже созданных эпизодов, возникает в результате целостной оценки написанного произведения, когда автором проверяется и осмысливается сочинение в его соотношении по многим параметрам – драматургическом, ладо-тональном, интонационно-тематическом. В каждом отдельном случае это обусловлено разными причинами, и попытка установить их, предпринимаемая исследователями, показывает уникальность каждого принимаемого решения. Автографы оперы «Мозарт и Сальери» открывают возможность сформулировать некоторые аспекты творческого процесса мастера. Рукопись клавира показывает, что Римский-Корсаков уже в процессе создания редактировал свой текст, зачеркивая и корректируя написанное. Из всего многообразия внесенных композиторов исправлений выделим лишь один пласт, связанный с введением сокращений, то есть зачеркиванием эпизодов, что в подавляющем большинстве случаев связано с уничтожением пушкинского текста и, следовательно, с нарушением исходной установки композитора на создание сочинения на неизменный поэтический текст.

Сокращения в автографе оперного клавира затронули фрагменты Первой сцены трагедии⁹:

Первый фрагмент:

Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рождены,
Пылая, с легким дымом исчезали.
*Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,*

⁸ Это касается творческих рукописей и деятелей литературы. Исследователь Л. Н. Назарова пишет, например, относительно рукописей повести И. С. Тургенева «Клара Миллич»: «Как это часто бывало у Тургенева, он и в этом случае, переписывая рукопись набело, вносил в нее довольно многочисленные исправления. Авторская правка сводилась к тому, что писатель зачеркивал отдельные слова и вписывал сверху другие, просто вычеркивал слова и даже фразы, наконец, вписывал поверх строк или на полях слова и фразы, добиваясь уточнения или большей выразительности». [4, с. 424]

⁹ Далее выделены нами курсивом.

*И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?*

Усиленным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном

Второй фрагмент:

Нет! никогда я зависти не знал,
*О, никогда! – ниже, когда Пиччини
Пленил умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.*

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?

Третий фрагмент:

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Оснадцать лет ношу его с собою –
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
*С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хоть обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.
Как жажда смерти мучила меня,
Что умираю? я мнил: быть может жизнь
Мне принесет внезапные дары;
Быть может посетит меня восторг
И творческая ночь, и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое – и наслажуся им...*

Как видно из приведенных фрагментов поэтического текста, композитор зачеркнул в уже готовой опере эпизоды, посвященные К.-В. Глюку и Н. Пиччини, а также часть монолога Сальери, связанную с темой убийства и самоубийства.

Имена двух удаленных из оперы композиторов оказались «парно вычеркнутыми» не случайно: в истории музыки навсегда сохранился эпизод борьбы «глюккистов и пиччинистов», проходившей в Париже в последней четверти XVIII века. Имя Глюка (1714–1787), автора оперы «Орфей и Эвридика», композитора, осуществившего реформу итальянской оперы – *seria* и французской лирической трагедии, называется в ряду самых выдающихся музыкантов, в то время как имя итальянского композитора Николо Пиччини (1728–1800) мало известно. Пиччини – автор многочисленных опер (их насчитывается более 100), с большим успехом ставившихся в театрах. В 1776 году Пиччини переселился в Париж, где возглавил итальянскую оперную труппу. Композитор был вовлечен в борьбу со сторонниками Глюка, который в эти годы с успехом ставил в Париже свои оперы «Орфей и Эвридика» и «Альцеста». В прямом соперничестве с Глюком Пиччини в 1781 году создал оперу «Ифигения в Тавриде» на античный сюжет, использовав то же самое либретто, на которое за два года до

этого написал оперу Глюк. Успех оперы Пиччини, как известно, был гораздо более скромным по сравнению с Глюком, и композиторская слава Пиччини, конечно же, не могла идти в сравнение со славой Глюка. Но «борьба глюккистов и пиччинистов» как символ противостояния двух композиторов, один из которых – баловень судьбы, а другой обречен на забвение, стала в истории музыки понятием нарицательным.

Появление этого противостояния в трагедии А. С. Пушкина очень важно, так как ситуация с композиторами, о которых говорит Сальери, создает определенный подтекст: противостояние Сальери и Моцарта – не первое в истории искусства вообще и музыки в частности. Отметим, в каких ситуациях обозначаются Пушкиным оба персонажа.

Имя Глюка у Пушкина возникает в связи с готовностью Сальери в прошлом принять то новое, что пришло в музыку с именем великого французского композитора, имя Пиччини – в связи с утверждением Сальери, что у него отсутствует чувство зависти. Если подобная самооценка Сальери (стремление к новизне и отсутствие зависти) была важна для Пушкина, то почему от нее отказался Римский-Корсаков?

Вероятно, изъятие из завершенной оперы написанных фрагментов можно объяснить тем, что при полном тексте Сальери в опере отводилось больше сценического времени, чем Моцарту. В пушкинском тексте монологи Сальери приблизительно вдвое превышают по протяженности монологи Моцарта. Возможно, если бы опера создавалась как ариозная, то эта разница могла быть компенсирована развернутыми музыкальными построениями в вокальной партии, в первую очередь, Моцарта. В музыкальной же речи героев оперы Римского-Корсакова мало распевов, и «количество музыки» у Сальери при сохранении полного пушкинского текста оказывается, соответственно, в два раза больше, чем у Моцарта. Это обстоятельство, вероятно, не устраивало композитора.

Есть еще один необычный аспект: с точки зрения поэтической характеристики Сальери обрисован гораздо ярче, чем Моцарт; из стихов Пушкина мы узнаем о первом гораздо больше, чем о втором. Сами текстовые ситуации создают условия для формирования при характеристике Сальери ярких музыкальных эпизодов: в его речах раскрываются особенности личности, рассказывается история жизни, упоминается ряд исторических лиц, каждое из которых уже делает контекст образа Сальери несравнимо богаче, чем образа Моцарта. Если с точки зрения литературы, вероятно, не имеет большого значения, кто ярче обрисован – Сальери или Моцарт, то с точки зрения музыки двух решений быть не может: Моцарт в любой ситуации не должен находиться в тени (даже тени сценической) Сальери. Для преодоления этого несоответствия Римский-Корсаков вводит еще до редактирования

целый ряд «моцартовских» музыкальных эпизодов, как бы компенсируя заданное Пушкиным сценическое неравенство – импровизацию Моцарта, «Реквием», оперный фрагмент в исполнении слепого скрипача.

Удаление фрагментов, связанных с Глюком и Пиччини, кроме желания сократить характеристику Сальери, могло иметь и другой смысл. Во-первых, в опере, если композитор сохраняет полный пушкинский текст, упоминается слишком много композиторов (кроме основных героев – Глюк, Пиччини, Гайдн). Они, вероятно, тоже должны были бы получить свои музыкальные характеристики, поскольку их творения описываются в поэтическом тексте (хотя Гайдн в тексте только упоминается). Во-вторых, исторически противостояние «Глюк – Пиччини» было все-таки иным, чем противостояние «Моцарт – Сальери»: оно получило совсем другое завершение. Таким образом, Римский – Корсаков мог отказаться от «лишних» реальных музыкальных образов, убрать ненужные ему музыкальные аналогии, сосредоточив все внимание на Сальери и Моцарте и подчеркнув «абсолютность» совершаемой трагедии.

Отказ от третьего фрагмента, связанного с темой убийства, может быть мотивирован решением Римского-Корсакова лишить Сальери черт человека, который уже испытывал в жизни желание убить «врага беспечного» и привести его к желанию убить только одного – Моцарта¹⁰. Этот выразительный 22-тактовый оперный эпизод, интонационно и фактурно продолжающий предшествующее музыкальное повествование, оказался, вероятно, мешающим, с точки зрения Римского-Корсакова, драматическому действию.

Удалению в опере подвергся еще один уже написанный эпизод – Интермеццо–Фугетта, соединявший две сцены корсаковского сочинения (композитор также зачеркнул данный инструментальный раздел¹¹). Образная задача эпизода заключалась, судя по музыке, в усилении линии противостояния героев, в нем особенно выразительными представлены «змеиные» интонации Сальери. Отказавшись от Интермеццо–Фугетты, композитор дополнительно сокращает музыкальную характеристику композитора-убийцы, сосредотачивая все внимание на фигуре композитора-гения.

Таким образом, говоря о зачеркнутых фрагментах оперы, мы связываем данное обстоятельство с желанием Римского-Корсакова усилить основную линию противостояния Сальери и Моцарта,

¹⁰ Если сохранить содержащуюся в пушкинском тексте информацию, что Сальери неоднократно слышал «шепот искушения» убить кого-либо, то убийство Моцарта в этом ряду могло бы рассматриваться как деяние «серийного убийцы». Римский-Корсаков, сняв данный фрагмент, обострил коллизию: Сальери действительно мог (или должен был) убить только Моцарта.

¹¹ Композитор указывает в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Обе картины соединены фугообразным интермеццо, впоследствии мною уничтоженным» [5, с. 291].

отказаться от второстепенных, с точки зрения действия и музыки, элементов, но главное – выдвинуть на первый план образ Моцарта. При этом оказалась нарушенной исходная установка композитора на создание оперы на полный текст А. С. Пушкина, следовательно, изменена основная идея поэта, но было достигнуто главное – личность гениального Моцарта подчинила себе все остальное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ипполитов-Иванов М. М. Встречи с Островским, его советы, указания... // А. Н. Островский в воспоминаниях со-

временников / Под ред. В. В. Григоренко, С. А. Макашина, С. И. Машинского, Б. С. Рюрикова. М.: Художественная литература, 1966. 632 с.

2. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1926. 480 с.
3. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина 1826–1830. М.: Советский писатель, 1967. 713 с.
4. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. 608 с.
5. Римский-Корсаков Н. А. Моцарт и Сальери. Клавир. // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. М.: Музгиз, 1950. Т. 35. 89 с.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6. 700 с.

Поступила в редакцию 15.09.2014 г.

**PUSHKIN'S CHARACTERS IN THE “MOZART AND SALIERI”
BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV BEFORE AND AFTER THE EDIT**

© **Z. M. Guseinova**

*Saint Petersburg State Conservatory,
3 Theatre Sq., 190000 St. Petersburg, Russia.*

Phone: +7 (921) 314 87 84.

Email: zivar-g@mail.ru

The process of music creation is very difficult. The authors introduces many fixes, they striking out their texts and typing a new one. When it comes to vocal works, the literary text can also be adjusted. N. A. Rimsky-Korsakov had written his opera “Mozart and Salieri” in 1897 on the full text of A.S. Pushkin. Composer deleted from musical manuscript not only his own music, but also texts by Pushkin's tragedy, namely fragments of the first scene. He stroked episodes with C.-W. Gluck and N. Piccinni and part of Salieri's monologue, related to the theme of murder and suicide. The names of Gluck and Piccinni had been "crossed" not by chance: there is episode in music history of Gluckists and Piccinnists disgraceful war in Paris in the end of the 18th century. The confrontation of two composers, one of which is the favorite of fortune, and the other is doomed to oblivion, became famous. Rimsky-Korsakov, striking out these fragments, focused on opposition to the main characters only. Rejection of the third fragment related to the subject matter of the murder, can be explained by the intention of Rimsky-Korsakov to deprive Salieri of features of a person who has already experienced in the life a desire to kill “the careless enemy” and bring it to desire to kill Mozart only. The Intermezzo–Fughetta connected two scenes. The challenge of this episode was in strengthening the confrontation line of heroes. It particularly had expressive presented Salieri “snake” intonations. The destruction of Intermezzo–Fugetta led by Rimsky-Korsakov further reduces the music composer's killer feature, focusing all the attention on the figure of the genius.

Keywords: *N. A. Rimsky-Korsakov, V. A. Mozart, A. Salieri, opera, creative process, edit.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at bulletin_bsu@mail.ru if you need translation of the article.

REFERENCES

1. Ippolitov-Ivanov M. M. A. N. Ostrovskii v vospominaniyakh sovremennikov. Ed. V. V. Grigorenko, S. A. Makashina, S. I. Mashinskogo, B. S. Ryurikova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1966.
2. Rimskii-Korsakov N. A. Letopis' moei muzykal'noi zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Gos. izd-vo. Muzykal'nyi sektor, 1926.
3. Blagoi D. D. Tvorcheskii put' Pushkina 1826–1830 [Creative Way of Pushkin 1826-1830]. Moscow: Sovet-skii pisatel', 1967.
4. Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 30 t. Moscow: Nauka, 1982. Vol. 10.
5. Rimskii-Korsakov N. A. Rimskii-Korsakov N. A. Polnoe sobranie sochinenii. Moscow: Muzgiz, 1950. Vol. 35.
6. Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenii, 1837–1937: V 16 t. [Complete Works 1837-1937]. Moscow: Izd-vo AN SSSPp. 1937. Vol. 6.

Received 15.09.2014.