

Anastasia TSVETKOVA

Earth and Heaven:
N. A. Rimsky-Korsakov's opera plan

Статья посвящена малоизвестному факту обращения Н. А. Римского-Корсакова к творчеству английского поэта-романтика Д. Г. Байрона. В центре внимания находится поэма-мистерия «Небо и земля» Байрона: анализ ее сюжетных источников, структурных особенностей и попытка переработки для оперного сюжета, осуществленная В. И. Бельским — либреттистом и другом композитора. Различные рукописные источники, в том числе и музыкальные эскизы композитора, помогают автору охарактеризовать некоторые положения образно-содержательного плана задуманной оперы.

The subject of the article is a less known fact of Rimsky-Korsakov's creative interest in poetical heritage of George Gordon Byron (1788–1824). The article focuses on plot sources and structural peculiarities of Byron's mystery poem *Heaven and Earth*, as well as on the attempt of its transforming into an opera libretto made for Rimsky-Korsakov by his friend, librettist Vladimir Bielsky. Diverse manuscript materials, including the composer's musical sketches, give real possibilities for characterizing some conception and imagery details of the opera planned.

Анастасия ЦВЕТКОВА

«Земля и небо» — неосуществленный замысел
Н. А. Римского-Корсакова

Неосуществленные творческие замыслы — притягательная область исследования, которая может расширить представление о стиле художника, дополнить сведения о методах композиторской работы и эволюции творческого процесса. Богатую почву для подобного изучения представляют многочисленные оперные замыслы Н. А. Римского-Корсакова, которые приоткрывают завесу над тайной поисков композитора, иногда уведаящих нас далеко в сторону от той ниши, которую лучшие творения композитора в жанре оперы занимают в мировом музыкальном пространстве. Таким неожиданным поворотом в идейно-эстетическом плане представляется незавершенный замысел оперы «Земля и небо», автором либретто которой выступил В. И. Бельский.

Оперные произведения Римского-Корсакова, не нашедшие своего окончательного воплощения, не в равной степени освещены в существующей научной литературе.

Связанные с ними материалы также дошли до нашего времени не в одинаковой мере. Об одних замыслах в литературном наследии композитора сохранились лишь упоминания о сюжете¹, другие разрабатывались в виде либретто, обрастая с большей или меньшей интенсивностью музыкальными набросками. В нотных записных книжках композитора² наряду с эскизами законченных произведений³ хранятся наброски так и не обретших искомую оперную форму замыслов: «Багдадский брадобрей» (1998), «Илья Муромец» (1900), «Навзикая» (1905), «Стенька Разин» (1905), «Земля и небо» (1905–1906),



Джордж Ноэль Гордон Байрон

[11, рис. 1]

¹ «Зорюша» (1891, 1894), «Лилля Венеда» (1892), «Саул» (1892, 1898), «Геро и Леандр» (1897), «Кончина мира» (1907) и другие.

² До нашего времени дошли 12 нотных записных книжек, хранящихся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее ОР РНБ) и Кабинете рукописей Российского института истории искусств (далее КР РИИИ).

³ «Млада», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Сервилия», «Пан Воевода», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок».

«Сказка о рыбаке и рыбке» (1908). Материал неосуществленной оперы «Навзикая» вошел в кантату «Из Гомера», некоторые музыкальные темы Римский-Корсаков переработал для своей последней оперы «Золотой петушок». Замыслы, литературная основа которых сохранилась, были более подробно рассмотрены исследователями, а имеющиеся тексты опубликованы. Так, программа оперы в 3-х картинах «Стенька Разин», составленная Бельским, была опубликована А. Н. Римским-Корсаковым в его монографии [14], а либретто комической оперы «Багдадский брадобрей», над которым работал сам композитор, напечатано в статье А. А. Гозенпуда «Неосуществленный оперный замысел» [9].

От проекта оперы «Земля и небо», о котором пойдет речь, в рукописном виде не сохранилось ни программы, ни либретто. За их основу Бельский взял драматическое произведение Д. Г. Байрона мистерию «Небо и земля» (1821). Либретто также не было разработано до конца, но довольно большой и по-своему завершенный его отрывок был известен ученику Римского-Корсакова — М. О. Штейнбергу, который в 1916 году создал на его основе драматическую поэму для шести голосов и симфонического оркестра «Небо и земля», включив также и музыкальный материал из записных книжек Римского-Корсакова. На сегодняшний день с текстом Бельского можно ознакомиться по клавиру драматической поэмы М. О. Штейнберга, изданному в 1927 году.

Сюжет, предлагаемый вниманию читателя, интересен тем, что известные о нем факты разрознены, сохранившиеся источники скупы. Музыкальный материал эскизов также «малопроницаем»: он имеет облик некоего экспериментального музыкального пространства; многие эскизы представляют собой последовательности аккордов (так называемые «ходы»), варианты их разрешений, секвенционные аккордовые последования и т. д.; из круга жанровых признаков исключены первичные (бытовые) жанры и многочисленные фрагменты лишены «национального ориентира».

Но несмотря на малочисленность свидетельств в исторических документах об опере «Земля и небо», именно ей было суждено породить в сознании современников легенду о последнем, неосуществ-

ленном (но, лелеемом) замысле масштабной оперы-мистерии, которая могла бы отразить новые чаяния в культурной среде рубежа веков, а также открыть неведомые стороны творчества Римского-Корсакова. Безусловно, на такое восприятие поздних творений композитора — как неосуществленных, появления которых, по словам Асафьева, ждали подобно романам Л. Толстого [1], так и состоявшихся, например «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и «Золотого петушка», — настраивали символично-мистические веяния, породившие эти произведения.

Легенда о мистерии Римского-Корсакова возникла на рубеже XIX–XX веков и попала в общее русло «мистериального синдрома». Мистическое чувство — чувство причастности к бесконечному, романтическое по природе, становится в начале XX столетия почти всеохватывающим. В культуре обнаруживается сильное «стремление к мистериальному отражению действительности, таинству религиозных обрядов и постижению высших духовных истин» [6, с. 85]. В этом контексте сюжет мистерии Байрона «Небо и земля» — с острым драматизмом, философски осмысливающим антитезы плоти и духа, добра и зла на основе вольного пересказа предания о всемирном потоке (его сцены становятся кульминацией литературной поэмы), — встраивался в хор апокалиптических звучаний современного для композитора искусства.

Из незавершенных замыслов Римского-Корсакова подробно изучены А. А. Гозенпудом [8] наброски к «Стеньке Разину», в тени которых остались эскизы «Земли и неба». Основное внимание автор указанной статьи сосредоточил на выявлении эстетических принципов поэмы Байрона, достаточно чуждых Римскому-Корсакову, что и стало главной причиной творческого отторжения сюжета. Это происходило дважды: первый раз в конце 1890-х и во второй — в 1906 году. «Тем не менее, — пишет Гозенпуд, — Бельский не хотел сдаваться и, очевидно, предложил расцветить сюжетную схему мистерии Байрона новыми мотивами, из которых, по мнению либреттиста, наиболее соблазнительной для композитора могла оказаться симфоническая картина, рисующая музыку сфер и движение звучащих планет»

[8, с. 195]. Далее, суждения исследователя весьма субъективны: «Вполне закономерно, что этот сюжет <...> должен был, в конце концов, оттолкнуть композитора. Все в этом сюжете было чуждо ему: оторванность событий и образов от реальной действительности, абстрактность, внеисторичность, мистика, символика и налет <...> декадентства» [8, с. 195].

В ином ракурсе сюжеты замыслов неосуществленных оперных замыслов освещаются в статье Г. А. Орлова «Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий» [13]. Автор исследует неосуществленные замыслы, включив их в концепцию эволюции творческого стиля Римского-Корсакова. Ученый рассматривает развитие художественного сознания композитора в контексте идейных и эстетических проблем XX века как «порыв Римского-Корсакова к общечеловеческому в области этической проблематики» [13, с. 5]. По мысли Орлова, итогом творческой эволюции Римского-Корсакова стала опера «Сказание о невидимом граде Китеже». В связи с замыслом «Земли и неба», к которому композитор вплотную приступил только в 1905 году (после создания «Китежа»), упоминается лишь факт обращения к общечеловеческой тематике, возникший после кризиса 1890-х годов.

Хронологически первое свидетельство об оперном замысле «Земля и небо» имеется в «Летописи моей музыкальной жизни» и относится к 1898 году [15, с. 213]. Интерес Бельского и Римского-Корсакова к сюжету мистерии Байрона «Небо и земля» может объясняться совокупностью причин, как внутренних, присущих развитию художественных воззрений композитора, так и внешних, отражающих общие закономерности нравственно-философской мысли на рубеже веков. Так, например, возникновение фигуры Байрона в художественном сознании соавторов в конце XIX века, на первый взгляд кажущееся случайным и нехарактерным, на самом деле отражает более широкую общественную тенденцию.

В это время творческое наследие Байрона достаточно активно переосмысливалось: переиздавались сочинения, публиковались неизвестные ранее произведения, делались новые переводы. В трехтомном издании Полного собрания

сочинений Байрона 1904–1905 годов (под редакцией С. Венгерова) [2] было немало вновь переведенных произведений английского поэта. В качестве переводчиков выступили поэты-символисты Вяч. Иванов, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок. В литературоведении появились новые тенденции истолкования творчества Байрона под влиянием философии Ф. Ницше.

В центре внимания той поры находились философские драмы Байрона, представляющие особую разновидность интеллектуального театра и затрагивающие глубокую проблематику. Сюжет конца света, гибели мира, воплотившийся в мистерии «Небо и земля» был созвучен по своей основе настроениям художественной элиты: «Ощущение надвигающейся катастрофы

и движения к концу было всеобщим и сближало философов, поэтов, художников и музыкантов» [19, с. 152]. «Мы живем в начале конца музыки» (цит. по: [19, с. 153]) — неоднократно констатировал Римский-Корсаков. В этой связи, сюжет «Неба и земли» с его эсхатологической и трансцендентной развязкой не мог не вызвать отклика в культурной среде.

Литературный первоисточник

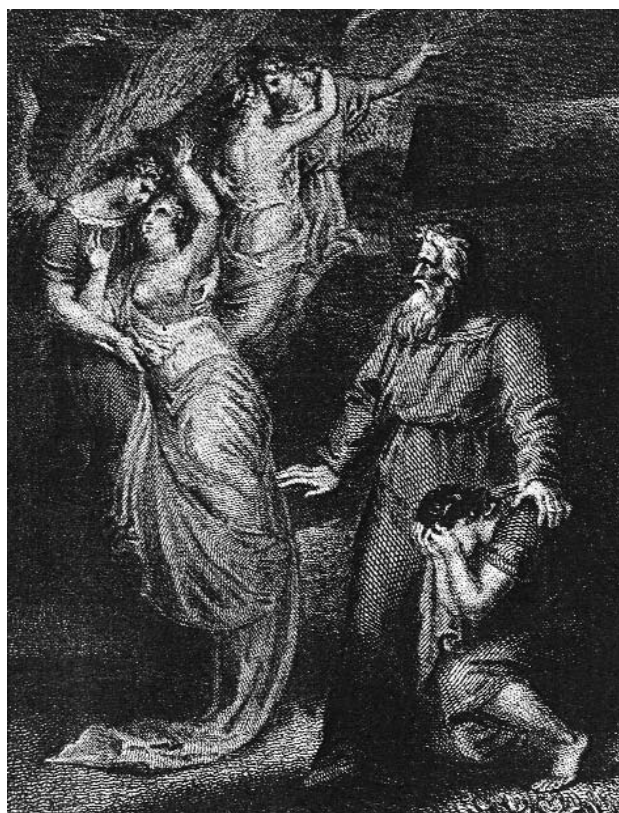
«Небо и земля» Д. Г. Байрона — второе произведение после «Каина», имеющее в творчестве поэта подзаголовок *мистерия*. В предисловии к «Каину» Байрон объясняет, что назвал свою пьесу мистерией, «ибо так с давних времен именуют драмы на библейские темы» (цит. по: [10, с. 67]). Но трактовка библейских сюжетов в произведениях Байрона весьма своеобразна и далеко отходит от первоисточников. Преимущество названных двух мистерий очевидна: обе они написаны на сюжеты из Ветхого завета и сами сюжеты в библейском пространстве расположены довольно близко друг другу, а ее герои связаны кровными узами. В центре событий находятся две женщины каинитки (из потомства Каина) — сестры Ана и Аголибама, полюбившие мятежных ангелов Азазила и Самиаза (имена ангелов взяты из Книги Еноха [20]). Своей свободной и смелой страстью герои бросают вызов деспотическим силам неба, грозящим обрушить на землю воды всемирного потопа. Им противопоставляются другие персонажи — Ной и его сыновья, один из которых — Иафет — преданно любит Ану: его терзают сомнения в справедливости Суда и приговора, вынесенного земле. Пришествие архангела Рафаила не вносит умиротворения ни в сердце ангелов, ни в душу Иафета: ангелы, несмотря на угрозу вечного изгнания, уносят своих возлюбленных на крыльях с земли, заливаемой потопом, а Иафету суждено стать свидетелем картины гибели человеческого рода.

Можно было бы сказать, что обе мистерии образуют своеобразную эпическую дилогию, объединенную общей сверхидеей: утверждение величия человеческой личности, противопоставляющей себя божественному миропорядку, обвиняющей его в несправедливости. Но драма «Небо и земля» несколько уступает «Каину» по широте и размаху, с какими разворачивается эта тема. В одном из писем к Т. Муру поэму «Небо и земля» Байрон назвал *лирической драмой*, обращая внимания на преобладание в ней эмоционально-лирического начала над драматическим действием. Вместе с тем драматургические особенности этой мистерии, в которой значительную роль — на концепционно-смысловом уровне — берут на себя массовые (хоровые) сцены, отличают ее от монодрам «Каин» и «Манфред». Не случайно, в существующей литературе говорится об «оперности» финала: «Трагизм финальных сцен невольно рождает сравнение с оперой, ораторией, финалом симфонии, исполненных ярчайших контрастов — Добра и Зла, — в борьбе которых достигается высшая точка напряжения. По своему стилистическому строю мистерия «Небо и земля» — это трагедийная симфоническая поэма» [11, с. 51]. Жизнь этой поэмы-мистерии именно в музыкальном театре обусловлена также преобладанием *лиризма*, проявившегося через воплощение темы Любви, столь многообразно претворенной в оперных сюжетах и в музыке — искусстве, горящем, прежде всего, на языке чувств.

Впервые к переводу мистерии «Небо и земля» обратился П. Вейнберг. В 1875

году им были опубликованы в «Отечественных записках» [5] две первые сцены драмы и конец третьей. Затем для второго издания Полного собрания сочинений Байрона в переводе русских поэтов под редакцией Н. В. Гербеля были переложены 1 и 2 сцены В. Бурениным, начало третьей сцены — Н. Гербелем, а конец ее взят из ранее опубликованного перевода П. Вейнберга. Позже для собственного собрания стихотворений Н. Гербель сделал полный перевод «Неба и земли» [7]. По-видимому, именно в этом издании Римский-Корсаков и мог познакомиться с сочинением Байрона.

В 1901 году мистерии Байрона были изданы в переводе Е. Зарина [3], позже поэма «Небо и земля»



Азазила и Самиаза улетают, унося с собой Ану и Аголибаму.

Рис. Г. Рихтера, грав. Э. Дж. Портбэри [2, т. 3, рис. 316]

Байрона-Зарина вошла в Венгеровское издание 1905 года, но в сокращенном виде: существенному сжатию подверглись сцены финала. В 1905 году свой перевод «Неба и земли» сделал И. Бунин [4], также неполный, в нем значительно сокращен финал, в котором упразднены хоры, монологи голосов из толпы (Смертного и Женщины). Несмотря на художественное превосходство перевода Бунина над более ранними, по нему нельзя получить представления об оригинальной байроновской композиции, что связано с исчезновением значительных эпизодов финала. Возможно, именно финал поэмы Байрона представ-

лял для Римского-Корсакова наиболее интересную задачу, благодарную с точки зрения своей «музыкальности» и «оперности»: он построен на контрастном и «полифоническом» включении в общий хор живых голосов людей земли, выражающих нежность, любовь и гнев, страх и надежду, проклятия и слепую покорность судьбе. Можно сказать, что в финале Байрон применил средства реалистического театра, обогащенного психологическими методами, подобно драматургическим принципам, сложившимся в русской опере на протяжении XIX века.

В творчестве Байрона мистерия «Небо и земля» осталась неза-

вершенной: поэт написал лишь первую ее часть, а к созданию второй так и не приступил. Незаконченность поэмы для Байрона была выражением некоторого несовершенства замысла, свидетельством, быть может, некоего идейного тупика. В начале же XX века открытый финал «Неба и земли» стал читаться как утвердительный аккорд торжества духа, устремленного в неизвестное, бесконечное (полет героев на небо). С этой точки зрения нельзя было бы найти лучшего сюжета с таким трансцендентным и загадочным решением финала, как бы вырывающимся за рамки жизни.

Либретто В. И. Бельского

Работа над либретто в переписке Римского-Корсакова с Бельским почти не освещена. Лишь в письме от 3 марта 1906 года есть свидетельство «передачи» некоего текстового отрывка: «Глубоко признательный за превосходный отрывок либретто Г-ном Страховым Техником, он все-таки чувствует страх, что, будучи 62-х летним юбиляром, он не сладит с обязанностями трагика “сынов человеческих”» [16, с. 366].

Впоследствии, о работе Бельского над текстами опер, оставшихся лишь в замысле известно следующее: с 1931 года, находясь в Белграде, Бельский завершил либретто опер «Навзикая» и «Стенька Разин» в виде стихотворных драм. Тексты эти предназначались для С. С. Прокофьева и М. О. Штейнберга. После 1936 года он «пытается восстановить либретто “Небо и земля”» [16, 229], но этого не произошло. Кроме упомянутого издания драматической поэмы Штейнберга, существует еще один источник текста, позволяющий приблизиться к рукописному оригиналу Бельского. Он находится в тетради черновых набросков⁴ к поэме Штейнберга: на вклеенных листах имеется неполный текст либретто, переписанный с оригинала, по-видимому, рукой Н. Н. Штейнберг.

По известной части текста Бельского можно сделать выводы о ряде изменений в сравнении с пьесой Байрона, которые проявляются в компоновке сцен, в направлении

развития основной мысли, а также в именах персонажей. Изменены имена ангелов Азазила и Самаза (Азраил и Газаил) и Аголибамы (Астарта). Касательно перемены имен ангелов заметим, что Газаил — это то же, что Азаил, производное все от того же Азазила. По-видимому, эти изменения сделаны из соображений удобства произнесения, усиления музыкальности имен, а также эффекта их парности — объединения на основе общей сущности этих неземных, мистических персонажей. Имя же Астарта (другие варианты произношения — Иштар или Эсфирь) можно встретить в древнеиудейских источниках, описывающих сюжет, сходный с эпизодом из Книги Еноха.

Еще один документ может дополнить представления о замысле: запись, сделанная на внутренней стороне обложки записной книжки, относящейся к 1906 году⁵ Рукой Римского-Корсакова начертан список предполагающихся действующих лиц оперы, а также проведено распределение вокальных тембров:

«Ана — сопрано
Астарта — меццо-сопрано
Азраил — тенор
Газаил — баритон
Сим — тенор
Иафет — контральто
Фовел — бас
Ханаан — тенор
Иувал — контральто
Каинан — бас
Женщина — сопрано».

Как видно, в этом распределении отсутствуют партии Ноя и архангела Рафаила, являющегося провозвестником Божьей воли. Безликая масса грешников (каинитов), которая у Байрона мелькает под занавес поэмы, представлена рядом лиц, имеющих своих прототипов в мистерии (Женщина, Каинан, возможно, — Смертный), либо новых (Фовел, Иувал). Данные новым героям имена, также как имена оригинальных байроновских героев, имеют библейское происхождение. Привлечение этих персонажей говорит нам о том, что Бельским помимо поэмы Байрона использовались различные источники, в том числе и славянская Библия, в которой Фовел и Иувал фигурируют как братья, потомки Каина. Причем Фовел был ковачом меди и железа, изобретателем монет, Иувал же считался родоначальником струнных и духовых инструментов, изобретателем гуслей и свирели. Однако народные образы, которые собирался расширить Римский-Корсаков, возможно, предполагая дополнить композицию произведения введением жанровых сцен, не согласуются со стилистикой текста Бельского.

В основу сравнительного анализа текста Бельского и первоисточника может быть положен текст, имеющийся в драматической поэме Штейнберга. В сравнении с переводами Гербеля, Зарина и Бунина либретто Бельского является «вольным переложением» мистерии Байрона, способствующим

⁴ КР РИИИ. Ф. 28. Ед. хр. 940.

⁵ КР РИИИ. Ф. 7. Р. I. №33.

процессу включения этого произведения в круг идей рубежа веков. Этот процесс находит свое отражение не только в общекомпозиционных особенностях либретто, но и на уровне поэтики и стилистики текста.

Помимо имен персонажей существенным изменениям подверглось и развитие действия в мистере. Действие у Бельского более лаконично: в сущности, в нем выдвинута на главное место любовная коллизия ангелов и сестер, остальные же герои отходят на второй план. Развитие текста устремлено к вершине — полету ангелов, символизирующему победу духа над смертью. Именно так Бельский по всей вероятности мыслил себе главную идею этого произведения Байрона.

«Небо и земля» особенно ярко выражает влияние эпохи на строй художественный текст либретто. Это заметно как в интерпретации финала, который становится идеалистическим, надреальным и космическим, так и в поэтических метафорах, наполненных символами эпохи «серебряного века». Восточные мотивы, проникшие в философию эсхатологизма, выражены в отрывке либретто, не вошедшем в основной текст⁶. В нем упоминаются древнеперсидские божества Ариман и Ормузд, символизирующие противоборствующие начала жизни в зороастризме: добра и зла, света и тьмы, жизни и смерти. Интерес к зороастризму, а также к древнеперсидской поэзии сильно возрос на рубеже веков благодаря Ницше.

По сравнению с переводами поэмы Байрона текст Бельского обладает иными стилистическими свойствами, далеко уводящими от оригинала: он насквозь метафоричен, наполнен символами эпохи, характерными словесными оборотами. Особое место в нем приобретает образ неба, воплощенный в таких метафорах как «первичный туман», «лазурный шатер», «свод эфирный», «горный чертог». Небо становится символом идеального, свободного, разумного, гармоничного начала. Ночное небо открывает взору жизнь иных миров: звезды, кометы, светила предстают как живые, но вечные существа, свобод-

ные и идеальные. Их осмысленное и согласное движение, символизирующее бесконечную жизнь неба, уподобляется танцу, хороводу (в этой связи показательны поэтические строки из эпизода «заклинания» Аны: «в неизменном вековечном хоре кружится звезда»).

Жизнь неба, этой «разумной бесконечности», венчается эпизодом звучащей гармонии сфер. Музыка становится выразителем невыразимого, проявляет свое значение «высшего из искусств», каким ее наделяли поэты-символисты. Римским-Корсаковым был задуман (возможно, по инициативе Бельского) соответствующий музыкальный эпизод, призванный воплотить эти небесные созвучия. Интересно, что в эскизах Римского-Корсакова найденные гармонии сочетаются с темой «труб архангелов» (пример 1, партия тромбонов и валторн). Тем самым весь эпизод звучания «мировой музыки» сопряжен с апокалиптической символикой.

Пример 1



Как уже говорилось, на творчество Бельского современные веяния оказывали большое влияние. Воздействие символистской поэтики во многом определило стилистику текста II-го действия «Золотого петушка», в известной степени эсхатологические идеи отразились в либретто «Сказания о невидимом граде Китеже». Помимо «Неба и земли» Бельский предлагал Римскому-Корсакову и другой сюжет, затрагивающий характерную тематику, отраженную в названии — «Кончина мира». Последнее предложение было решительно отвергнуто композитором, свидетельство чему оставлено в одном из писем к либреттисту [16, с. 405–406]. От-

носительно же замысла «Земли и неба» Римский-Корсаков высказывается в ироническом тоне, который был вызван глобальностью и, возможно, выпрепностью интерпретации байроновского сюжета Бельским. В письме, приводившемся ранее [15, 366], Римский-Корсаков приписывает нотную строчку, на которой пишет терцдецимаккорд (семизвучие), с ремарками «семь форте», порученные «допотопным», по выражению композитора, трубам (trombe), утрируя тем самым апокалиптическую символику.

В исследовании А. А. Гозенпуда о работе Римского-Корсакова над либретто [8, с. 253–260], были освещены отдельные моменты «творческой полемики» композитора и либреттиста. Они касаются замыслов «Китежа», либретто которого явилось «наиболее самостоятельной драматургической работой Бельского» [6, с. 245], а также неосуществленных замыслов «Земли и неба», «Стеньки Разина», «Кончины мира», причину «неудач» которых автор работы видел в «противоречиях», кроющихся в сценариях Бельского. Однако Гозенпуд констатирует не только разночтения в трактовках сюжетов, но и те радикальные изменения, которые претерпело, например, либретто «Китежа», создававшееся Бельским для «оперы-литургии», в процессе сотрудничества с Римским-Корсаковым. В работе над «Золотым петушком» разногласия композитора и либреттиста также были разрешены в пользу первого: «Но ваша прихоть, ваш приказ, мне закон на каждый раз, я примирился с этим <...>» [16, с. 375] — пишет Бельский, перефразируя реплику Додона из I действия «Золотого петушка». Трудно судить о том, какой могла бы предстать опера «Земля и небо», будь она закончена Римским-Корсаковым, но можно все же предполагать, что часть либретто, оставшегося незавершенным и получившего выражение в целостной и законченной концепции Штейнберга, оформилась в произведение иного эстетического и идейного содержания.

⁶ ОР РНБ. Ф. 640. № 533.

Вместо заключения

Приступив к написанию произведения по известному текстовому и музыкальному материалу, Штейнберг, на первый взгляд, выполнял задачу творческого воссоздания того, что осталось незавершенным. Во многом молодой композитор старался придерживаться остова, сохранившегося в эскизах: в его произведении развита лейтмотивная система, заложенная в эскизах Римского-Корсакова. Сам же характер развития заимствованных музыкальных отрывков и сопряжения их с окружающим контекстом показывает глубокое проникновение в стилистику Римского-Корсакова. Многие отдельно взятые эпизоды, не имеющие «конкретных ссылок» на эскизы, тем не менее, отражают закономерности мышления, воспринятые учеником от учителя. Однако поставленная Штейнбергом задача лишь внешне выглядит как «осуществление незавершенного», «воплощение задуманного». В действительности же, на основе общей художественной канвы возникло новое музыкальное целое. Прежде всего, сама композиция приобрела совсем

иное жанровое воплощение, близкое одноактным операм «малой формы» [17], примеры которых стали появляться на рубеже веков. Процессы психологизации и «камернизации» [18] оперного жанра нашли отражение и в творчестве самого Римского-Корсакова (оперы в одном действии «Боярыня Вера Шелого», «Моцарт и Сальери», «Кашей Бессмертной»).

В условиях стилистических смен, происходивших в начале XX века, создать реалистическую масштабную оперу-эпопею, какой она могла представиться Римскому-Корсакову, было невозможно. В первую очередь, это понимал сам композитор, который после «Сказания о невидимом граде Китеже» повернул оперный жанр в иное русло, направленное к новым эстетическим принципам сатиры («Кашей Бессмертной», «Золотой петушок»).

Масштабность замысла, которая виделась Римскому-Корсакову в проекте «Земля и небо» («Боюсь не сладить с трагедией сынов человеческих» [16, с. 366]) — отпугивала композитора не столько пото-

му, что была не подвластна ему как художнику, но потому, что заложенная в ней идея противоречила его художественному методу и не вмещалась в сложившиеся представления композитора о жанре оперы. В этой связи приведем высказывание Г. А. Орлова, в полной мере отражающее те процессы в творчестве композитора, иллюстрацией которых служит, в частности, работа над оперой «Земля и небо»: «Порыв Римского-Корсакова к общечеловеческому — в области идейной проблематики и способов музыкального выражения, — нащупанные им пути знаменательны для последующих процессов в музыкальном искусстве. В собственном же его творчестве эти смелые попытки были недостаточно подготовленными: культурная почва для них еще не созрела, знания своего музыкального прошлого еще не достигли необходимой полноты. Для самого же композитора, вступившего в шестое десятилетие жизни, они означали бы слишком кардинальный пересмотр устоявшихся творческих принципов и навыков» [13, с. 23].

Список литературы

1. **Асафьев Б. В.** Избранные труды. Т. 3. — М.: Изд. Академии наук, 1954. — 336 с.
2. **Байрон Д. Г.** Полное собрание сочинений: в 3 т. — СПб: Брокгауз-Ефрон, 1904–1905.
3. **Байрон Д. Г.** Каин. Земля и небо. Мистерии Байрона / Перевод. Е. Зарина. — СПб: Изд. А.С. Суворина, 1901. — 198 с.
4. **Бунин И. А.** Собрание сочинений. Т. 2: Произведения 1822–1909 годов; Переводы. — М.: Московский рабочий, 1994. — 555 с.
5. **Вейнберг П.** Из мистерии Байрона «Небо и земля» // Отечественные записки, 1875. — Т. ССХХ. № 3. Отд. I. — С. 1352
6. **Вислова А. В.** «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX веков. — М.: Феникс, 2000. — 210 с. — ISBN: 5-93719-004-1.
7. **Гербель Н. В.** Полное собрание стихотворений. Т. 1. — СПб: Тип. В. Безобразова и К°, 1882. — 145 с.
8. **Гозенпуд А. А.** Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. 1. — М.: Изд. Академии наук СССР, 1953. — С. 253–260.
9. **Гозенпуд А. А.** Неосуществленный оперный замысел // Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Т. 2. — М.: Изд. Академии наук СССР, 1953. — С. 253–260.
10. **Дьяконова Н. Я.** Байрон в годы изгнания. — Л.: Художественная литература, 1974. — 191 с.
11. **Елистратова А. А.** Байрон. — М.: Изд. Академии наук, 1986. — 264 с.
12. **Никольская Л. И.** Байрон в России конца XIX – начала XX веков: пособие по спец. курсу. — Смоленск: СГПИ, 1986. — 99 с.
13. **Орлов Г. А.** Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. — Л.: Музыка. Ленинградское отд., 1975. — С. 3–31.
14. **Н. А. Римский-Корсаков.** Жизнь и творчество. Вып. 5. — М.: Музгиз, 1946. — 162 с.
15. **Римский-Корсаков Н. А.** Полное собрание сочинений. Литературные сочинения и переписка. Т. 1. — М.: Музгиз, 1955. — 400 с.
16. **Римский-Корсаков Н. А.** Переписка с В. В. Ястребцевым и В. В. Бельским — СПб: Международная ассоциация «Русская культура», 2004. — 443 с. — ISBN: 5-85529-107-3.
17. **Розенберг Р.** Русская опера малой формы конца XIX – начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. — М.; Л.: Музыка, 1966. — С. 111–130.
18. **Селицкий А. Я.** Жанр камерной оперы в русской музыке на рубеже XIX–XX веков // Проблемы музыкального жанра: сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 54. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. — С. 54–72.
19. **Серебрякова Л. А.** Тема апокалипсиса в русской музыке XX века // Библийские образы в музыке. — СПб: Сударыня, 2004. — ISBN: 5-88718-037-4. — С. 152–165.
20. **Тантлевский И. Р.** Книги Еноха. — СПб: Мосты культуры, 2000. — 375 с. — ISBN: 5-93273-103-6.