

Жданько А.Н.

кандидат искусствоведения, доцент,
Харьковская государственная
академия культуры

ПОЭТИКА ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. А. РИМСКОГО- КОРСАКОВА В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА

Аннотация. Поэтика оперного произведения рассматривается в зеркале присущего жанру художественного синтеза. Его основными компонентами в сочинениях Римского-Корсакова предстают визуально-живописные и звуковые средства. Поэтика, основанная на их синтезе, позволяет автору раскрыть свое миропонимание, минуя объяснительно-причинные факторы (обязательные у Р.Вагнера), то есть в наглядных формах. Соединение визуально-живописного (зрительно-пространственного) и звукового создает в произведениях Римского-Корсакова сплав статики, присущей изобразительным искусствам, и динамики, характеризующей музыку. В результате пространство начинает восприниматься кинетически, напротив, время становится обозримым, организованным, чувственно воспринимаемым. Выделяются четыре основных формы проявления зрительно-пространственного в произведениях Римского-Корсакова: колорит, рисунок, характеристичность тематизма, композиционные закономерности.

Ключевые слова: поэтика, опера, Н.А. Римский-Корсаков, художественный синтез, звуко-пластика, графичность, колорит

Анотація. Жданько А.М. Поетика оперних творів М. А. Римського-Корсакова в світлі проблеми художнього синтезу. Поетика оперного твору розглядається в дзеркалі властивого жанру художнього синтезу. Його основними компонентами у творах М. Римського-Корсакова постають візуально-живописні та звукові засоби. Поетика, заснована на їх синтезі, дозволяє авторові розкрити своє світобачення, облінуючи пояснювально-причинні чинники (обов'язкові у Р. Вагнера), тобто у наочних формах. Послання візуально-живописного (зорово-просторового) та звукового створює у творах М. Римського-Корсакова сплав статичності, властивій образотворчим мистецтвам, і динаміки, що характеризує музику. В результаті простір починає сприйматися кінетично; час, навпаки, стає осяжним, організованим, чуттєво сприймається. Виділяються чотири основні форми прояву зорово-просторового у творах М. Римського-Корсакова: колорит, малюнок, характеристичність тематизму, композиційні закономірності.

Ключові слова: поетика, опера, М.А. Римський-Корсаков, художній синтез, звукопластика, графічність, колорит.

Annotation. Zhdanko A.N. Poetics of operas by Rimsky-Korsakov in light of the problem of artistic synthesis. Poetics operas seen in a mirror the inherent artistic genre fusion. Its main components in the works of Rimsky-

Korsakov appear visually spectacular and audio funds. Poetics based on their synthesis, allows the author to reveal his vision of the world, bypassing the explanatory and causal factors (assessed at Wagner), that is in visual form. Connection visually beautiful (visual-spatial) and creates a sound in the works of Rimsky-Korsakov's fusion of static inherent in the visual arts, and the dynamics that characterizes the music. As a result, space is perceived kinetically; however, time is foreseeable, organized, perceived by the senses. There are four basic forms of visual-spatial in works by Rimsky-Korsakov: color, pattern, the characteristic the themes, compositional patterns.

Keywords: poetics, opera, Rimsky-Korsakov, artistic synthesis, sound plastic, graphic, color

Постановка проблемы. Исходя из синтетической природы оперного произведения следует, что его поэтика определяется характером взаимодействия составляющих его компонентов на вертикально-горизонтальной оси художественной структуры. Проблема оперного синтеза получила наиболее глубокую научную разработку, прежде всего, в аспекте взаимодействия слова и музыки. Сам театр чаще всего понимается как драма. Несмотря на большое количество музыковедческой литературы, посвященной данному вопросу, он продолжает оставаться **актуальным** до настоящего времени, являясь одним из основных разделов музыкальной науки. Об этом свидетельствуют публикации последних лет, среди которых следует назвать монографию Е. Ручьевской, автор которой непосредственно формулирует свою задачу как изучение различных сторон словесно-музыкального синтеза [10].

Между тем, не менее существенным в оперном спектакле предстает зрелищный фактор, организующий музыкально-сценическое произведение не только во времени, но и в пространстве. Театр с этих позиций обнаруживает свою специфическую, визуально-пластическую природу.

В противовес словесно-музыкальному синтезу, синтез музыкально-зрелищный привлекал внимание музыковедов в гораздо более скромных масштабах [3, 4, 8, 11]. Тем самым данный вопрос остается открытым для дальнейших научных изысканий.

Избирая его в качестве **объекта** нашего исследования, необходимо обговорить два возможных подхода к его решению. Один из них состоит в установлении точек соприкосновения между музыкальным и зрелищным рядами оперного синтеза, то есть сходства по смежности. Другой же направлен изнутри музыкальной материи в сторону визуально-пластических ассоциаций, порождаемых ее имманентными свойствами. Под таким углом зрения явления синтеза фактически оказывается синкретизмом, вскрывая единые первичные проосновы искусства.

Второй подход к проблеме взаимодействия звуковой материи с визуально-пластическими представлениями составляет **предмет** нашего исследования. Его избрание обусловлено не только общей методологической необходимостью расширения научного знания в области синтеза искусств, но и конкретной **задачей** раскрытия посредством избранного исследовательского подхода особенностей поэтики оперных произведений Римского-Корсакова, не получивших достаточного освещения в научной литературе.

Надійшла до редакції 18.12.2012

Результаты исследования. В самом деле, *театр опера*, каковым была опера доромантической эпохи, по сути представлял «царством аффектов», преподносимых в номерах-ариях («лирических выходах», по общеизвестному выражению Б. Ярустовского) [12, с.41]. Вследствие этого основные составляющие оперного синтеза – слово и музыка – получали различную информационную и функциональную нагрузку в иерархическом целом, в конечном счете, предопределяя принципы построения композиционно-драматургической структуры произведения. Большая событийность слова в речитативах (особенно *сессо*) одновременно несла в себе сюжетно-предметное начало, напротив, ария-номер акцентировала эмотивно-лирическую и специфически музыкальную сторону оперной театральности.

Показательно, что в музыкально-сценическом искусстве XX столетия поэтика опера ассоциировалась с номерной структурой сочинения и нередко была связана с фонетическим, колористическим, ритмическим, но не предметно-логическим содержанием слова. Достаточно привести в пример оперу-ораторию «Царь Эдип» И. Стравинского, либретто которого написано на «мертвой» латыни и первоначально не имело никаких сообщений словесного характера на современном и, следовательно, понятном языке, а также «сценические кантаты» К. Орфа, в которых слово выступало атрибутивным показателем избранного жанра и передавало вербально-языковой колорит первоисточника. Драматизация (начиная с К.-В. Глюка), а затем и психологизация оперы в XIX веке обусловила рождение *театра переживания*, где внутрисобытийная (аффектная) и внешнесобытийная (сюжетно-фабульная, предметно-словесная) смысловые линии сосуществовали в полифоническом (одномоментном, синхронизированном с точки зрения информационной значимости) единстве, обуславливая устремленность к непрерывному становлению музыкально-литературного содержания, его процессуальность. Следовательно, для того, чтобы определить тип поэтики произведений Римского-Корсакова, необходимо рассмотреть способы существования в них художественного синтеза.

Слово нередко становится для Римского-Корсакова предметом любования-созерцания, эстетизируясь и раскрываясь с точки зрения присущей ему структурной упорядоченности. Разумеется, в операх драматической направленности, например, «Царской невесте», слово несет, прежде всего, сюжетно-фабульную, причинно-следственную, психологическую нагрузку, а в философски-притчевых либо сказочно-аллегорических сочинениях («Китеж», «Кашей», «Золотой петушок») оно имеет интеллектуально-понятийное содержание, хотя нередко и облаченное в метафорические одежды иносказания. Но и здесь специфическим для Римского-Корсакова донесением авторских мирозерцательных представлений оказывается звукопластический образ, в котором изображение и выражение, явленность смысла и его скрытая глубина слиты в синкретическом единстве. Отсюда – ориентированность оперной поэтики композитора на иные компоненты художественного синтеза: видимого и слышимого. Данная ситуация естественно складывается из логического ряда *миро-*

созерцание – космизм – эстетизация – игра, в котором понятийно-рациональные способы познания оказываются снятыми непосредственно чувственным созерцанием порядка и красоты. В продолжение этого ряда поэтика, основанная на синкретизе живописно-(визуально)-музыкального, позволяет автору раскрыть свое миропонимание, минуя объяснительно-причинные факторы (обязательные у Р. Вагнера), то есть в наглядных формах. Причем визуализация мирозерцательных представлений оказывается лирически окрашенной, благодаря аффектно-эмотивным свойствам музыки. В данной связи небезинтересны научные наблюдения над оперной театральностью, высказанные музыковедом И. Корн. Отмечая в опере XX века возрастание зрелищных элементов, автор подчеркивает, что этот процесс «есть не только выражение функции действия-изображения» в музыкально-сценическом произведении, но также «прием усиления авторского начала через “сдвиг в чувство реальности” (В. Белинский) ...» [7, с.17]. Такого рода «сдвиг» в произведениях Римского-Корсакова осуществляется специфически музыкальными средствами на основе естественной – и отражаемой в его музыке – слитности видимого и слышимого в процессе непосредственного созерцания. Иными словами визуализация представлений через звук выступает одним из способов выражения индивидуальных мирозерцательных концептов композитора.

На каких, однако, основах может осуществляться синтез музыкального и живописно-зрительного в оперном произведении? На поверхности он происходит в условиях театрального спектакля, в котором музыка, хотя и составляет ядро содержания и цель совокупного творческого акта, но все же вступает в очевидное взаимодействие с искусством режиссера, декоратора, костюмера и др. Гораздо существеннее, однако, отраженность живописно-зрительного начала в самой музыке, что и происходит в оперных произведениях второй половины XIX века, независимо от декларативных высказываний их авторов по поводу главенства музыки над другими слагаемыми оперы, либо, напротив, ее равноправия с ними. Вместе с тем, именно данный вид синтеза кажется менее естественным в сравнении с более органичным слиянием музыки и слова, поскольку последние обладают такими принципиальными приметами родства, как процессуально-динамическая, временная природа и интонационная основа, в то время как живописное и музыкальное столь же очевидно принадлежат совершенно разным типам отражения и способам познания.

Показательно их противопоставление в следующем наблюдении Вяч. Иванова: «Живопись предполагает вещи статически неподвижными, и само движение под ее взором Горгоны окаменеет в вечно длящийся миг. Кинетическая природа музыки, напротив, раскрывается нам во времени и заставляет забыть о пространстве. Так противоположны одна другой обе сестры: Живопись, знающая одно пространство, и Музыка, дружная только со временем» [61, с.86]. Однако, по мысли этого знаменитого литератора начала XX столетия данное различие не только не разводит живопись и музыку по разные стороны искусства, но, напротив, способствует их включению в единое целое,

именуемое космосом. «Синтез между обеими (живописью и музыкой. – А. Ж.) мыслим, – согласно представлениям автора, – как умопостигаемая гармония сфер, как стройное движение миров, поющих красками и светящихся звуками» [5, с.86]. В продолжение этой мысли Вяч. Иванов характеризует познавательный акт, осуществляемый М.Чюрленисом, как созерцание времени и пространства, слитное единство: «Он заставляет нас ощутить себя в ином пространстве, плотившем время и движение, – в пространстве, как чистом субстрате красочно-переливающихся форм» (там же). Но еще более примечательным кажется наблюдение критика, объясняющее сущность звукопластического единства в художественном произведении: «Впечатление зрительное является для него эквивалентом музыкальной формы и развивается по аналогии ее развития. Мы остаемся в мире форм, но они развертываются перед нами наподобие музыкальных рядов» (там же). И хотя М. Чюрленис, прежде всего, живописец, названный комментатор его творчества – совершенно в духе символистской эстетики рубежа веков – склонен видеть именно в музыке отражение мирового целого: «Музыкальный метод послужил для Чюрляниса сезамом, открывшим ему доступ в заповедные хранилища мировой тайны. Увидев музыку явлений, он этим приподнял покрывало Изиды. Его картины стали попытками объяснения мира» (там же).

Из сказанного видно, что музыка сама по себе мыслилась на рубеже веков началом всех начал (по крайней мере, в искусстве), основой возможного синтеза различных видов художественного творчества. В этой связи нелишне напомнить о литературных «симфониях» Андрея Белого, а в качестве встречного явления – музыку огня, музыку цвето-света его современника А. Скрябина. Приведенные примеры, которые можно умножить, свидетельствуют об актуальности для конкретного исторического времени зрительно-звуковых и литературно-музыкальных форм художественного синтеза, при котором музыка оказывается способной нести всеобъемлющее содержание, включающее всю совокупность познавательных возможностей человека – как природных, так и приобретенных посредством «коллективного бессознательного» культуры.

Возвращаясь непосредственно к рассматриваемому типу синтеза в произведениях Римского-Корсакова, необходимо обратить внимание на сходство используемых им приемов визуализации музыкальной ткани и опыта современной ему графики. Оно проявляется в стремлении к эстетизации действительности и самого искусства; в интересе к сочетанию линии (рисунка) и краски; в симметричности композиции; в тяготении к сказке и сказочности как форме выражения эстетического отношения к жизни и одновременно носителю специфически национального мирозерцания (Е. Поленова, И. Билибин, А. Бенуа и др. [1; 4]). Родственность русской графики проявляется также в обращении к технике и выразительным средствам лубка, театральности, декоративности и пр. Возникают и прямые аналогии, например, между изгибами корсаковских мелодий и так называемой «билибинской волной». Наконец, общее проступает в любовности отделки каждой детали, всматривании-вслушивании в каждый поворот музыкальной мысли, восприятии

творчества как игры, выступающей «в пространстве серьезного», то есть формой существования-преподнесения концептуальных построений мирозерцательного уровня.

Конкретизируем сказанное. На основе анализа оперных произведений Римского-Корсакова удалось установить в них четыре основных формы проявления зрительно-пространственного, визуально-живописного (графического) начала: *колорит, рисунок, характеристичность тематизма* (нередко связанную с жанровостью, но неограниченную ею), *композиционные закономерности*. Подобно любой классификации предлагаемая группировка музыкально-выразительных и структурных средств передачи изобразительно воспринимаемых жизненных явлений относительна, поскольку в реальном произведении названные художественные формы сосуществуют в нерасторжимом единстве, хотя в некоторых случаях одна из них (или несколько) занимает доминирующее положение, определяя характер воссоздаваемого образа. Оговорим также, что «телесность» мира в операх Римского-Корсакова воплощается не только благодаря ассоциативным связям звуковой материи с оптическими свойствами предметной среды, но и в силу пространственных представлений, данных воспринимающей его личности в ощущениях. Поэтому она всегда раскрывается одновременно в статике – как обозримое наглядное целое, и в динамике, – как процесс. Тем самым пластика (вылепленность) органически сливается с движением (гибкостью очерчиваемой линии, переливчатостью красок, сиянием цвето-световой гаммы, светоносностью излучаемого потока энергии). В результате пространство начинает восприниматься кинетически, напротив, время становится обозримым, организованным, чувственно воспринимаемым.

Об органичности для Римского-Корсакова такого рода синкретиза рефлексии на мир свидетельствует его инструментализм, не связанный с программностью и хронологически относящийся к раннему периоду творчества. Так довольно часто в фугах (ор.17, 1875) или фортепианных пьесах (ор.11, 1878) встречаются мелодические образования, которые представляют собой группу, состоящую из мотива и его варьированного повторения, напоминая деталь орнамента. Проявляющееся уже в этих сочинениях комбинирование кратких мелодических ячеек, ритмическая игра также свидетельствуют о характерности для мышления композитора ритмо-пластических и звуколинейных представлений. В ходе творческой эволюции Римского-Корсакова данные свойства становились все более очевидными, определяя присущий ему тип восприятия, обусловленный мирозерцательными представлениями (и обусловивший их!).

Ярким образцом колористики является вступление ко второму действию «Сказки о царе Салтане», музыка которого совершенно «зрима». Сочетание колористики с искусно выполненным рисунком непосредственно сближают данный эпизод с практикой русских графиков, для которых было характерно сочетание краски и линии в воспроизведении эстетизированных глазом художника явлений и образов.

Утонченной звукописностью отмечена ария царевны Лебеди из этого же акта. Переливы мажорных и минорных гармоний, принадлежащих одноименным

и параллельным тональностям, буквально зачаровывают. В плавно нисходящих аккордовых секвенциях деревянных духовых повторяется плагальный оборот (II-5/6 и минорная тоника) – лейтгармония Лебеди, на фоне которой расцветают причудливые мелодические арпеджио арфы. «Возникает «зримая» музыкальная картина: по спокойной поверхности моря плывет величавая Лебедь-птица, освещённая месяцем» [6, с.150]. Прихотливый мелодический рисунок арии, строящийся из коротких, интонационно близких, закругленных фраз, позволяет сравнить ее с графическим узором.

Множество примеров корсаковской графичности содержится в «Каше Бессмертном», отмеченном особенно активными новоисканиями композитора в области звуковысотности. В арсенале средств, с помощью которых создается образ заглавного героя, – мелодика, вырастающая из своеобразных гармоний, вследствие чего создается особый пластический образ скованности, застылости.

Аналогичными приемами рождения мелодии из гармонии создается чарующе таинственный образ соблазна – Шемаханской царицы в «Золотом петушке». Хроматическое движение мелодической линии ее лейтмотива производит впечатление скольжения по полутонам, какого-то лениво-неторопливого глissандо. Звуки переливаются один в другой, не задерживаясь на моменте присущего для ступеней хроматического звукоряда тяготения в соседний тон. Здесь возникает определенная аналогия с темой флейты из «Послеполуденного отдыха фавна» К. Дебюсси, где мелодия сперва переливается в пределах тритона, а затем обрисовывает причудливый орнамент-арабеск. Параллель такого рода обусловлена известным сходством поэтики обоих композиторов, тяготеющих к статике, созерцанию, пространственному восприятию явлений, картинности. К тому же – это особое наклонение образа обольщения, томления.

Кроме того, мелодия совершенно явственно извивается кольцами, общее движение медленно. В конечном счете, возникает почти наглядный гипнотизирующий образ змееподобного существа, и реакция на него обуславливается уже не только ситуацией (аффектом) томления, с которой ассоциируется звукоряд, или мучительного погружения в бездну, но и тем кругом семантических единиц, который сопряжен с символикой змеи. Отметим, что культурный тезаурус современного слушателя-зрителя обуславливает включение в него не только мифологических представлений, но и художественных ассоциаций – с образами женщины-змеи в сказке К. Гоцци, Легенды о Прекрасной Мелузине и одноименной симфонической увертюры Ф. Мендельсона, Лулу А. Берга. Кроме того, возможны и смысловые связи иного рода: с темой ля-минорной прелюдии из ХТК И. С. Баха (образ-символ змия-обольстителя), лейтмотивом Логе из вагнеровской тетралогии.

Как видим, звуковременной путь не имеет здесь направленного характера, а сам его вектор словно «ведет» глаз созерцающего по всем линиям целостного предмета, очерчивая его контур, в то время как без напряжения перетекающие друг в друга тона словно манят световыми бликами на его блестящей поверхности.

Другой пример пространственности мелодии отсылает к образу совершенно иного эстетического наклонения – Марфы из «Царской невесты». Речь идет о теме, открывающей ее Арию второго действия («В Новгороде мы с Ваней рядом жили»). Здесь также использованы выразительные возможности хроматического звукоряда, правда, в восходящем движении, причем Римский-Корсаков не пренебрегает системой функциональных тяготений и даже, напротив, усиливает их, трактуя каждый интонационный ход как вводный, следовательно, требующий разрешения. Однако гармонизирован этот звукоряд посредством серии эллипсисов, сопровождаемой неуклонным расхождением обращенной ввысь мелодии и ниспадающего баса. Так складывается образ постепенно расширяющегося пространства, словно мир раздвигает свои видимые границы и предстает перед изумленным взором во всем своем великолепии. В психологическом плане возникает эффект такого состояния личности, когда она начинает ощущать в себе всю полноту жизни, а себя самое – равной мировому пространству.

На некоторые примеры графичности с ярко выраженной орнаментальностью, узорчатостью было уже указано выше. Добавим к сказанному лейтмотив звезд в «Ночи перед Рождеством», состоящий из короткого мотива и его обращения, зрительную симметрию звуковых отношений музыкальной характеристики Черта в этой же опере, «ажурность» партитуры «Сказки о царе Салтане», лейт-тему Звездочета в «Золотом петушке» и пр. Примечательно, что композитор, со свойственной ему интеллектуальной осмысленностью собственного творческого процесса и его результатов, отдавал себе отчет в особенностях своей музыки, обладающей «зрительной» природой, о чем свидетельствуют часто употребляемые им в «Летописи моей музыкальной жизни» слова «узор», «рисунок», «орнамент», «плетения», «виньетки» применительно к мелодической стороне произведений. В отношении же манеры письма в «Сказке о царе Салтане», производящей впечатление предельной детализации, точной рассчитанности в расположении каждого музыкально-образного штриха, автор высказывается совершенно определенно ссылаясь на живописные аналогии: «Салтан» мне представляется каким-то рисунком по клеточкам» [9, с.16].

Характеристичность нередко связывается Римским-Корсаковым с традицией русского лубка – жанра, также активно используемого отечественными графиками рубежа столетия. Именно в таком преломлении она присуща многим темам «Салтана»: бочки, Бабарихи, острова Буяна и пр. Особый интерес с этих позиций вызывает тема царевича Гвидона, дважды проходящая во вступлении ко 2-му действию оперы. Первый раз она озвучена кларнетом, второй – валторной, проходит в низком регистре, в расширенном варианте (замедление движения, изложение в увеличении), что соответствует пушкинским строкам «и растет ребенок там не по дням, а по часам». Музыкальный портрет Кашеевны создается посредством остраннения жанра колыбельной, превращающейся в «злую» благодаря внедрению в нее лейттемы героини, прихотливо раскрашенной утонченными гармониями. Приём «обличения через жанр» использован в «трон-

ной речи» Додона: марш, народно-песенная мелодия, плясовая скоморошья песня и пр.

Типичными композиционными средствами русских графиков стала вариантность. В «Снегурочке» способы конструирования тем героини напоминают билибинские рисунки, строящиеся из четко очерченных фигур и деталей, часто варьирующих друг друга. При ладовой измененности второй и третьей фраз второго предложения выходной арии Снегурочки остается неизменным общий принцип развития мелодии. Это напоминает красочные работы русских графиков, где постепенная смена светлой краски ближнего плана композиции и более темной дальнего (или наоборот) каждый раз связывается с одной и той же линией, сохраняющей контур, но предстающей в варьированном виде. В каватине Берендея из 2-го действия обращает на себя внимание органнй пункт: проходя через весь номер, он служит фоном-канвой, по которой расцветается мелодия-узор, что составляет один из излюбленных приемов русских графиков.

Приём симметричности и даже концентричности композиции типичен и для опер Римского-Корсакова, и для художников-графиков, в частности, работ А. Бенуа. В «Сказке о царе Салтане» симметрия проявляется как одно из выражений вариантной повторности: сходство двух сцен Гвидона на берегу моря, появление Лебеди на протяжении оперы, повторение колыбельной нянюшек, трубной фанфары с дробью барабана, открывающей каждое действие и даже отдельные эпизоды. В качестве классического образца концентрической формы можно привести Арию Лебеди, различные формы симметрии обнаруживаются в Прологе, в сценах Скомороха и Старого деда и угощения корабельщиков и пр. Симметричны композиции «Снегурочки», «Садко», «Золотого петушка» (так В. Цуккерман усматривает в композиции «Садко» сонатную форму с зеркальной репризой [11]), не говоря уже о варьированной повторности, предстающей на разных уровнях музыкального текста (от тематизма до общих структурных закономерностей) одним из опознавательных знаков корсаковской техники композиции.

Обобщая сказанное, назовем основные приёмы, посредством которых Римский-Корсаков достигает зрительно-живописных эффектов: обилие мелодий цветисто-узорчатого орнаментального склада и различного рода фигураций; рельефность мелодической линии и расчлененность мелодии на короткие сегменты (относительно завершённые слагаемые); продвижение мелодии с помощью цепи нанизанных друг на друга вариантов первоначального интонационно-ритмического зерна; частая секвентность, выступающая не столько средством усиления внутреннего напряжения, фактором целеустремленного развития, сколько пространственного перемещения (транспозиции); симметричность тем и композиции в целом, предстающая одним из проявлений повторности, и концентричность, предстающая одним из проявлений симметричности.

Выводы. Поэтика опер Римского-Корсакова основана на звуко-пространственных, звуко-оптических, звуко-пластических представлениях (расположенность событий, в том числе, музыкальных, во времени; симметричность построений; вертикализация смысловых

связей; варьирование частей целого и их группировка вокруг единого смыслового центра; ритм композиции; зрительные ассоциации; графичность, орнаментальность, красочная линейность узорчатого рисунка). Проявляясь на разных уровнях музыкально-синтетического целого (мелодическом, драматургическом, композиционном, звуковысотном, сюжетно-сценическом), они определяют возможность «зреть» единый интонационно-акустический образ произведения, охватывая его как целокупное, внутренне идеально согласованное во всех его частях явление и одновременно всматриваясь-вслушиваясь в составляющие его детали. Данная возможность обеспечивается стремлением к удержанию уже отзвучавшего либо состоявшегося на сцене, постоянными варьированными повторениями сказанного, что, в конечном счете, приводит к слитности впечатления, обнаружению неизменного в изменяемом. (На этом принципе основана и лейтмотивная система Римского-Корсакова, заслуживающая специального рассмотрения под таким углом зрения.)

Если рассматривать драматургический процесс корсаковских опер как смену сопряжения зон устоя и неустоя, то очевидно тяготение к устою, быстрейшему возвращению к нему как основе бытия, а вся схема движения этих зон окажется сродни лосевскому представлению о бесконечном разрушении космоса, его поглощения хаосом и неизменного возрождения [2]. Все это отвечает корсаковской познавательной модели, и, следовательно, может быть определено как *поэтика созерцания*.

Литература:

1. Гиляровская А. В. Римский-Корсаков и художники // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. – Т. II. – С. 261-318.
2. Голованов А. В. Универсализм античного космоса // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. – М.: Наука, 1991. – С. 119-130.
3. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова – М.: Госмузиздат, 1961.
4. Жданько А. Н. Поэтика оперных произведений Н. А. Римского-Корсакова и некоторые особенности русской графики последней трети XIX–начала XX вв. // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Зб. наук. пр. – Харків: Основа, 2004. – С. 144-154.
5. Иванов Вяч. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Ученые записки: Исследования и статьи / Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина. – Вып. 3 – М.: РИС-Пресс, 1998. – С. 85-92.
6. Кандинский А. Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки: В 6 т. – Т. 2. – Кн. 2. Вторая половина XIX века. – М.: Музыка, 1979. – 278 с.
7. Корн И. М. Проблема театральной оперы: Автореф. дисс. ... канд. иск.: – Вильнюс, 1986. – 22 с.
8. Кремлев Ю. Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. – М.: Музгиз, 1962. – 110 с.
9. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: В 5-ти выпусках. – М.: Музгиз, 1933-1946.; Вып. IV. – 1937. – 171 с.
10. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. – С-Пб.: Композитор, 2002. – 396 с.
11. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – М.: Сов. композитор, 1975. – 464 с.
12. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М.: Музгиз, 1952. – 375 с.