

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Скуратовская Мария Владимировна

**Исторические оперы в контексте творческой эволюции
Н. А. Римского-Корсакова**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Сусидко И. П.

Москва — 2023

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Контекст и замысел	18
1.1. Исторические оперы Н. А. Римского-Корсакова в русском музыкальном театре второй половины XIX века.....	18
1.2. Оперный историзм и драматургические идеи кучкистов.....	30
1.3. Процесс создания исторических опер.....	42
1.4. Литературные первоисточники и проблема историзма.....	51
1.5. Герои и исторические прототипы.....	63
Глава 2. Редактирование	79
2.1. Редактирование и творчество.....	79
2.2. Казус второй редакции «Псковитянки»	91
2.3. Вторая редакция и образ Николая Салоса.....	100
2.4. «Боярыня Вера Шелога»: метаморфозы жанра.....	114
2.5. «Царская невеста» как финал сверхцикла исторических опер.....	122
Глава 3. Стиль	132
3.1. Мелодия: напевность и декламационность.....	132
3.2. Гармония: этапы эволюции.....	148
3.3. Оркестровка: учебник и три исторические оперы.....	167
3.4. Формообразование на трех уровнях организации.....	183
Заключение	198
Список литературы	205
Список иллюстраций	231
Список таблиц	232
Приложение А	233
Приложение Б	258
Приложение В	267

Приложение Г	279
Приложение Д	294
Приложение Е	297
Приложение Ж	299

Введение¹

Актуальность темы исследования. Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова — один из наиболее узнаваемых национальных символов русского искусства в мировом культурном пространстве, что подтверждается и частым исполнением его сочинений, и обилием исследований, как в России, так и за рубежом. В то же время, очевидна определенная неравномерность в изучении наследия композитора: так, из пятнадцати его опер учеными чаще рассматриваются сказочные произведения, а из разных этапов творчества больше внимания уделяется позднему периоду. Ряд проблем при этом и вовсе оказывается на периферии корсаковедения: редактирование композитором произведений коллег и своих собственных сочинений, эволюция музыкального языка на раннем и зрелом этапах творчества, совместный композиторский процесс с участниками «Могучей кучки» и многое другое.

На наш взгляд, эти вопросы представляется возможным проанализировать на примере трех опер композитора на русские исторические сюжеты: «Псковитянки», «Боярыни Веры Шелюги» и «Царской невесты»². Жанр исторической оперы, занимавший одно из главных мест в музыкальном театре XIX века, для Римского-Корсакова никогда не был основным, центральным; кроме того, из трех исследуемых нами опер лишь одну, «Псковитянку», можно считать в полной мере исторической, тогда как в двух других историзм оказывается лишь одной из жанровых составляющих. Однако процесс создания этих сочинений растянулся более чем на тридцать лет: с 1867 г., когда была впервые задумана «Псковитянка», до начала 1900-х гг., когда уже все три оперы ставились на сцене, но композитор все еще вносил дополнения и корректировки (например, вставная ария Лыкова появилась спустя несколько месяцев после премьеры «Царской невесты» в Мариинском театре). Создававшиеся на протяжении нескольких десятилетий, эти оперы стали одним из главных свидетельств феномена, более не встречавшегося в истории музыки:

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-312-90021.

² «Сервилия», которую с упомянутыми операми объединяет исторический сюжет и литературный первоисточник — также драма Л. А. Мея, — остается за рамками нашего исследования, так как посвящена древнеримской истории.

редактирование своей и чужой музыки стало «образом жизни», неким *modus vivendi* композитора (так, в «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков писал, что к 1894 году переработал все, что было создано за двадцать лет композиторского пути³). Особая значимость этого материала для Римского-Корсакова очевидна; и именно это позволило сформулировать научную *гипотезу исследования*: процесс создания исторических опер стал важнейшим этапом в формировании и эволюции стиля композитора.

Недостаточно изученные и редко появляющиеся на сцене ранние оперы Римского-Корсакова («Псковитянка» и «Боярыня Вера Шелога») во многом отражают период наибольшей активности «Могучей кучки», а впоследствии — годы учебы композитора и преподавания в консерватории. Более всего об этом свидетельствуют две ранние редакции «Псковитянки» и первая версия «Боярыни Веры Шелоги», мало исследованные музыковедами. Эти материалы дают представление о творческих поисках Римского-Корсакова, о совместном композиторском процессе кучкистов и самостоятельных занятиях полифонией и инструментовкой; а в целом три исторические оперы позволяют проследить эволюцию стиля от ранних «проб» до зрелых шедевров, одним из которых стала «Царская невеста». Эта опера более изучена, однако, в основном как самостоятельное сочинение, а не в контексте остальных исторических опер композитора. Личность Римского-Корсакова и его творческий путь, казалось бы, неоднократно исследованы, и «белых пятен» в биографии уже не может быть. Однако более пристальное рассмотрение раннего этапа творчества позволяет расставить новые акценты в изучении его личности и дополнить картину отечественной музыкальной жизни второй половины XIX века. Все это определяет *актуальность заявленной темы*.

Основная *цель* нашей работы — комплексное рассмотрение исторических опер Римского-Корсакова в контексте его композиторской и редакторской деятельности.

Она определяет ряд *задач*:

³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 230.

- с опорой на музыковедческие исследования и документальные материалы осветить место исторических опер в русском музыкальном театре XIX века;
- определить значение феномена историзма в сочинениях Римского-Корсакова и трудах, на которые он опирался;
- сравнить драматургические особенности либретто опер и их литературных первоисточников;
- изучить и сопоставить неопубликованные автографы редакций, систематизировать черновые материалы, сформулировать причины редактирования опер;
- сопоставить композицию, драматургию и музыкально-языковые средства трех исторических опер;
- соотнести создание трех исторических опер с работой композитора над редактурой чужих сочинений.

Объект исследования — оперы Римского-Корсакова на русские исторические сюжеты во всей совокупности редакторских версий, **предмет** — их сюжетно-драматургические, композиционные и музыкально-языковые особенности.

Материал диссертации включает три оперы: «Псковитянку», «Боярыню Веру Шелогу» и «Царскую невесту», причем «Псковитянка» рассматривается во всех трех существующих редакциях, а «Вера Шелога» — и в версии 1876–77 гг., то есть в формате пролога, и в версии самостоятельной оперы 1898 года. В работе мы опираемся на издания Полного собрания сочинений, а также на целый комплекс рукописных материалов. Это разрозненные фрагменты, хранящиеся в отделах рукописей Российской национальной библиотеки, Российского института истории искусств, Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Российского национального музея музыки и Российской государственной библиотеки. Часть из них пока еще не систематизирована и не имеет полноценного текстологического описания; в первую очередь это относится ко второй редакции «Псковитянки» и первой версии «Боярыни Веры Шелоги».

Помимо этого, для рассмотрения контекста под разными углами зрения нами точно изучены другие оперы Римского-Корсакова, его духовные сочинения, исторические оперы предшественников и современников композитора. Отдельную группу составляют историко-философские исследования второй половины XVIII века, позволяющие реконструировать культурный контекст, в котором создавались исторические оперы Римского-Корсакова; а также литературные сочинения, в круг которых входили послужившие основой для либретто драмы Л. А. Мея. Материалом диссертации стали также документальные источники: переписка Римского-Корсакова с коллегами по «Могучей кучке», В. В. Стасовым, В. И. Бельским и И. Ф. Тюменевым, критические статьи и заметки в отечественной прессе и документы, посвященные исполнениям опер композитора.

Положения, выносимые на защиту:

1. Три оперы Римского-Корсакова на русские исторические сюжеты можно считать своеобразным циклом, триадой, в связи с одним историческим периодом, переходящими из оперы в оперу персонажами, объединяющими драматургическими и музыкальными деталями. Несмотря на жанровые особенности, не позволяющие считать эти оперы полноценной трилогией, перечисленные компоненты и свидетельства современников о планах композитора по созданию исторического цикла делают возможным объединение этих сочинений в единый комплекс.

2. Исторические оперы в творчестве Римского-Корсакова во многом подытожили развитие этого жанра на протяжении XIX века, синтезировав тенденции западноевропейского музыкального театра и идеи русских композиторов: М. И. Глинки, участников «Могучей кучки», П. И. Чайковского.

3. Редактирование собственных произведений Римским-Корсаковым неотделимо от его композиторского процесса: так же, как и преподавание, исполнительская и музыкально-общественная деятельность, оно стало одним из компонентов творчества. При этом редактирование сочинений коллег и своих произведений оказалось тесным образом переплетено; подобно тому, как работа над чужой музыкой неоднократно становилась импульсом для создания новых опусов.

4. Три редакции «Псковитянки», две версии «Боярыни Веры Шелюги» и изменения, вносимые Римским-Корсаковым в партитуру «Царской невесты» в процессе сочинения и уже после премьеры, представляют собой разные подходы композитора к процессу редактирования, при этом свидетельствуя о его значимости в контексте творчества и о ценности самого материала исторических опер для автора.

5. Эволюция стиля Римского-Корсакова наиболее наглядно прослеживается на примере более чем тридцатилетнего процесса создания исторической «триады», который объединил ранний и зрелый этапы творческого пути композитора, стал «иллюстрацией» переломных периодов самообучения и продемонстрировал существенные изменения в драматургии, мелодике и гармонии, оркестровке и формообразовании.

Методология и методы исследования. В диссертации применяется ряд подходов и методов, которые сформированы в отечественном и зарубежном музыковедении. Определить значение «Псковитянки», «Боярыни Веры Шелюги» и «Царской невесты», а также проанализировать восприятие опер самим композитором, его коллегами и публикой представилось возможным благодаря обращению к *историческому подходу*, представленному в работах М. П. Рахмановой (1995), М. И. Черкашиной (1986), А. И. Кандинского (1979), Р. Тарускина (2009), М. Фроловой-Уокер (2008)⁴. Сравнение редакций опер, а также сопоставление отдельных черт всех трех опер между собой обусловило обращение к *компаративному методу*, представленному в трудах В. В. Горячих (2015, 2019), А. М. Виханской (1958, 1974), М. С. Друскина (1952), В. А. Цуккермана (1975)⁵. Для изучения редакций опер и работы с рукописями в

⁴ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995; Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986; Кандинский А. И. История русской музыки. М., 1979. Том 2. Книга 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков; Taruskin R. On Russian Music. Berkeley and Los Angeles, California; London, England, 2009; Rimsky-Korsakov and His World / ed. M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018.

⁵ Горячих В. В. «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 46–59. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (дата обращения: 19.07.2021); Его же. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2019. № 1 [39]. С. 33–46; Виханская А. М. К истории «Веры Шелюги» // Советская музыка. 1958. № 6. С. 42–85; Ее же. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. Л., 1974. С. 5–12; Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952; Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2.

диссертации применяется *метод источниковедческого анализа*, представленный в работах Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной (2011), В. И. Скуратовского (2009, 2015)⁶. *Стилевой метод*, рассматривающий средства музыкальной выразительности как единую систему, имеет давние традиции в отечественных гуманитарных науках (А. Ф. Лосев, Д. С. Лихачев, А. В. Михайлов, Н. С. Гуляницкая), а в применении к сочинениям Римского-Корсакова представлен в трудах Ю. Н. Холопова (2000), Ю. А. Фортунатова (2004), Е. А. Ручьевской (2002), А. Я. Селицкого (2017)⁷.

Степень разработанности темы исследования. Исторические оперы Римского-Корсакова не раз становились объектом музыковедческого анализа. Вместе с тем обширных самостоятельных трудов об операх практически нет — они рассматриваются либо в монографиях в рамках общего разговора об оперном творчестве композитора, либо в кратких статьях. Однако, несмотря на это, научную литературу, в той или иной степени изучающую эти оперы, можно разделить на три группы. К первой относятся биографические труды, повествующие об истории сочинения опер и исследующие их в контексте творческого пути Римского-Корсакова. Это книги Б. В. Асафьева (1944)⁸, А. А. Гозенпуда (1955)⁹, А. И. Кандинского (1979)¹⁰, И. Ф. Кунина (1983)¹¹, А. А. Орловой и В. Н. Римского-Корсакова (1969–1973)¹², М. П. Рахмановой (1995)¹³, А. А. Соловцова (1969)¹⁴, Р. Тарускина (2009)¹⁵ и др. Отдельно выделить

⁶ Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М., 2011; Скуратовский В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 4 (15). С. 34–43; Его же. Две редакторские версии оперы «Каменный гость» в контексте творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2009. С. 118–125.

⁷ Холопов Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. Научные труды МГК. М., 2000. Сб. 30. С. 54–69; Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. М., 2004; Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002; Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 293–312.

⁸ Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1944). М.-Л., 1944.

⁹ Гозенпуд А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Л., 1955.

¹⁰ Кандинский А. И. История русской музыки. М., 1979. Том 2. Книга 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков.

¹¹ Кунин И. Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1983.

¹² Орлова А. А., Римский-Корсаков В. Н. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Л., 1969–1973. Вып. 1–4.

¹³ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995.

¹⁴ Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М., 1969.

¹⁵ Taruskin R. On Russian Music. Berkeley and Los Angeles, California; London, England, 2009.

следует прижизненные биографические источники: в первую очередь, автобиографию композитора, «Летопись моей музыкальной жизни» (1909)¹⁶, а также «Воспоминания» В. В. Ястребцева (1917)¹⁷. Не менее важны многочисленные мемуарно-архивные материалы коллег композитора: литературное наследие М. А. Балакирева («Воспоминания и письма» (1962), «Исследования и статьи» (1961), «Летопись жизни и творчества» (1967))¹⁸, письма М. П. Мусоргского (1932)¹⁹ и А. П. Бородина (1936)²⁰, статьи В. В. Стасова (1894, 1953)²¹ и Ц. А. Кюи (1952)²², переписка Балакирева и Стасова (1971–1972)²³.

Во вторую группу можно объединить работы, в которых затрагиваются вопросы стиля опер Римского-Корсакова, в частности, исторических. Детали драматургии и формообразования рассматривались в статьях В. Н. Бакулина (1975)²⁴, В. В. Горячих (2015, 2019)²⁵, Н. И. Дегтяревой (2014)²⁶, А. И. Кандинского (2000)²⁷, О. В. Комарницкой (2008, 2012)²⁸, В. С. Орлова (2016)²⁹, Е. А. Ручьевской (2002)³⁰, А. Я. Селицкого (2017)³¹, Л. А. Серебряковой

¹⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980; М., 2015.

¹⁷ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Л., 1959–1960. В 2-х томах.

¹⁸ Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1962; Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи / ред. Э. Л. Фрид. Л., 1961. М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А. С. Ляпунова. М., 1967.

¹⁹ М. П. Мусоргский. Письма и документы. Собрал и обработал А. Римский-Корсаков при участии В. Комаровой-Стасовой. М.; Л., 1932.

²⁰ Письма А. П. Бородина / с примечаниями С. А. Дианина. М., 1936. Выпуск II (1872–1877).

²¹ Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886. С.-Петербург, 1894. В 3-х томах; Его же. Статьи о Римском-Корсакове. М., 1953.

²² Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952.

²³ М. А. Балакирев и В. В. Стасов: переписка: в 2-х т. / ред.-сост. А. М. Ляпунова. М., 1970.

²⁴ Бакулин В. Н. Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» // Вопросы оперной драматургии: сб. ст. / сост. и общая ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1975. С. 274–314.

²⁵ Горячих В. В. «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 46–59. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (дата обращения: 19.07.2021); Его же. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2019. № 1 [39]. С. 33–46.

²⁶ Дегтярева Н. И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // Opera musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2014. № 2 [20]. С. 54–60.

²⁷ Кандинский А. И. История и легенда: Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. ст. М., 2000. С. 9–36.

²⁸ Комарницкая О. В. Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... д-ра иск. Ростов-на-Дону, 2012; Ее же. Феноменология оперы: метод структурного анализа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 222–225.

²⁹ Орлов В. С. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова как «русская Кармен»: трансформация гендерной роли // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. СПб., 2016. С. 54–66.

³⁰ Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002.

³¹ Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 293–312.

(2019)³². Мелодику изучали А. М. Виханская (1958, 1974)³³, М. С. Друскин (1952)³⁴, О. В. Соколов (1960)³⁵, В. А. Цуккерман (1975)³⁶. Гармонии посвящены работы О. А. Бозиной (2007, 2008)³⁷, Б. В. Будрина (1960)³⁸, С. С. Григорьева (1960)³⁹, Т. Е. Лейе (1985)⁴⁰, Н. М. Пузеля (1959)⁴¹, О. Л. Скребковой (1960)⁴², Ю. Н. Холопова (2000)⁴³, В. А. Цуккермана (1975), Т. Ф. Шак (2016)⁴⁴. Оркестровку анализировали в своих трудах Л. М. Бутир (1987, 2008)⁴⁵, А. М. Веприк (1961)⁴⁶, А. С. Осколков (2018)⁴⁷, Е. Поляков (2019)⁴⁸, Ю. А. Фортунатов (2004)⁴⁹, В. А. Цуккерман (1975); однако самым важным исследованием оркестра Римского-Корсакова можем считать его собственный учебник «Основы оркестровки» (1913)⁵⁰.

³² Серебрякова Л. А. «Царская невеста»: от драмы к трагедии. «Сотворение» Марфы // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб., 2019. С. 118–126.

³³ Виханская А. М. К истории «Веры Шелюги» // Советская музыка. 1958. № 6. С. 42–85; Ее же. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. Л., 1974. С. 5–12.

³⁴ Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.

³⁵ Соколов О. В. Леймотивы оперы «Псковитянка» // Труды кафедры теории музыки. М., 1960. Вып. 1. С. 46–62.

³⁶ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2.

³⁷ Бозина О. А. О тональных характеристиках оперных персонажей Н. А. Римского-Корсакова // Психология и фонология: их роль в воспитании молодых вокалистов. Астрахань, 2007; Ее же. Семантика тональности в эволюции оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 1. С. 166–174.

³⁸ Будрин Б. В. Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов // Труды кафедры теории музыки: [в... вып.] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [отв. ред. С. С. Скребков]. М., 1960. Вып. 1. С. 143–218.

³⁹ Григорьев С. С. Многоголосные мелодии и обособленные гармонические слои в музыке Римского-Корсакова // Труды кафедры теории музыки: [в... вып.] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [отв. ред. С. С. Скребков]. М., 1960. Вып. 1. С. 112–142.

⁴⁰ Лейе Т. Е. Гармония Римского-Корсакова // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. М., 1985. Вып. 2. С. 49–70.

⁴¹ Пузей Н. М. Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Научно-методические записки. Свердловск, 1959. Вып. 2. С. 137–182.

⁴² Скребкова О. Л. О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова // Вопросы музыковедения. Сборник статей. М., 1960. Т. III. С. 539–564.

⁴³ Холопов Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. Научные труды МГК. М., 2000. Сб. 30. С. 54–69.

⁴⁴ Шак Т. Ф. Гармония как фактор драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова: монография. Армавир, 2016.

⁴⁵ Бутир Л. М. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке: сб. статей. Л., 1987. С. 49–72; Его же. Глава о валторне из раннего учебника оркестровки Н. А. Римского-Корсакова (послесловие к публикации) // Римский-Корсаков: сборник статей / [редкол.: Т. З. Сквирская (отв. ред.) и др.]. СПб., 2008. С. 76–104.

⁴⁶ Веприк А. М. Три оркестровые редакции первой картины пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» // Очерки по вопросам оркестровых стилей. М., 1961. С. 95–162.

⁴⁷ Осколков А. С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № (2). С. 53–62.

⁴⁸ Поляков Е. «Крайне затруднительны и не точны» — описание инструментальных тембров в «Основах оркестровки» (1913) Н. А. Римского-Корсакова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб., 2019. С. 37–51.

⁴⁹ Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. М., 2004.

⁵⁰ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. М.; Л., 1946. Т. I–II.

Еще в одной, достаточно немногочисленной группе работ рассмотрен процесс редактирования Римским-Корсаковым сочинений коллег. Среди них статьи А. В. Булычевой (2010)⁵¹, М. А. Васильцовой (2011, 2013, 2014)⁵², А. М. Виханской (1958, 1974), В. В. Горячих (2006)⁵³, В. В. Гуревича (1975)⁵⁴, Л. А. Миллер (2008)⁵⁵, Е. А. Михайловой (2012, 2015)⁵⁶, В. И. Скуратовского (2009, 2015)⁵⁷, Я. И. Тимофеева (2010)⁵⁸, А. М. Цукера (2014)⁵⁹.

Обозначим еще несколько групп работ, посвященных разным ракурсам, с которых могут быть рассмотрены исторические оперы Римского-Корсакова:

1. *Историзм и историческая правдоподобность*. Вопросы историзма, затронутые в книге Левашева и Тетериной (2011)⁶⁰, в диссертациях И. Ю. Неясовой (2000)⁶¹, Е. Ю. Новоселовой (2007)⁶², Р. А. Нагина (2011)⁶³, О. В. Жестковой (2017)⁶⁴, в книге М. Р. Черкашиной (1986)⁶⁵, сборнике статей

⁵¹ Булычева А. В. «Князь Игорь» Бородин и Римского-Корсакова // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2010. № 4 [6]. С. 70–99.

⁵² Васильцова М. А. «Авторский стиль» Н. А. Римского-Корсакова в работе над «Думкой Параси» М. П. Мусоргского // Музыкаведение. 2014. № 1. С. 47–54; Ее же. М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев в работе над хором «Иисус Навин» // Музыка и время. 2011. № 1. С. 39–41; Ее же. Н. А. Римский-Корсаков в работе над «Женитьбой» М. П. Мусоргского // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2013. № 3 [17]. С. 44–65.

⁵³ Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. СПб., 2006. Вып. 10. С. 37–55.

⁵⁴ Гуревич В. В. Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Н. А. Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 227–274.

⁵⁵ Миллер Л. А. Ранний учебник инструментовки Н. А. Римского-Корсакова (неизвестный автограф 1870-х годов) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. Римский-Корсаков: сб. ст. СПб., 2008. С. 29–55.

⁵⁶ Михайлова Е. А. Из истории изучения и сценической судьбы первой авторской редакции «Бориса Годунова» Мусоргского [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 60–73. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/e10/imti_2015_13_60_73_mikhailova.pdf (дата обращения: 10.03.2022); Ее же. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 года // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения: сборник статей / отв. ред. Л. П. Иванова. СПб., 2012. С. 226–247.

⁵⁷ Скуратовский В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 4 (15). С. 34–43; Его же. Две редакторские версии оперы «Каменный гость» в контексте творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2009. С. 118–125.

⁵⁸ Тимофеев Я. И. Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. 2010. Вып. 2. Т. 1. С. 177–193.

⁵⁹ Цукер А. М. «Моцарт и Сальери» и «Борис Годунов» в творческой судьбе Н. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2 (15). С. 65–72.

⁶⁰ Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М., 2011.

⁶¹ Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра: дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2000.

⁶² Новоселова Е. Ю. Поэтика «больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербергера: дис. ... канд. иск. М., 2007.

⁶³ Нагин Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М., 2011.

⁶⁴ Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... д-ра иск. Казань, 2017.

⁶⁵ Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.

«Историзм и творчество» (1990)⁶⁶, не касаются напрямую творчества Римского-Корсакова; однако предлагают необходимый контекст для исследования исторических опер композитора. Исторические детали, непосредственно имеющие отношение к сюжетам опер, содержатся, в первую очередь, в трудах Н. М. Карамзина (1821)⁶⁷, С. М. Соловьева (1851–1879)⁶⁸, а также в целом ряде летописных источников, книгах Дж. Горсея (1909)⁶⁹, П. В. Знаменского (1996)⁷⁰, статьях О. В. Зуевой (2011)⁷¹, С. Ю. Шокарева (2000)⁷² и т. д.

2. *Особенности литературных первоисточников опер* рассматриваются в работах К. К. Бухмейера (1985)⁷³, Н. И. Грановской (1999)⁷⁴, А. А. Григорьева (1861)⁷⁵, К. А. Ожерельева (2015)⁷⁶, Е. А. Прокофьевой (2009)⁷⁷, Т. Н. Старостенко (2010)⁷⁸. При этом важно отметить, что наряду с трудами о пьесах Л. А. Мея важную роль для нашей диссертации сыграли работы о других исторических пьесах XIX века, в частности, о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина.

3. *Взаимосвязь творчества Римского-Корсакова и западноевропейского музыкального театра.* Эта проблема освещается в статьях О. А. Владимировой и Л. В. Кириллиной в сборнике «Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора» (2009)⁷⁹, А. А. Логуновой и

⁶⁶ Историзм и творчество / АН СССР, Философское общество СССР, Секция теории и методологии творчества, Институт философии АН СССР и др. Материалы научной конференции. М., 1990. Ч. 1–2.

⁶⁷ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб, 1821. Томъ IX.

⁶⁸ Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1993. Т. 5–6.

⁶⁹ Горсей Дж. Записки о Московии XVI века. СПб., 1909.

⁷⁰ Знаменский П. В. История русской церкви. М., 1996.

⁷¹ Зуева О. В. Первое письмо Василия Грязного к Ивану IV: жанровый стандарт и авторская индивидуальность // Роль личности в истории: реальность и проблемы изучения: науч. сб. (по материалам 1-й Международной научно-практической Интернет-конференции) / редкол. В. Н. Сидорцов (отв. ред.) [и др.]. Минск: БГУ, 2011. С. 139–143.

⁷² Шокарев С. Ю. Переписка Ивана IV Грозного с Василием Грязным и русско-крымские взаимоотношения второй четверти XVI в. // Москва — Крым: Историко-публицистический альманах. М., 2000. № 1. С. 142–162.

⁷³ Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей // Мей Л. А. Стихотворения / сост., вступ ст. и примеч. К. К. Бухмейер. М., 1985.

⁷⁴ Грановская Н. И. Юродивый в трагедии Пушкина // Духовный труженик: А. С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., 1999.

⁷⁵ Григорьев А. А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. II. Псковитянка, драма Л. Мея // Время. 1861. Т. II, № 4.

⁷⁶ Ожерельев К. А. Особенности сюжетостроения в драме Л. А. Мея // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 102–110.

⁷⁷ Прокофьева Е. А. Историческая линейность и мифологическая цикличность в драме Л. А. Мея «Псковитянка» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2009. Вип. 1 (2). С. 92–93.

⁷⁸ Старостенко Т. Н. Индикаторы развития сюжетной линии в исторической драматургии Л. А. Мея // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. 2010. № 1–2 (42). С. 85–89.

⁷⁹ Владимирова О. В. Взаимодействия с эпохой барокко: «Царская невеста» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора / сб. ст. / ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2009. С. 133–

М. Фроловой-Уокер в сборнике «Год за годом. Римский-Корсаков — 175» (2019)⁸⁰, а также в работах Д. Хааса и М. С. Ричардсона в сборнике «Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир» (2016)⁸¹. Отчасти этому вопросу посвящены и две статьи Р. Тарускина: «Догоняя Римского-Корсакова» (в сборнике «Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе», 2010) и «Римский-Корсаков догоняет» («Год за годом. Римский-Корсаков — 175», 2019)⁸². Говоря обо всех упомянутых сборниках статей, следует сказать об особом значении этих материалов: приуроченные, в основном, к юбилейным датам композитора, эти труды стали неоценимым вкладом в современное корсаковедение, суммировав работы отечественных и западных музыковедов последних лет и продемонстрировав целый ряд актуальных для ученых ракурсов изучения творчества Римского-Корсакова. Два вектора в них можно назвать генеральными: первый связан со стремлением поставить сочинения Римского-Корсакова в разнообразные контексты, во втором интерпретируются глубинные смыслы произведений (где преобладают работы о символизме как одном из ключевых качеств композиторского стиля).

Научная новизна исследования определяется, в первую очередь, соотношением принципа редактирования в исторических операх с эволюцией стиля композитора. Выявлены точки соприкосновения собственных композиционных и драматургических решений с идеями, почерпнутыми из творчества редактируемых Римским-Корсаковым авторов. Впервые ставится проблема объединения трех опер в исторический цикл, в связи с композиционными, драматургическими и музыкальными связующими

139; Кириллина Л. В. Римский-Корсаков и античность / Л. В. Кириллина // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора / сб. ст. / ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2009. С. 11–18.

⁸⁰ Логунова А. А. Вперед в прошлое: *pezzi concertati* в операх Римского-Корсакова и Стравинского // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб., 2019. С. 142–154; Фролова-Уокер М. Римский-Корсаков, «русская музыка» и «так называемая общая музыка» // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб., 2019. С. 52–67.

⁸¹ Хаас Д. Опера как прикладная психология. Особенности «Ночи перед Рождеством» в контексте западного оперного критицизма // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. СПб., 2016. С. 31–40; Ричардсон М. С. Русский «Парсифаль» или русское «Кольцо»? Пристальный взгляд на влияние Вагнера в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. СПб., 2016. С. 41–53.

⁸² Тарускин Р. Догоняя Римского-Корсакова // Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. СПб., 2010. С. 277–306; Его же. Римский-Корсаков догоняет // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб., 2019. С. 3–21.

элементами, а также документальными свидетельствами. В этом контексте также важен рассматриваемый в диссертации вопрос жанровой природы «Царской невесты», до этого не становившийся предметом исследования.

Особое внимание в работе уделяется рукописным материалам: вторая редакция «Псковитянки» впервые была систематизирована, подробно описана и сопоставлена с первой и третьей версиями оперы. Это же касается и первого варианта «Боярыни Веры Шелюги». История преобразований «Царской невесты» ставится в контекст редактирования Римским-Корсаковым двух других опер, а также сочинений коллег. Наконец, новым можно считать рассмотрение первого обращения композитора к религиозной тематике не в связи с началом работы в Придворной певческой капелле, а в контексте появления таковой линии во второй редакции «Псковитянки».

Теоретическая значимость заключается в создании предпосылок для дальнейшего изучения исторических опер Римского-Корсакова, особенностей жанра, драматургии и музыкального языка, связей творчества с отечественными и западноевропейскими композиторами, а также для рассмотрения опер в контексте исторического жанра в XIX веке. Кроме того, связь редакторского и композиторского процессов, выявленная в работе, может быть отнесена к исследованию творчества других композиторов, имевших отношение к музыкальной редакции.

Практическая значимость. Результаты диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории русской музыки, истории музыкального театра, музыкальной формы, гармонии и оркестровки, а также в учебной и концертной практике музыкантов-исполнителей.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования определяется опорой на ряд отечественных и зарубежных научных источников, подробным анализом исторических документов, в том числе рукописных материалов первой и второй редакций «Псковитянки», записных книжек, композиторских экземпляров партитур всех трех опер с пометами, а также эпистолярного наследия.

Материалы диссертации были апробированы на VIII международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура,

искусство, образование» (Российская академия музыки имени Гнесиных, декабрь 2018), Международной научной конференции «Римский-Корсаков — 175. Год за годом» (Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, март 2019), Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, ноябрь 2019 г.), Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи» (Российская академия музыки имени Гнесиных, октябрь 2020); Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (Российская академия музыки имени Гнесиных, ноябрь 2020), IV Международной научной конференции «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы» в рамках проекта «Техника музыкальной композиции: теория и практика» (Российская академия музыки имени Гнесиных, апрель 2021), Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, ноябрь 2021). Ключевые положения диссертации были положены в основу проекта, занявшего II место на VI Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусства и культуры, а также проекта «Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова в контексте европейского музыкального театра второй половины XIX века» № 20-312-90021, реализуемого при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. Основные положения работы отражены в 9 публикациях, из которых 4 — в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы и Приложений. Первая глава рассказывает о жанре исторической оперы, претворении ее на русской сцене в целом и в творчестве кучкистов в частности. Также в этой главе подробно говорится о создании композитором трех исторических опер, об их литературных первоисточниках и исторических прототипах персонажей. Вторая глава повествует о редакторской деятельности Римского-Корсакова: в ней анализируются три редакции «Псковитянки», две версии «Боярыни Веры

Шелогии» и «послепремьерные» изменения «Царской невесты» — на основе многочисленных рукописных материалов. Помимо этого, рассматривается проблема триады исторических опер как единого целого. Третья глава исследует музыкальный язык всех трех опер: мелодию и декламацию, гармонию и оркестровку, драматургию и формообразование⁸³. В приложениях приведены расшифровки фрагментов либретто «Псковитянки» В. В. Крестовского и «Царской невесты» И. Ф. Тюменева, а также пять таблиц: таблица-классификатор опер на исторические сюжеты, ставившихся на сценах российских театров в 1800–1899 гг., таблица, систематизирующая архивные источники и материалы исторического цикла, таблица сценарных планов трех редакций «Псковитянки» и две таблицы, касающиеся вопросов оркестровки.

⁸³ Эти компоненты музыкального языка выделены среди прочих как наиболее показательные с точки зрения эволюции: за рамками исследования остались вопросы фактуры и ритма, во многом — полифонии.

Глава 1. Контекст и замысел

1.1. Исторические оперы Н. А. Римского-Корсакова в русском музыкальном театре второй половины XIX века

Историческая опера занимала в русском музыкальном театре XIX века особое положение, отражая важную общекультурную тенденцию — тенденцию поиска и обретения национальной идентичности, осознания собственных исторических корней. XIX век часто называли «золотым веком истории», а фактор «историзма мышления» во многом определял тогда особенности художественной формы и содержания в хореографии и музыке различных жанров, наиболее ощутимо заявляя о себе в опере⁸⁴.

Само понятие историзма в словаре С. И. Ожегова определяется как «рассмотрение явлений, событий в их историческом развитии, с исторической точки зрения»⁸⁵. В книге «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского» Е. М. Левашев и Н. И. Тетерина приводят шесть употребляемых в русском языке определений этого термина — и в качестве основного для своего исследования выбирают последнее: «существительное, взявшее на себя роль прилагательного, — субстантив, выполняющий предикативную функцию»⁸⁶; причем ученые указывают, что наиболее часто это понятие используется в паре со словом «мышление» и родственными ему (мировосприятие, взгляды, подходы и т. д.). Это отразилось и в целом ряде трудов, посвященных историзму⁸⁷.

М. Р. Черкашина пишет об историзме как о «широком и общем принципе, связанном с новым отношением к действительности»⁸⁸, и именно в свете его формирования происходит «становление исторических жанров»⁸⁹. В этом же

⁸⁴ Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М., 2011. С. 19.

⁸⁵ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / под общ. ред. Л. И. Скворцова. 28-е изд., перераб. М., 2012. С. 623.

⁸⁶ Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. С. 22.

⁸⁷ Например, в сборнике Историзм и творчество / АН СССР, Философское общество СССР, Секция теории и методологии творчества, Институт философии АН СССР и др. Материалы научной конференции. М., 1990. Т. 1–2.

⁸⁸ Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986. С. 36.

⁸⁹ Там же.

контексте можно говорить и о жанре исторической оперы в русской музыке XIX века. Историзм мышления художников того времени в целом и композиторов в частности был связан, в первую очередь, с всеобщим увлечением историей: «В России тогда трудно было найти хотя бы один журнал — от “Современника” до “Воскресного досуга” — без публикаций исторического характера»⁹⁰. Тесное общение композиторов с историками было не менее важной причиной — к примеру, одновременное обращение всех участников «Могучей кучки» к историческим сюжетам не могло быть не связано с «руководством» Стасова.

Историческая опера XIX века стала итогом развития жанра на протяжении долгого времени — как в России, так и за рубежом. Впервые оперы с историческими сюжетами стали появляться в XVII веке, первым образцом считается «Коронация Поппеи» К. Монтеверди (1642, Венеция). Вслед за Монтеверди исторические сюжеты активно использовал Ф. Кавалли, позже — многие композиторы XVIII века. Древняя римская и греческая история в качестве источников либретто безусловно преобладала в творчестве А. Дзено и П. Метастазіо, ведущих либреттистов этого столетия.

Историческая тема на европейской сцене приобретала различную трактовку, становясь то более, то менее актуальной, менялись источники и «хронологические» предпочтения. С началом эпохи революций (и Великой французской революции 1789 года в первую очередь) интерес к исторической тематике резко возрос, причем древняя история в качестве материала для сюжетов все чаще начала заменяться более поздними эпохами, события, ставшие легендарными, — созвучными современности, а общее для всех европейских стран античное прошлое — отечественной историей. Жанр исторической оперы стал одним из «знамен» романтизма: с ним были связаны имена Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти и Дж. Верди. Логической кульминацией этого процесса стало появление жанра большой исторической оперы во Франции, который был

⁹⁰ Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. С. 79.

подготовлен последней оперой Дж. Россини «Вильгельм Телль» и окончательно утвердился в творчестве Дж. Мейербера⁹¹.

Во второй половине XIX века в западноевропейских странах наметился спад интереса к историческому жанру, тогда как в русском музыкальном театре это время, напротив, оказалось самым плодотворным периодом для исторической оперы. Импульсом стали, в первую очередь, патриотические настроения в русском обществе времени наполеоновских войн⁹². Большую роль в этом сыграли также публикации в начале века неизвестных ранее древних образцов русской культуры — «Слова о полку Игореве», «Сборника Кирши Данилова» и т. д. Наконец, важнейшей причиной повышенного интереса к истории стало появление трудов Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева и т. д., а также исторических романов и драм, в частности, «Бориса Годунова» А. С. Пушкина.

Одним из самых значительных жанров в те годы становится «трагедия на музыке» — и именно в ней в первую очередь были отражены искания в сфере исторической тематики. Этот жанр появился в России еще в петровскую эпоху и носил различные названия («школьная драма», «пещное действо», «трагедия на музыке»), а в первые годы XIX века в нем начинают преобладать исторические сюжеты⁹³. При этом, как показал анализ репертуарной политики столичных театров⁹⁴, до середины 1860-х годов историческая тема в русском музыкальном театре была представлена в большей степени не оперой, а драматическими представлениями с музыкой (см. Приложение А). В рамках этого жанра соседствовали разные подходы к воплощению исторических сюжетов:

- пьесы о крупных исторических фигурах (например, трагедия «Смерть Иоанна Грозного» на текст А. К. Толстого с музыкой А. Н. Серова и М. И. Глинки или драматическая хроника «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского с музыкой П. И. Чайковского и М. И. Глинки);

⁹¹ Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... д-ра иск. Казань, 2017.

⁹² История русской музыки: в 10-ти т. М., 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 9.

⁹³ Среди композиторов, писавших тогда музыку для этого синтетического жанра, были К. Ю. Давыдов, А. Н. Титов, К. А. Кавос, О. А. Козловский и т. д.

⁹⁴ По приложениям, представленным в томах 4, 5, 6, 7, 10в Истории русской музыки.

- отражение более локальных событий (драматические сцены «Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году» с музыкой А. Е. Варламова и А. И. Дюбюка, историческая драма «Денщик» Н. В. Кукольника с музыкой О. И. Дютша, драматическое представление «Морской праздник в Севастополе» Кукольника с музыкой В. М. Кажинского);
- «квазиисторическая» фабула с акцентом на фольклорной тематике как проявление интереса к отечественной культуре (сцены из народной жизни XVII века «Воевода. Сон на волге» Островского с музыкой В. Н. Кашперова и Чайковского, драматические сцены «Цыганский табор» на текст А. Н. Андреева с музыкой П. И. Золотаренко и т. д.).

Анализ показал, что в творчестве русских композиторов драматических представлений с музыкой на историческую тематику за период между 1800 и 1860 годами было почти в два раза больше, чем исторических опер: 41 представление и 22 оперы. При этом тематика сюжетов в целом и там, и там могла быть разнообразной: и в операх, и в представлениях встречались мифологические сюжеты и сюжеты из истории древних народов. Однако русская история была представлена, в основном, в драматических сценах. К концу столетия этот жанр практически изжил себя: его заменили оперетты и «феерии», в которых исторической тематике было отведено не столь значительное место. В опере же, напротив, значение исторических сюжетов стало увеличиваться.

Начиная с «Жизни за царя» М. И. Глинки, историческая опера стала одним из самых главных жанров национального искусства, а к концу столетия достигла своего расцвета, насчитывая уже множество подлинных шедевров, созданных М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым и А. Н. Серовым. Для русских композиторов середины века обращение к историческому жанру стало одним из аспектов утверждения национальной музыкальной школы — так же, как это было в ряде других европейских стран (Чехия — Б. Сметана и А. Дворжак, Польша — С. Монюшко, Венгрия — Ф. Эркель и т. д.). Через обращение к отечественной истории русские композиторы пытались осознать реалии современности и

векторы развития будущего, что было особенно актуально в условиях появления революционных движений.

Сюжеты исторических опер второй половины века можно отнести в большей мере к двум эпохам: времени правления Ивана IV и «великой смуты», пришедшей вслед за этим (вторая половина XVI — начало XVII веков), и «бунташному времени» перед вступлением на трон Петра I (конец XVII — начало XVIII веков). Для этих периодов была свойственна контрастность общественных и государственных настроений, слом общества, повлиявший на судьбы практически каждого человека. Поэтому и трагические исторические сюжеты прошлого резонировали с эпохой 60–80-х гг. XIX века, когда особенно актуален был вопрос о взаимоотношениях народа и власти⁹⁵. Деятели искусства, как правило, мало интересовали «страницы славного прошлого» и больше привлекали исторические катаклизмы, фигуры неоднозначных правителей, деяния которых повлекли за собой необратимые последствия. Собственно, образы двух русских царей — Петра I и Ивана Грозного — в этом отношении оказались наиболее «благодатными» для русского искусства; и если фигура Петра в большей степени интересовала художников и литераторов, обращавшихся к исторической тематике, то эпоха Грозного вдохновила сразу нескольких композиторов на создание исторических опер. Кризисное, переломное время, вероятно, интересовало художников в связи с тем, что и в России второй половины XIX века, во время их творческой активности, назревал как раз такой период. В сюжетах прошлого, по сути, высказывались мысли и настроения, актуальные для современного общества.

В жанровом отношении русская историческая опера может быть разделена на несколько типов. М. Р. Черкашина выделяет две основные разновидности жанра: историко-героическую оперу, делающую акцент на эпохальных событиях и конфликтах, и историко-бытовую — «воссоздающую частную жизнь, нравы,

⁹⁵ Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра. С. 52.

обычай, психологию людей отдаленной эпохи»⁹⁶. Типичными образцами таких жанровых «инвариантов», по мнению Черкашиной, служат «Жизнь за царя» Глинки (историко-героическая опера) и «Псковитянка» Римского-Корсакова — историко-бытовая опера. Помимо них, к первому типу обычно относят «Аскольдову могилу» А. Н. Верстовского, «Рогнеду» Серова и «Царскую невесту» Римского-Корсакова, а ко второму — «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского и отчасти «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римского-Корсакова.

Другое мнение сформулировано в диссертации И. Ю. Неясовой, считающей, что подобное разграничение недостаточно полно отражает жанровую суть крупнейших явлений исторической оперы, в частности, обеих исторических опер Мусоргского: «Оно скорее указывает не на обособление разновидностей внутри единого жанрового типа, а фактически разграничивает два самостоятельных жанровых типа оперы — исторический и лирико-психологический»⁹⁷. Иными словами, Неясова считает, что разделение исторической оперы на два подтипа, примененное Черкашиной, менее уместно, чем полноценное жанровое определение опер — либо как исторической, либо как лирико-психологической, куда включается и бытовой компонент.

В связи с этим в диссертации Неясовой введено дополнительное определение: «опера на исторический сюжет», то есть такая, в которой исторические аспекты сюжета лишь побуждают к развитию действия. Несмотря на нюансы, свойственные исторической опере, такие произведения, как считает Неясова, все же относятся к иному жанровому типу — не историческому. Так, тип историко-бытовой оперы оказывается разновидностью совсем другого жанра — что, на наш взгляд, неверно. По отношению ко многим русским операм XIX века, в частности, ко всем историческим операм Римского-Корсакова, именно «бытовой» историзм имеет прямое отношение — так как для композитора

⁹⁶ Черкашина М. Р. Советская историко-революционная опера — движение во времени. (По следам оперных дискуссий 30 х годов) // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. М., 1982. С. 66.

⁹⁷ Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра: дис. ... канд. иск. С. 10–11.

наибольшее значение имела фольклорная, бытовая часть исторического пласта, представленного в операх. Возможно, в этом контексте следует говорить о синтезе разных оперных моделей, явно присутствующем в исторических операх композитора. Кроме того, в отличие от Мусоргского, воплощающего в своих сочинениях преимущественно переломные моменты отечественной истории (в связи с чем на первый план выходит антитеза царь — народ), Римский-Корсаков обращается к более стабильным этапам становления государства.

Так или иначе, исторический жанр оказался значительной составляющей русского оперного репертуара XIX века.

Важную позицию в репертуаре русских театров занимали и западноевропейские оперы на исторические темы — образцы большой французской оперы (сочинения Д. Обера, Ф. Галеви, Дж. Мейербера), итальянские (Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Россини, А. Бойто, Дж. Алари) и немецкие (Ф. фон Флотов) сочинения. Таким образом, на столичных сценах наблюдалось обилие исторических произведений, однако образцов собственно русской исторической оперы до середины 30-х годов (когда появились «Аскольдова могила» и «Жизнь за царя») на сцене было немного. Исполнявшиеся исторические оперы были написаны западноевропейскими композиторами, а сочинения русских авторов к этому жанру можно было отнести лишь изредка — и в плане тематики, и в плане музыки. Поэтому «Жизнь за царя», поставленная в Санкт-Петербурге в 1836 году, стала отправной точкой для совсем иного, нового вектора развития исторического жанра.

Основным для исторической оперы можно назвать внешний конфликт, подразумевающий борьбу не частных персонажей, а общественных сил⁹⁸. Именно этот фактор становится главным в первой опере Глинки, и затем этот ключевой момент выдвигают на первый план в своих исторических операх Мусоргский, Римский-Корсаков и Серов. Конфликт между русскими и поляками в «Жизни за царя» в операх кучкистов либо трансформируется в более сложную и

⁹⁸ Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра: дис. ... канд. иск. С. 11.

многоуровневую антитезу «царь — народ», на фоне которой и любовные линии «Бориса Годунова» и «Псковитянки» (Самозванец — Марина Мнишек, Ольга — Михайло Туча), и родственные отношения (Ольга — Иван Грозный) оказываются второстепенными; либо происходит слияние двух этих конфликтов — национального и конфликта между народом и властью.

В то же время, в отношении «Царской невесты» Римского-Корсакова можем согласиться с мнением Неясовой и определить ее жанр как «опера на исторический сюжет»⁹⁹. Исследователь относит к этому жанру, в первую очередь, три оперы Чайковского: «Опричник»¹⁰⁰, «Мазепа» и «Орлеанская дева»¹⁰¹; «Царская невеста» при этом вовсе не упоминается в диссертации, однако мы считаем, что это сочинение как раз наиболее уместно назвать оперой на исторический сюжет. Применительно к ней наиболее часто исследователи употребляют определения «лирическая драма» (Соловцов¹⁰²), «мелодрама» (Рахманова¹⁰³), «бытовая драма» (Асафьев¹⁰⁴), а историческая ее основа считается лишь «исходным условием для развития действия»¹⁰⁵, но, на наш взгляд, это один из основополагающих элементов замысла.

Во-первых, если считать одним из основных критериев историзма подлинность персонажей и событий (и особенно если это не становится некой формальностью, как в операх XVIII века), то «Царская невеста» полностью вписывается в традицию. Все герои оперы, кроме Любаши — исторические фигуры, не только реально существовавшие, но и связанные рядом событий.

⁹⁹ Там же. С. 98.

¹⁰⁰ «Опричник» связан с «Царской невестой» не только в плане жанра, но и в отношении целого ряда сюжетных аналогий: литературный первоисточник оперы, трагедия И. И. Лажечникова, была написана за семь лет до «Царской невесты» и выводила на сцену царя Ивана Грозного, Малюту Скуратова, Василия Грязного — отца Григория, наконец, Елисея Бомелия. Кроме того, в основе фабулы — также молодая пара, знакомая с детства. «Царскую невесту» с «Опричником» сравнивает и М. П. Рахманова, но в несколько ином контексте. Исследователь считает, что в «Царской невесте», как и в «Ночи перед Рождеством», у Римского-Корсакова была возможность «посоревноваться» с Чайковским — ввиду общего с «Опричником» и «Чародейкой» колоритом сюжета. См.: Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 159.

¹⁰¹ Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра: дис. ... канд. иск. С. 11. Кроме этого, Неясова упоминает и «Купца Калашникова» А. Г. Рубинштейна — как еще один пример оперы на исторический сюжет, «в отдельных чертах приближающийся к социально-исторической драме». Там же. С. 10.

¹⁰² Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М., 1969. С. 418.

¹⁰³ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 158.

¹⁰⁴ Асафьев Б. В. Римский-Корсаков: Опыт характеристики. Петроград, 1922. С. 36.

¹⁰⁵ История русской музыки: в 10-ти т. М., 1994. Т. 9: Конец XIX — начало XX века. С. 77.

Конечно, в сюжете велика доля вымысла — однако «исторической канвой»¹⁰⁶ для драмы Л. А. Мей послужили подлинные летописные сведения, почерпнутые автором из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина.

Вторым критерием историзма «Царской невесты» может служить близость сюжета оперы к литературному первоисточнику. Мей — исторический драматург, и жанр его пьесы — именно историческая драма; а в связи с тем, что Римский-Корсаков практически полностью заимствует сюжет из пьесы, мы можем предположить и соответствие в жанровом плане.

Наконец, третьим и, вероятно, главным аргументом в определении жанра «Царской невесты» как оперы на исторический сюжет можно считать ее сходство с исторической оперой классического западного образца, то есть большой французской (*grand opera*). Этот жанр предполагает, конечно, гораздо большее количество героев и событий, чем в опере Римского-Корсакова, однако в ней, в отличие от традиционной русской исторической оперы (образца Глинки, Мусоргского или той же «Псковитянки»¹⁰⁷), очень значителен лирико-психологический компонент — что мы как раз можем наблюдать в «Царской невесте». Кроме того, здесь соблюдаются почти все необходимые для «больших опер» типы конфликтов: религиозный (социальный), то есть конфликт опричнины и боярства/купечества, и частные — любовный и внутренний¹⁰⁸. К внутреннему, психологическому конфликту можно отнести образы Грязного и Любаши; любовный же конфликт ярко выражен в «любовном квадрате», что, впрочем, не слишком характерно для *grand opera*, где мало даже любовных треугольников (их можно отметить лишь в «Африканке» и «Пророке» Мейербера). Последний из частных конфликтов большой оперы, семейный, практически незаметен в «Царской невесте»: запрет отца на брак, наиболее характерный из семейных

¹⁰⁶ Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. СПб., 1887. Т. 4: Драматические произведения. С. 81.

¹⁰⁷ К слову, «Псковитянка», будучи полноценной русской исторической драмой, полностью вписывается и в традиции большой французской оперы — за исключением, пожалуй, лишь пятиактного строения и балетного дивертисмента (который, кстати, мы можем видеть в польском акте «Жизни за царя» Глинки, тоже очень близкой к жанру *grand opera*).

¹⁰⁸ Новоселова Е. Ю. Поэтика «больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербера. Автореферат дис. ... канд. иск. М., 2007. С. 9–10.

конфликтов, здесь есть, но обусловлен он внешним обстоятельством — царским смотром невест.

Разумеется, все «компоненты» *grand opera* к «Царской невесте» могут быть применимы лишь условно. Однако наиболее важный, пожалуй, вопрос взаимодействия частного и социального типа конфликтов здесь соблюден в полной мере. Е. Ю. Новоселова, описывая большие оперы Мейербера-Скриба, замечает, что в них действие развивается не параллельно, а последовательно: один тип конфликта постепенно переходит в другой, вопреки мнению о том, в *grand opera* они разворачиваются один на фоне другого¹⁰⁹. Практически это же мы можем видеть в «Царской невесте», где социальный конфликт, неярко выраженный в драматургии, тем не менее, подспудно ощущается и как бы вырастает из целого ряда частных конфликтов.

Еще важнее то, что исторический пласт в опере чувствуется (и, возможно, даже больше, чем в *grand opera*) благодаря бытовому насыщению. Для Римского-Корсакова детали эпохи имеют не просто фоновое значение¹¹⁰: «глубокое знание истории, конечно, способно оказать сильное воздействие не только на образы персонажей, но и на всю концепцию оперы»¹¹¹. В связи с этим позволим себе не согласиться с мнением М. П. Рахмановой, считающей, что «в “Царской невесте”, в отличие от предшествующих опер, композитор, любовно рисуя быт, уклад <...>, по сути не пытается передать дух эпохи (немногочисленные предметы времени — величание в первом действии и “знаменный” лейтмотив Грозного, взятый из “Псковитянки”)»¹¹². На наш взгляд, в более чем подробных ремарках (которые, по-видимому, можно атрибутировать именно как композиторские, так как в либретто Тюменева их нет) как раз представлен именно «дух эпохи»¹¹³. В связи с

¹⁰⁹ Там же. С. 10.

¹¹⁰ Подробнее см.: Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 293–311.

¹¹¹ Горячих В. В. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2019. № 1 [39]. С. 45.

¹¹² Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 162.

¹¹³ Например, ремарка к первому действию: «Большая горница в доме Григория Грязного. На заднем плане низенькая входная дверь и подле нее поставец, уставленный кубками, чарками и ковшами. На правой стороне три красных окна и против них длинный стол, накрытый скатертью; на столе свечи в высоких серебряных подсвечниках, солонка и судок. На левой стороне дверь во внутренние покои и широкая лавка с узорным

этим к «Царской невесте» может быть применено и жанровое определение историко-бытовой оперы¹¹⁴, «первооткрывателем» которой М. Р. Черкашина считает как раз Римского-Корсакова (правда, в «Псковитянке»); и тогда, подобно термину Неясовой «лирико-психологическая опера с историческим сюжетом», можно предложить обратный вариант: «историко-бытовая опера с лирико-психологическим сюжетом».

Таким образом, сформулируем гипотезу о том, что в «Царской невесте», одной из последних опер XIX века, наиболее явно отражен результат эволюции исторической оперы в этом столетии¹¹⁵. От концепции русской исторической драмы, очевидно опирающейся на *grand opera*, к концу столетия этот жанр пришел к своеобразному миксту исторического и лирического, общего и частного. Начало этому было положено еще в середине века, например, в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, которая связана с «Царской невестой», помимо исторического сюжета, мотивом принуждения к браку и даже эпизодом сумасшествия, нечасто встречающимся на оперной сцене. Однако к концу века эта тенденция приобрела повсеместный характер — как в итальянской и французской опере, так и в русской (Чайковский, Римский-Корсаков, Серов, А. Г. Рубинштейн и т. д.).

В «Псковитянке» Римского-Корсакова, предшественнице «Царской невесты» и в плане жанра, и в плане драматургии, дело обстоит совсем иначе. В основе сюжета оперы — конфликт между псковской вольницей и царем Иваном Грозным, желающим подчинить Псков Москве и разграбить вольный город. Центральная сцена Веча, в которой и происходит столкновение между псковским

полавочником; к стене приставлена рогатина; на стене висит самострел, большой нож, разное платье и, неподалеку от двери, ближе к авансцене, медвежья шкура. По стенам и по обеим сторонам стола — лавки, крытые красным сукном».

¹¹⁴ Жанр «исторической мелодрамы» (Черкашина. Историческая опера эпохи романтизма. С. 75), предложенный Черкашиной (но по отношению к операм Беллини, Доницетти и Верди), также может быть рассмотрен в связи с «Царской невестой».

¹¹⁵ Эту же идею, хоть и в иной формулировке, высказывает Неясова, говоря об операх Чайковского на историческую тему. В них усилились лирико-психологические черты, а историческая тематика, наоборот, стала менее важна, что отразило общие тенденции русского оперного театра. Этот процесс привел к возрастанию интереса к философии, религии, этике на рубеже веков: художники стали в большей мере обращаться не к современному, а к вечному, перенося исторические образы в область мифологии. Все это проявилось в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра. С. 90–91.

народом (с его лидером Тучей во главе) и царским наместником Юрием Токмаковым, становится главной кульминацией всей оперы и подчеркивает значимость исторического плана в сюжете «Псковитянки». Линии Ольга — Туча и Ольга — Иван Грозный воплощают частные коллизии, лишь усиливающие генеральный конфликт и действующие в его рамках.

Так, «Псковитянка», которую можно условно отнести к историко-бытовому жанру, все же в большей степени продолжает линию, идущую от «Жизни за царя» и продолжаемую Мусоргским. «Борис Годунов» и «Псковитянка», оперы, сочинявшиеся молодыми композиторами одновременно, воссоздают исторические периоды, которые отстоят друг от друга буквально на несколько лет. Однако Мусоргский и Римский-Корсаков относятся к истории по-разному: если для первого определяющим становится психологический ракурс конфликта, из-за чего на первый план выходит рефлексия Годунова, то в «Псковитянке» важнее лирическая и бытовая стороны. Явные сходства в образах двух царей отмечены Ю. В. Келдышем¹¹⁶: Борис одновременно и государственный деятель, и страдающий отец, Грозный — и непреклонный владыка, и любящий отец. Однако все же уровень трагедии в «Годунове» на порядок выше: это психологическая драма в высшем проявлении, приводящая к трагической смерти царя Бориса; тогда как события, происходящие с Грозным в «Псковитянке», можно считать гораздо более локальными, не столь сильно влияющими на героя, как в случае с «Годуновым».

По-разному композиторы воспринимают и народ: сцена Веча в «Псковитянке» потому и оказывается уникальной для творчества Римского-Корсакова, что в ней он показывает народ подобно Мусоргскому в «Годунове» — многоплановым, сложным и внутренне разобренным; тогда как в остальном оперном творчестве Римского-Корсакова народ, как правило, выполняет скорее бытовую, фоновую функцию. По-видимому, немаловажную роль здесь сыграли личностные особенности двух мастеров. Если Мусоргского в первую очередь

¹¹⁶ История русской музыки: в 10 т. М., 1984. Т. 2: XVIII век: Ч. 1. С. 226–227.

интересовали психологизм, социальная несправедливость, «проблема маленького человека», острота противопоставлений и конфликтов, то Римский-Корсаков (как, кстати, и А. П. Бородин) всегда больше склонялся к гармоничному отражению реальности. Поэтому даже в изображении одного исторического периода и схожих конфликтов композиторы видят совершенно разные детали.

Таким образом, исторические оперы Римского-Корсакова во многом обобщили тенденции в развитии исторического жанра — от барочной оперы XVIII века до сочинений эпохи романтизма — как западноевропейских, так и российских. Они выделяются особым ракурсом по отношению к отечественной истории и многоплановостью жанра.

1.2. Оперный историзм и драматургические идеи кучкистов¹¹⁷

В сфере интересов композиторов «Могучей кучки» историческая тематика занимала одно из основополагающих мест. В конце 60-х годов трое из участников кружка — Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин — обратились к идеям опер на национально-историческую тему; Ц. А. Кюи также писал оперу на исторический сюжет («Вильям Ратклиф»), однако из истории Шотландии, а М. А. Балакирев рассматривал различные варианты сюжетов, среди которых были и исторические. Стасов пишет о том, что композиторы «заняты были тогда мыслью об опере. Даргомыжский с 1866 года писал своего “Каменного гостя” и почти кончал его; Ц. А. Кюи доканчивал великолепного своего “Ратклиффа”, Балакирев с 1863 года принимался за волшебную оперу “Жар-птица” и набросал для нее несколько сцен в блестящих отрывках; А. П. Бородин принимался за “Царскую невесту” и также набрасывал эскизы нескольких сцен»¹¹⁸. Две из сочиненных в то время опер, «Борис Годунов» и «Псковитянка», создавались

¹¹⁷ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского: диалоги и пересечения // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Том 1. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. С. 313–321.

¹¹⁸ Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886. СПб., 1894. Т. 3. Стб. 776.

практически одновременно — и оба эти произведения стали началом нового этапа в эволюции русской исторической оперы. В них возникла новая разновидность жанра: «с внутригосударственным социальным конфликтом, наиболее отвечающая духу времени, востребованная общественной обстановкой 60–80-х годов»¹¹⁹.

Эта жанровая разновидность напрямую коррелировала с романтическим историзмом, направлением, еще в 30-е годы XIX века ставшим особенно актуальным во Франции. Французские художники рубежа 1820–1830-х гг. стремились отобразить социальные проблемы народа в большей степени, чем изобразить внутренний мир отдельного героя; особенно актуальны были идеи социальной справедливости, равенства. Эти настроения общества неизбежно диктовали новые требования к театральным произведениям — и в музыке это проявилось наиболее очевидно в операх¹²⁰ на сюжеты Эжена Скриба¹²¹. Параллельно Скрибу, целая плеяда французских писателей и драматургов обратилась к истории, стремясь найти параллели между прошлым и настоящим. Среди них был П. Мериме, создавший историческую драму-хронику “Жакерия” о жестоких народных восстаниях середины XIV века. Так же и А. Дюма сосредоточил свой интерес на исторических сюжетах, например, в драме «Генрих III и его двор» изобразив быт эпохи последних Валуа»¹²². В отличие от исторических драм XVIII века (например, на либретто Метастазियो), опирающихся, в основном, на античную историю, Скриб и его современники обратились к эпохам Средневековья и Возрождения. При этом в первую очередь либреттисты использовали сюжеты именно из национальной истории, выбирая преимущественно кризисные ее моменты, когда само существование нации было

¹¹⁹ Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра: дис. ... канд. иск. С. 54–55.

¹²⁰ «Немая из Портичи» и «Густав III» Д. Обера, «Жидовка» Ф. Галеви, «Гугеноты» Дж. Мейербера и т. д.

¹²¹ Жесткова О. В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. II. С. 63.

¹²² Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... д-ра иск. С. 147–148.

под угрозой¹²³. Аналогии между средневековой историей и современной жизнью Франции должны были заставить зрителя задуматься о судьбе страны.

При этом, что особенно важно, правдоподобность не была для французских авторов целью. Так, Скриб и композиторы, писавшие на его сюжеты, не ставили своей целью реконструкцию исторических событий: важнее для них были социально-политические параллели между оперными событиями и современными коллизиями, которые публика смогла бы понять и таким образом извлечь из истории урок¹²⁴.

В сочинениях кучкистов романтический историзм приобрел, разумеется, несколько иные качества. Из общих характеристик выделим уже отмеченное ранее предпочтение сюжетам из «недавней» истории и увлеченность переломными, кризисными историческими периодами¹²⁵ с явными аналогиями между прошлым и настоящим, современной российской действительностью. Наиболее значительные отличия, на наш взгляд, — стремление к правдоподобности сценических событий и, что важнее, появление в сочинениях образа народа как главенствующей, движущей силы.

Исторические оперы кучкистов были во многом вдохновлены двумя безоговорочными лидерами кружка — «внутренним» и «внешним», Балакиревым и Стасовым. Значимость второй фигуры в этом контексте очевидна: критик и библиотекарь Императорской Публичной библиотеки был не менее известен в качестве историографа, автора большого количества сугубо исторических трудов. Он предлагал сюжеты и разрабатывал их в деталях, делал многостраничные выписки из летописей; наконец, на страницах своих статей он освещал, популяризировал и защищал от нападок новые сочинения молодых композиторов. Наиболее показательный пример — оценка Стасовым двух исторических опер

¹²³ Там же. С. 149.

¹²⁴ Жесткова О. В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. С. 63.

¹²⁵ О чем Стасов писал так: «Тут с чудным вдохновением и мастерством представлены разнородные исторические элементы тогдашней Руси, взрытой до самого сердца и издавшей стон ужаса и прсыпающей силы» (Стасов В. В. Избранные статьи о М. П. Мусоргском. М., 1952. С. 21).

Мусоргского: «Вдобавок к остальным чертам своего дарования, Мусоргский был в высшей степени наделен талантом исторического создания, и ничто не может быть “историчнее” обеих опер его: “Бориса Годунова” и “Хованщины”»¹²⁶. Сюжет «Хованщины» при этом Стасов сам предложил Мусоргскому¹²⁷, а в «Борисе Годунове» особо подчеркивал правдивость в изображении народного духа¹²⁸.

Что же касается Балакирева, то его влияние на процесс создания кучкистами исторических опер кажется на первый взгляд менее значительным. Разъяснить эту ситуацию, как нам кажется, помогает изучение его собственных замыслов второй половины 60-х годов, в первую очередь — оперных. Это время в истории «Могучей кучки» стало самым плодотворным, а по сути и единственным, когда кружок существовал в своем полноценном виде. Среди кучкистов, по их собственным свидетельствам, существовала определенная иерархия — лидер Балакирев и его сверстник и соратник Ц. А. Кюи всегда находились на некоем «пьедестале» по отношению к остальным участникам: в них видели «учителей»¹²⁹; тогда как Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков были скорее «товарищами»¹³⁰. Мусоргский и Римский-Корсаков, диаметрально противоположные по духу и складу дарования «младшие» кучкисты, представляли собой еще одну «оппозицию» по отношению к более взрослым коллегам¹³¹. И только Бородин, самый старший из всех, но наиболее поздно

¹²⁶ Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. 2. Стб. 267.

¹²⁷ Там же. Т. 3. Стб. 799.

¹²⁸ Там же. Стб. 785.

¹²⁹ Стасов свидетельствует о влиянии Балакирева на оперные сочинения кучкистов: «В первые годы композиторской деятельности товарищей, Балакирев был самым надежным критиком их сочинений, их профессором по части музыкальных форм и оркестровки. Во всем этом он раньше их всех сложился, раньше всех их поднялся на высоту, и оттуда протягивал им надежную руку. Даже большинство тем для крупнейших произведений товарищей намечено им, М. А. Балакиревым: так, он указал Ц. А. Кюи как сюжет для оперы — “Ратклиффа”; Н. А. Римскому-Корсакову — “Псковитянку” и “Антара”; А. П. Бородину — “Царскую невесту” (эта последняя опера осталась, впрочем, едва начатою)». Там же. Стб. 764.

¹³⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 54.

¹³¹ Полярно противоположные судьбы композиторов и связанные с этим клише остроумно характеризует Ричард Тарускин: «В сравнении со сложившимся образом неотесанного, неученого и неженатого мученика Мусоргского, умершего от алкоголизма в 42 года, слишком уж respectable Римский-Корсаков — суровый профессор, благонравный отец семейства, безмятежный и терпимый буржуа-либерал (хотя и старинного аристократического рода, исстари славившегося заслугами в военном деле) — действительно многим казался воплощенной противоположностью великого художника». Тарускин Р. Догоняя Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. СПб., 2010. С. 278.

появившийся в коллективе, стоял немного особняком, видимо, из-за своей занятости на химико-медицинском поприще.

При ближайшем рассмотрении становится ясно, что подобная расстановка сил, по-видимому, могла существовать лишь в течение нескольких лет — когда Римский-Корсаков уже вернулся из кругосветного плавания на клипере «Алмаз» (1865), а Балакирев еще находился в состоянии творческого подъема (до начала 1870-х гг.), высочайшего за всю его деятельность. За это время глава «Могучей кучки» создает, вероятно, самые яркие свои произведения: симфоническую поэму «Тамара», Увертюру на три чешские темы, музыкальную картину «1000 лет», музыку к трагедии «Король Лир», два фортепианных концерта, фантазию «Исламей» и начинает Первую симфонию.

Однако поражает соотношение законченных произведений и интересных, но нереализованных замыслов: пожалуй, роль Балакирева в качестве главы композиторского кружка заключалась не столько в том, чтобы подавать пример собственным творчеством, сколько в умении вдохновлять коллег и учеников идеями. Среди неосуществленных замыслов были и оперные — еще в самом начале 1860-х гг. Балакирев начал задумываться о создании произведения для музыкального театра. Поначалу он планировал обратиться к сюжету «Царской невесты»¹³² и даже неоднократно встречался для этого с Меем, однако сотрудничества не вышло. Еще одним неудавшимся проектом стала сцена на текст отрывка из «Дзядов» А. Мицкевича. Оба эти замысла подчеркивают, что изначально Балакирев стремился к написанию оперы именно с историческим сюжетом. Он долго не мог выбрать тему, изучал партитуры классических опер, часто посещал оперные спектакли. Композитора интересовал, в первую очередь, идейно-содержательный план оперы и характеры персонажей; при этом, как отмечает А. А. Гозенпуд, — «существующие оперные формы композитора решительно не удовлетворяли»¹³³.

¹³² Впоследствии, как пишет А. А. Гозенпуд, «Балакирев передал Бородину тему “Царской невесты” и не мог простить ему отказа от этой, по словам Балакирева, “прекрасной драмы Мея”». Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. Л., 1961. С. 363.

¹³³ Там же.

Балакирев неоднократно высказывался о своих музыкально-театральных предпочтениях. В письме к Стасову он признавался: «Все время меня занимала мысль, что такое опера и как она должна быть. Мне рисовались “Жизнь за царя” — это не то, что нужно, “Руслан” — опять не то, тут только гениальная музыка, в “Русалке” есть много дельного, но опять все не то...»¹³⁴. Свое «недовольство» «Жизнью за царя» Балакирев объяснял тем, что сюжет оперы делается с каждым годом все «несовременнее и противнее»¹³⁵. В «Руслане и Людмиле» ему, по-видимому, претили статичность и сценическая нескладность. Тем не менее, прекрасно понимая величие глинкинских опер и их роль для русской музыки, он, вероятно, ощущал необходимость создать новую оперную «модель» — на основе творений Глинки, но более отвечающую современным запросам.

Пройдя через увлечение романами современников (в частности, «Что делать?» Чернышевского, «Кто виноват?» Герцена и «Отцы и дети» И. А. Тургенева) и отказавшись в результате от мысли писать оперу на подобный «революционный сюжет», Балакирев возвращается к более привычным идеям. Съездив на Кавказ, и привезя оттуда разнообразные фольклорные материалы, композитор вдохновляется сюжетом «Жар-птицы». Вслед за глинкинским «Русланом» Балакирев обратился к сказочному Востоку, олицетворением которого должна была стать царица Тамара, главная героиня оперы. Контраст составлял сугубо русский образ Ивана-царевича. О своем замысле Балакирев писал: «Я задумал писать оперу, которая будет называться “Жар-Птица”. Скелет сюжета, пожалуй, похож на “Руслана”, но сцены и повороты совсем другие»¹³⁶. А Кюи в письме к Римскому-Корсакову упоминал: «Балакирев и Модинька затевают писать оперы... Балакирева нужно пришпорить. Кончит он или нет, а несколько отличных номеров напишет. Сюжет русско-грузинский, а он из Кавказа привез огромные богатства восточной музыки»¹³⁷.

¹³⁴ М. А. Балакирев и В. В. Стасов: переписка: в 2-х т. М., 1970. Т. 1. С. 198.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. М., 1963. Том V. Литературные произведения и переписка. С. 74.

¹³⁷ М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. М., 1967. С. 96.

Идея возникла в 1863–1864 гг., в то время, когда Мусоргский начинал «Саламбо», а Кюи уже работал над «Вильямом Ратклифом». Вероятно, одной из важных причин, повлиявших на само возникновение такого замысла, стала премьера «Юдифи» Серова, состоявшаяся в 1863 году. Отзыв Балакирева на эту оперу был критичным: «Сие произведение обличает в авторе ум и неталантливость, он постоянно ведет, ведет и не доведет, и в этом истинный сын Вагнера»¹³⁸ — так он описал «Юдифь» Римскому-Корсакову, находившемуся в то время в кругосветном плавании. Тем не менее композитор назвал это сочинение «полезным для дальнейшего хода русской оперы»¹³⁹, главным образом — в качестве своеобразного трамплина для будущих оперных произведений кучкистов. В «Жар-птице» «условному, помпезному, лишенному национального колорита Востоку Серова должен был противостоять подлинный восточный, в данном случае грузинский и персидский мелос»¹⁴⁰. Таким образом, задуманная Балакиревым опера призвана была стать тем же, чем стал в свои годы «Руслан» — моделью, ориентиром, но уже в новую эпоху.

Черeda неудач, связанных с долгими поисками драматурга, а затем с некачественным либретто, охладили пыл Балакирева, которому и без того было свойственно быстро терять интерес к своим идеям. Римский-Корсаков вспоминает в «Летописи», что уже в 1865–1866 годах Балакирев «относился к задуманной им опере “Жар-птица” несколько холодно, хотя играл много превосходных отрывков, преимущественно сочиненных на восточные темы»¹⁴¹. Спустя некоторое время композитор задумал воплотить идею «Жар-птицы» в симфоническом произведении, а затем и вовсе наступил долгий кризис, на многие годы отвлекший Балакирева от музыкальной деятельности.

Почти десятилетие спустя глава «Могучей кучки» настойчиво предлагал свой сюжет Римскому-Корсакову. Последний уклонился от прямого ответа и тем самым, вероятно, обидел Балакирева. Можно предположить, что отказ Римского-

¹³⁸ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Том V. Литературные произведения и переписка. С. 74.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. С. 370.

¹⁴¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 57–58.

Корсакова был связан с тем, что отношения его с Балакиревым в ту пору были уже несколько натянутыми, и он не хотел себя связывать лишними обязательствами, неизбежными при написании оперы на балакиревский сюжет.

Тем не менее мы можем выдвинуть гипотезу о том, что неосуществленный замысел Балакирева оказал большое влияние на Римского-Корсакова как оперного композитора. Отчасти на это указывает и Гозенпуд, предположивший, что принципы «Руслана» были восприняты Римским-Корсаковым «через призму балакиревского замысла», могла повлиять на Римского-Корсакова и неосуществленная симфония «Русь» Балакирева¹⁴². По-видимому, говоря о влиянии Балакирева на Римского-Корсакова, следует упомянуть не только инструментальные сочинения и не одну сказочную тематику. Само наличие музыкально-театрального замысла Балакирева имело огромное значение для задумывавшихся в те годы опер всех кучкистов — Кюи, Бородина, Мусоргского, а особенно Римского-Корсакова. Обдумывая свою оперу, которой не суждено было состояться, глава «Могучей кучки» подолгу обсуждал свои планы и намерения с младшими коллегами, а настойчивость Балакирева, весомость его слов и степень убеждения вполне могли сделать эти идеи определяющими для молодых композиторов.

Свидетельств этому в письмах практически не сохранилось — все обсуждения оперных замыслов проходили в моменты встреч кучкистов, о чем пишет сам Балакирев в письме к Стасову, отвечая на вопрос о занятиях с Римским-Корсаковым: «“Садко” писан им здесь, в Петербурге, и потому никакой переписки по этому поводу у нас не могло происходить. Также и “Антар”, и “Псковитянка” не могли вызвать переписку, потому что писались здесь»¹⁴³. Но гораздо более важное свидетельство — сами оперы младших кучкистов, которые при детальном рассмотрении обнаруживают следование одной и той же драматургической логике.

¹⁴² Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. С. 382.

¹⁴³ М. А. Балакирев и В. В. Стасов: переписка: в 2-х т. М., 1971. Т. 2. С. 149.

Так, единый набор элементов, представляющий собой некую сумму композиционных и драматургических решений из «Руслана и Людмилы» и «Жизни за царя», по-видимому, выделенных и обобщенных именно Балакиревым, можно обнаружить в «Борисе Годунове» и «Псковитянке». Они составляют основу поэтики опер, сочинявшихся в одно и то же время и в условиях тесного общения, что позволяет предположить и взаимное влияние композиторов друг на друга, и роль «общего руководства» Балакирева. Близость проявляется не только в композиции и ее компонентах, но также в фактурных, гармонических и мелодических деталях.

Можно даже говорить о единой оперной «модели», содержащей ряд схожих сцен (Таблица 1):

Таблица 1. Типологически родственные сцены из «Бориса Годунова» и «Псковитянки»

	«Псковитянка»	«Борис Годунов»
<i>Игровая сцена</i>	Игра в горелки, Сказка про Царевну Ладу	Сцена в тереме («Как комар дрова рубил», «Сказочка про то и про се»), частично — Песня Шинкарки
<i>Рассказ о «давно минувших днях»</i>	Сцена Токмакова и Матуты	Сцена Пимена и Григория Отрепьева
<i>Сцена народного бунта</i>	Вече	Пролог, сцена под Кромами
<i>Сцена-жалоба</i>	Хор «Грозен царь идет во великий Псков»	Хор «Кормилец батюшка» в сцене у собора
<i>Заключительный комментирующий хор</i>	Хор «Совершилося! Волей божией»	Хор «Плачьте, плачьте, люди» из сцены смерти Бориса
<i>Величальный хор</i>	«Из-под холмика, под зеленого»	«Уж как на небе солнцу»
<i>Сцена Царя и разоблачителя-жертвы</i>	Сцена Ивана и Ольги, сцена Ивана и Николы Салоса (вторая редакция)	Сцена Бориса и Юродивого
<i>Развернутая ария/монолог Царя в нескольких эпизодах</i>	Ариозо Ивана «Вот обелил я Псков»	Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»
<i>Ариозо-ожидание героини/героя</i>	Ариозо Ольги «Одна в лесу»	Ариозо Самозванца «Придешь ли ты, желанная»
<i>Любовный дуэт</i>	Дуэт Ольги и Тучи	Дуэт Марины Мнишек и Самозванца

Разумеется, многие фрагменты «Бориса Годунова» не входят в этот перечень. Это можно объяснить тем, что опера серьезно перерабатывалась композитором, и, в отличие от редакций Римского-Корсакова, в итоге которых

структура «Псковитянки» вернулась практически к первоначальному виду, композиция «Годунова» была существенно изменена (хотя бы в отношении протяженности). Но более важно то, что в момент написания «Бориса Годунова» отношения учителя и ученика уже нельзя было назвать близкими. Усиливающаяся с каждым годом самобытность Мусоргского, его нежелание идти на компромисс приводили Балакирева в недоумение, и он все больше внимания уделял другому своему любимцу — Римскому-Корсакову. Если и говорить об опере, создаваемой в наибольшей степени под влиянием Балакирева, то это — «Саламбо», но ввиду того, что произведение не было окончено, судить в полной мере об этом влиянии довольно сложно.

Помимо вероятного воздействия Балакирева на создание двух главных исторических опер «Могучей кучки», огромное значение имеет факт влияния Мусоргского и Римского-Корсакова друг на друга. В период создания «Псковитянки» и «Бориса Годунова», а именно осенью 1871 года, Римский-Корсаков и Мусоргский поселились вместе в одной из меблированных комнат на Пантелеймоновской улице (сейчас — улица Пестеля). Подробное воспоминание об уникальном примере композиторского быта Римский-Корсаков оставил в «Летописи»: «Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал, или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению <...>. В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт “Бориса Годунова” и народную картину “Под Кромами”. Я оркестровал и заканчивал “Псковитянку”»¹⁴⁴.

В письмах коллег сохранилось еще два разнородных воспоминания об этом периоде. Вот, к примеру, колоритный отзыв Стасова:

¹⁴⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 97.

«Никогда не забуду того времени, когда они, еще юноши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним рано утром, заставлял их еще спящими, будил их, поднимал с постели, подавал им умываться, подавал им чулки, панталоны, халаты или пиджаки, туфли, как мы пили вместе чай, закусывая бутерброды с швейцарским сыром, который они так любили, что Римского-Корсакова и меня часто товарищи звали “сыроежками”. И тотчас после этого чая мы принимались за наше главное и любезное дело — музыку, начиналось пение, фортепьяно, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня. Как это все было хорошо, но как все это было давно»¹⁴⁵.

А воспоминание Бородина, помимо прочего, имеет большое значение для исследователей стиля обоих композиторов: «Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонии, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее»¹⁴⁶.

Пожалуй, в этом описании творческого процесса заложены все основные стереотипы о будущей редакторской работе Римского-Корсакова над сочинениями Мусоргского. Но здесь же Бородин говорит и об обратном влиянии, которое не так часто упоминают исследователи: в самом деле, в тот период декламационная техника Римского-Корсакова существенно обогатилась именно благодаря Мусоргскому.

Кроме того, это время стало периодом создания оперы-балета «Млада»: Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин и Кюи работали над фрагментами к

¹⁴⁵ Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932. С. 212.

¹⁴⁶ Письма А. П. Бородина. М., 1936. Выпуск II (1872–1877). С. 313.

совместному опусу «Могучей кучки», который заказал директор императорских театров С. А. Геденов. Если для Мусоргского «Млада» была тогда «досадным» занятием, отвлекающим от главного труда — «Бориса Годунова», то Римский-Корсаков в тот период практически ничего не писал. Для него, пожалуй, единственного, незавершенная «Млада» была значительным опусом, о ней он с интересом пишет в «Летописи»: «сюжет “Млады” с его фантастическими и бытовыми сценами являлся весьма благодарным для воспроизведения в музыке»¹⁴⁷. Сюжет из жизни полабских славян — также с явной исторической подоплекой — был разработан по просьбе Геденова драматургом В. А. Крыловым, кучкисты (кроме Балакирева) вместе сочиняли оперную музыку, а балетные танцы было поручено написать «официальному балетному композитору при императорских театрах»¹⁴⁸ Л. Минкусу.

По итогам совместного обсуждения Геденова и «Могучей кучки» работа была распределена так: «1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного, — Бородину, 2-е и 3-е действия были распределены между мною [Римским-Корсаковым. — М. С.] и Мусоргским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел “Ночь на Лысой горе”»¹⁴⁹.

Парадоксальным образом вне участия Балакирева (который в то время уже начал отдаляться от кружка и погружался в духовный кризис) в коллективной «Младе» начинал реализовываться тот самый замысел, который глава «Могучей кучки» так долго вынашивал и пытался внедрить в сочинения своих учеников. Однако геденовской затее не суждено было осуществиться — директор императорских театров вскоре оставил свою должность, а композиторы

¹⁴⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 90.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Там же.

приспособили написанное для проекта в другие произведения («Князь Игорь», «Ночь на Лысой горе» и т. д.).

Римский-Корсаков вернулся к «Младе» спустя двадцать лет — младший участник «Кучки» чувствовал необходимость не только в завершении авторских произведений своих друзей, но и в доведении до результата коллективного замысла. Разумеется, это будет уже совсем другая опера — но импульсом к началу работы над ней станет разбор рукописей Бородина, среди которых Римский-Корсаков найдет финал «Млады», а еще — впечатление от просмотра «Кольца нибелунга» Вагнера, вдохновившее Римского-Корсакова на переработку собственного оркестрового стиля¹⁵⁰. Что же касается «Млады» конца 60-х, то материалы, сочиненные для нее, будут использованы отчасти в «Майской ночи», «Снегурочке», струнном квартете¹⁵¹.

Неоконченная «Млада» и оконченные, но впоследствии неоднократно переработанные Мусоргским и Римским-Корсаковым «Борис Годунов» и «Псковитянка» — лучшие образцы коллективного кучкистского творчества. В них в наибольшей мере можно проследить работу своеобразной уникальной композиторской лаборатории, которой и была «Могучая кучка» в те годы. Нереализованные замыслы Балакирева, его художественные убеждения стали отправной точкой для произведений Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина, оказавшись удивительным феноменом сотрудничества учителя и учеников.

1.3. Процесс создания исторических опер¹⁵²

Первая мысль о создании оперы на сюжет драмы Л. А. Мея «Псковитянка» появляется у Римского-Корсакова на рубеже 1867–1868 годов. Идею оперы, как уже было сказано, предложили коллеги по «Могучей кучке» — Балакирев и

¹⁵⁰ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 105.

¹⁵¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 117, 168, 180.

¹⁵² Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. Римский-Корсаков, Мусоргский и Никола Салос // Музыка и время. 2018. № 11. С. 28–34.

Мусоргский, по мнению Римского-Корсакова, «лучше знавшие русскую литературу»¹⁵³. Как и в целом ряде ранних сочинений композитора, импульсом для создания произведения стала идея извне, «чужой» замысел. Так, большинство сюжетов для ранних произведений Римского-Корсакова предложили именно участники кружка, поэтому и тематика соответствовала интересам «Могучей кучки»: русский эпос и история, восточная и славянская культура¹⁵⁴. Особенно интересна в этом контексте многолетняя история создания «Псковитянки», оперы, сочинение которой было изначально инициировано коллегами Римского-Корсакова, и только потом, в процессе переработки материала оперы на протяжении нескольких десятилетий, эта идея стала по-настоящему авторской.

Сочинение «Псковитянки» во многом выявляет процесс творческого становления ее автора. Это первое сочинение Римского-Корсакова в оперном жанре, но многократные возвращения к материалу «Псковитянки» говорят о значительном интересе композитора к этой теме в разные периоды жизни. Опера насчитывает три полноценные редакции, кроме того, есть самостоятельные произведения «по мотивам» оперы: музыка к драме «Псковитянка», включающая увертюру и антракты из оперы, а также «Стих об Алексее Божьем человеке» (Таблица 2).

Таблица 2. Хронология создания всех версий «Псковитянки» и произведений «по ее мотивам»

Год	Произведение
1867–1872, премьера 1873	«Псковитянка» (первая редакция)
1876–1878	«Псковитянка» (вторая редакция)
1877–1882	Антракты и увертюра к драме «Псковитянка»
1877–1878, премьера 1894	Стих об Алексее Божьем человеке
1891–1892, премьера 1894	«Псковитянка» (третья редакция)
1898	«Боярыня Вера Шелога»
1899	«Царская невеста»

¹⁵³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 75.

¹⁵⁴ Прокопьева Е. П. Эволюция творческого метода Н. А. Римского-Корсакова в контексте его эпохи: дис. ... канд. иск. М., 2021. С. 73.

Три редакции отличаются сюжетными, жанровыми, композиционными деталями, а также нюансами музыкального языка. Однако не менее важно то, что история возникновения каждой из них представляет отдельный исторический процесс. Начало работы над первой редакцией оперы датируется 1867 годом, одновременно с ней композитор задумывает симфоническую поэму «Антар» и сразу же принимается за это сочинение, откладывая идею об опере. На протяжении следующих лет работа над «Псковитянкой» шла «то подряд, то вразброску»¹⁵⁵: постепенно создавались хоры, Сказка Власьевны, сцена Стеши Матуты.

В начале 1869 года скончался А. С. Даргомыжский, и по завещанию композитора его последняя, неоконченная опера «Каменный гость» была передана Римскому-Корсакову для оркестровки. В связи с этим работа над «Псковитянкой» была отложена; вновь Римский-Корсаков приступил к ней в 1870 году, и к осени этого года уже был полностью готов клавиш и начата инструментовка. Из-за проблем с цензурой (в частности, из-за текста в сцене Веча и запрета на появление на подмостках Царя) постановка оперы была отложена, и только 1 января 1873 года «Псковитянка» впервые появилась на сцене.

В Мариинском театре к первой опере начинающего композитора отнеслись серьезно: дирижировал премьерой Э. Ф. Направник, пели О. А. Петров (Иван Грозный), Ю. Ф. Платонова (Ольга), М. К. Леонова (Власьевна), Д. А. Орлов (Михайло Туча), И. А. Мельников (Токмаков), В. М. Васильев (Матута). Артисты, по воспоминаниям Римского-Корсакова, «относились добросовестно и любезно»¹⁵⁶, разве что Петров был недоволен «длиннотами и сценическими погрешностями»¹⁵⁷. Отдельно композитор выделил Тучу в исполнении молодого певца Д. А. Орлова: «прекрасно пел в сцене Веча, эффектно запевая песню вольницы»¹⁵⁸. О. А. Петров и Ю. Ф. Платонова, ведущие солисты театра, спустя несколько месяцев участвовали также и в постановке двух сцен из «Бориса

¹⁵⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 88.

¹⁵⁶ Там же. С. 102.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же.

Годунова» (сцена в корчме и сцена у фонтана), исполняя соответственно Варлаама и Марину Мнишек. Направник, несмотря на то, что был «сух, мнения своего не высказывал, но неодобрение было заметно против его воли»¹⁵⁹, не только качественно исполнил оперу, но и указал на некоторые неудачи партитуры. В итоге премьера прошла успешно, публика была в восторге от оперы, и в особенности — от сцены Веча. «Псковитянка» прошла десять раз за сезон и каждый раз — при полных сборах.

При этом отзывы критики¹⁶⁰ оказались, в основном, негативными: «в газетах меня побранивали сильно, за исключением Кюи»¹⁶¹. Но даже положительная, в целом, рецензия Кюи содержит довольно много резких замечаний в отношении неудачных музыкальных характеристик некоторых персонажей (в частности, Ольги, Токмакова и Тучи), общего однообразия музыки, неинтересных речитативов и т. д. Главное, на что указывает старший коллега Римскому-Корсакову — большая склонность его не к оперному жанру, а к симфоническому, что сказывается на музыкальном языке оперы.

Еще несколько критических отзывов композитор приводит в пересказе в «Летописи», из чего можно сделать вывод, что оценки эти для него были довольно важны: «Соловьев, найдя в клавираусцуге “Псковитянки” неверно изображенное *tremolo* (одна из многочисленных опечаток этого издания), вероятно, намекая на мое профессорство в консерватории, ядовито советовал мне в своей статье “поучиться да поучиться”. <...> Фаминцын <...> особенно налег на посвящение оперы моей “дорогому мне музыкальному кружку”, из которого он выводил какие-то необыкновенные заключения»¹⁶².

Таким образом, несмотря на общее положительное впечатление от первого оперного опыта, Римский-Корсаков остался, видимо, не удовлетворен целым

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Статьи Г. А. Лароша в «Московских ведомостях» — №25 и №28 и в «Русском мире»; анонимная статья в «Петербургском листке» №5; статья за подписью В.В. в «Музыкальном листке» — №16 и №17 за 1872–1873 гг. Статья Кюи в №9 «Петербургских ведомостей», перепечатанная в сборнике (Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 215); еще одна под псевдонимом М. (из Одессы) — «Три русские оперы».

¹⁶¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 103.

¹⁶² Там же.

рядом его качеств. Поэтому, не принимаясь за новый оперный сюжет, композитор спустя некоторое время задумывается о переработке «Псковитянки». Главным толчком для этого послужила подготовка к изданию полных оркестровых партитур обеих опер Глинки, задуманному в 1876 году его сестрой Л. И. Шестаковой. Редакторами были избраны, помимо Римского-Корсакова, Балакирев и А. К. Лядов (по самокритичному мнению Римского-Корсакова, все трое «оказались плохими корректорами и <...> относились к этому слишком легкомысленно и самонадеянно»¹⁶³).

Именно корректура партитур Глинки стала для Римского-Корсакова особенно ценным опытом редактур чужих произведений. Этот опыт не был первым (до этого композитор уже оркестровал «Каменного гостя» Даргомыжского), но был самым масштабным — подготовка к изданию опер заняла несколько лет. По-видимому, собственно «свободного творческого редактирования»¹⁶⁴ в этой работе не было, в отличие от предстоящих редакций произведений Мусоргского и Бородина, а была скорее реставрация, «очищение» глинкинского нотного текста от лишних наслоений. Тем не менее такое подробное редакторское исследование обеих опер Глинки сказалось и на отношении Римского-Корсакова к собственным сочинениям. По словам самого композитора, погружение в музыку Глинки стало для него «неожиданною школою»¹⁶⁵ — и, пройдя эту «школу», он параллельно с редактурой «Руслана» и «Жизни за царя» принимается за переработку первой оперы.

В первую очередь Римский-Корсаков пишет пролог, а помимо него вводит новые роли и расширяет уже существующие. Среди новых персонажей появляются юродивый Никола Салос и Четвертка Терпигорев, друг и наперсник Тучи. Расширить же предполагалось партию Стеши, дочери Матуты. Благодаря этому в опере появлялась комическая пара Стеши и Четвертки, оттеняющая пару

¹⁶³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 133.

¹⁶⁴ Левашев Е. М. Проблема редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII–XX вв. // Множественность научных концепций в музыковедении. К 60-летию Е. М. Левашева. Келдышевские чтения — 2005. М., 2009. С. 334.

¹⁶⁵ Там же.

главных героев — Ольги и Тучи. А одно из нововведений было инициировано Балакиревым, предложившим добавить в начале третьего действия хор калик переходящих. Из этой идеи родилась целая линия, связанная с юродивым Николой Салосом, а сцена Николы и Ивана Грозного оказалась одной из важнейших кульминаций оперы во второй редакции. Однако затем Римский-Корсаков отказался от введения новых персонажей, которые существенно утяжелили оперную структуру (но и разнообразили ее в жанровом отношении).

Вторая редакция оперы, оконченная в 1878 году, так и не появилась на сцене. Причин этому было, по всей видимости, несколько, и в их числе — смена дирекции театра и связанная с этим путаница. Партитура оперы, судя по всему, «не дошла» до Направника, который «коротко и сухо»¹⁶⁶ отвечал на вопрос о новой версии «Псковитянки», что не видел ее. Римский-Корсаков пишет, что был недоволен таким отношением дирижера, но в то же время осознавал, что «это к лучшему, и что с “Псковитянкой” следует подождать»¹⁶⁷.

Вновь Римский-Корсаков возвращается к своей опере весной 1891 года¹⁶⁸. «Первая юношеская редакция ее меня не удовлетворяла, вторая — еще того менее. Я решил переработать оперу мою, в общем не отступая от первой ее редакции, не увеличивая ее в размерах, но заменив кое-что, совсем не удовлетворявшее меня, заимствованиями соответствующих мест из второй редакции»¹⁶⁹. Из второй редакции была взята сцена Ольги с Власьевной перед въездом царя Ивана, «вставные» персонажи второй редакции — Четвертка Терпигорев и Никола Салос — теперь были изъяты. Также исчезла вся сцена с каликами переходящими, и только сцена грозы и царской охоты осталась — но уже в качестве сценической картины перед хором девушек.

Однако важнейшим, вероятно, изменениям подверглась оркестровка оперы. В середине сезона 1888/89 годов в Мариинском театре было поставлено «Кольцо

¹⁶⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 138.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ За десять лет до этого Римский-Корсаков вычленил из второй редакции инструментальные фрагменты (увертюру и антракты), объединив их в Музыку к драме Л. А. Мея «Псковитянка».

¹⁶⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 228.

нибелунга» Вагнера. Событие это произвело колоссальное впечатление на весь музыкальный Петербург, а в особенности — на Римского-Корсакова. Вместе с Глазуновым они посещали все репетиции, анализируя мастерство капельмейстера К. Мука и особенности оркестра Вагнера, о чем Римский-Корсаков писал: «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход»¹⁷⁰.

Под влиянием тетралогии Римский-Корсаков переоркестровал Польский из «Бориса Годунова» для концертного исполнения. Композитор подчеркивает этот эпизод в «Летописи моей музыкальной жизни», считая его первым своим этюдом в новой области оркестровки. Затем с учетом новых знаний будет переделана «Сербская фантазия», а после — написана опера-балет «Млада».

Вслед за этим композитор вновь вернулся к «Псковитянке». Оркестровка второй редакции с натуральными медными инструментами «не годилась», поэтому новая версия была написана отчасти для глинкинского, отчасти — для вагнеровского состава. Премьера «новой» «Псковитянки» состоялась в Обществе музыкальных собраний в исполнении полулюбительской труппы. И только в сезоне 1901/02 годов «Псковитянка» вместе со своим прологом — оперой «Боярыня Вера Шелога» — прозвучала на сцене Большого театра в Москве. Партию Царя Ивана исполнял Федор Шаляпин, ставший украшением постановки.

Вскоре после окончания работы над третьей редакцией Римский-Корсаков вернулся к материалу «Псковитянки»: весной 1898 года он «принялся за пролог к меевской “Псковитянке” — “Боярыня Вера Шелога”, рассматривая его двояко: как бы отдельную одноактную оперу и как пролог к моей опере»¹⁷¹. По сути, история «Веры Шелогини» началась еще в 1876–1877 гг., во времена второй редакции, в работе над которой главной целью композитора было пролог, которого в первой редакции не было. Примечательно, что это — единственный эпизод второй версии оперы, который Римский-Корсаков оценивает высоко: «Пролог вышел у меня написанным не тем способом письма, которым написана

¹⁷⁰ Там же. С. 220.

¹⁷¹ Там же. С. 272.

была прежняя “Псковитянка”, <...> в оперном письме я сделал несомненные успехи, и в прологе, как сочинении новом, они были заметны»¹⁷². И именно этот материал стал основой для будущей самостоятельной одноактной оперы — «Боярыня Вера Шелога».

В новую оперу вошла большая часть пролога несостоявшейся редакции 70-х годов. Композитор оставляет этот материал практически неизменным: Колыбельную переоркеструет, но материал сохраняет полностью, большую часть рассказа Веры также возобновляет «с ничтожными изменениями»¹⁷³; это же относится и к финалу. Впервые постановка «Веры Шелоги» (в паре с «Псковитянкой») состоялась осенью 1898 года в Московской частной опере, театре С. И. Мамонтова. Тогда «Пролог прошел мало замеченным, несмотря на прекрасное исполнение г-жою Цветковой»¹⁷⁴. Однако вскоре Римский-Корсаков предложил Н. И. Забеле спеть «Веру Шелогу» в концертном варианте — по всей видимости, без участия остальных персонажей оперы (Власьевны, Токмакова и Шелоги), за исключением Надежды Насоновой¹⁷⁵. Так партия «нашла» своего исполнителя, несмотря даже на то, что концертный формат также не прибавил новой опере успеха: «причиною тому был самый характер произведения, требующего сцены, а не концертной эстрады»¹⁷⁶. По сути, сразу же после написания Римский-Корсаков опробовал в постановке оба варианта оперы: и в паре с «Псковитянкой», и самостоятельный.

«Веру Шелогу» можно назвать началом нового этапа в творчестве Римского-Корсакова — именно начиная с нее, композитор создает камерно-вокальные произведения: романсы, дуэты, трио и оперы — «Моцарт и Сальери», «Сервилия», «Пан воевода». Наконец, повторное обращение Римского-Корсакова к «Вере Шелоге» повлияло и на то, что из всех актуальных на тот момент сюжетов^б он выбрал именно «Царскую невесту» Мея. Еще в 60-х годах эта драма

¹⁷² Там же. С. 136.

¹⁷³ Там же. С. 272.

¹⁷⁴ Там же. С. 274.

¹⁷⁵ «Для исполнения рассказа Веры Шелоги в Русском симфоническом концерте необходимо было участие еще одной певицы на партию Надежды». Там же.

¹⁷⁶ Там же. С. 274–275.

привлекала самого Римского-Корсакова, Балакирева и Бородина¹⁷⁷: в начале 1868 года Римский-Корсаков пишет о «Царской невесте»: «Желание сочинить [оперу. — М. С.] было одно время мимолетной композиторской мечтой сначала Бородина, потом моей»¹⁷⁸. Однако этому желанию суждено было осуществиться только в конце 90-х годов. Историю создания «Царской невесты» можно противопоставить процессу сочинения «Псковитянки»: если замысел последней буквально сразу же начал воплощаться в жизнь, но после реализации материал на протяжении тридцати лет видоизменялся и совершенствовался, то с «Царской невестой» случилось абсолютно противоположное — композитор эти же тридцать лет обдумывал идею оперы, но непосредственно к сочинению приступил только после «Веры Шелюги», и целиком написал «Царскую невесту» за считанные месяцы.

В начале февраля 1898 года Римский-Корсаков объявил Ястребцеву, что «снова возьмется за русскую оперу. «Непременно за русскую,— смеясь, сказал Римский-Корсаков. И тут же добавил: — Отечеству не изменю, разве в мелочах»¹⁷⁹. 15-го апреля опера была начата, к концу лета уже была полностью окончена в клавире, а к концу осени (25 ноября 1898 г.) — оркестрована: в переписке с Ястребцевым композитор называл «Царскую невесту» «выпитой залпом»¹⁸⁰. По просьбе композитора И. Ф. Тюменев, «знаток литературы и старины»¹⁸¹ и бывший ученик Римского-Корсакова, сделал ряд изменений в тексте Мея, «дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей»¹⁸². Кроме того, был сделан ряд купюр: текст пьесы был значительно сокращен, в процессе чего существенно уменьшилось количество

¹⁷⁷ Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. С. 363. В. В. Стасов также писал, что Бородин успел написать для «Царской невесты» «несколько превосходных сцен и хоров (самый замечательный был хор пирующих буйных опричников)». Стасов В. В. Избранные сочинения, в 3 тт. М., 1952. Т. III. С. 350), но после сюжет перестал его привлекать. Однако Римский-Корсаков отрицал это: «Никаких решительно законченных номеров из “Царской невесты” у Бородина не было. Может быть, он несколько отдельных каких-либо тактов наигрывал Стасову, этого я не знаю. Знаю одно только, что Владимир Васильевич вообще склонен был подчас отдельные нравившиеся ему аккорды или же даже просто намерение автора принимать за выполнение» (Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Л., 1960. Том второй, 1898–1908. С. 570).

¹⁷⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 74.

¹⁷⁹ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 10.

¹⁸⁰ Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским. СПб., 2004. С. 260.

¹⁸¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 272.

¹⁸² Там же.

действующих лиц. Однако был введен один новый, «немой» герой — царь Иван, показывающийся в глубине сцены во втором акте во время диалога Марфы и Дуняши. Еще одним важным дополнением стали хоры опричников, обрамляющие второе действие и усиливающие народный, бытовой пласт драматургии оперы.

Премьера «Царской невесты», как и «Псковитянки» вместе с «Верой Шелогой», прошла в опере Мамонтова, 22 октября 1899 г. Опера имела успех, а особенно — Н. И. Забела-Врубель в партии Марфы. Однако результатом постановки стала дополнительная переработка оперы: Римский-Корсаков написал «вставную» арию Лыкова, о чем его попросил тенор А. В. Секар-Рожанский. Введение арии Лыкова стало последним дополнением в «Царской невесте» — и именно с этой арией опера исполнялась далее. Премьера «Царской невесты» в Мариинском театре состоялась только в конце 1901 года, а «Псковитянка» с «Верой Шелогой» были поставлены еще позже, в конце 1903 года; причем только в этом спектакле композитором была купирована сцена в лесу — то есть редакция оперы шла вплоть до этого времени.

Таким образом, три исторические оперы, написание которых заняло у Римского-Корсакова, в общей сложности, более тридцати лет, олицетворяют собой весь творческий путь композитора. Возвращения к «Псковитянке», как «путевые столбы», отмечают важнейшие вехи творчества Римского-Корсакова, связанные и с авторскими сочинениями, и с редакцией чужих произведений — а «превращение» «Веры Шелогини» в самостоятельное сочинение и написание «Царской невесты» венчают этот путь.

1.4. Литературные первоисточники и проблема историзма¹⁸³

Сюжеты всех трех русских исторических опер Римского-Корсакова (а также и «Сервиллии») относят нас к драмам литератора и переводчика Льва Мея (1822–

¹⁸³ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского: диалоги и пересечения // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Том 1. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. С. 313–321.

1862), «постоянного литературного спутника» композитора¹⁸⁴. Мей, «настоящий поэт старого времени»¹⁸⁵, был одним из самых ярких литераторов середины XIX века, периода «совершенного упадка русской исторической драматургии»¹⁸⁶. Это так называемый этап «между Пушкиным и Островским», когда единственные произведения, писавшиеся на историческую тему, были полны «уропатриотической» тематики, а образ народа в них использовался только для апологетизации власти (пьесы Н. В. Кукольника, Н. А. Полевого, Р. М. Зотова и других).

На этом фоне драмы Мея оказались явлением из ряда вон выходящим. Успех пьес во многом обеспечил их язык, чистый и естественный, особенно по сравнению с несколько фальшивыми простонародными оборотами и архаизмами современников. Правдивые характеры героев, которые кажутся живыми современниками, а не давно забытыми историческими персонажами, произвели на читателей и критиков впечатление свежести. Так, даже А. А. Григорьев, в целом раскритиковавший «Псковитянку», отметил мастерский язык ее героев¹⁸⁷.

Порядок появления сочинений с сюжетами из русской истории у драматурга и композитора оказался противоположным. Первой драмой Мея стала «Царская невеста», написанная в 1849 году. Сюжет пьесы он заимствовал у Н. М. Карамзина, который суммировал летописные сведения о женитьбе Ивана Грозного на Марфе Собакиной, его третьей супруге. При этом автор подчеркивал, что факты, собранные Карамзиным, стали лишь основой для драмы, а все ее события вымышлены, но могли происходить, так как герои, «по возможности, исторически верны»¹⁸⁸. Однако несмотря на эту оговорку, Мей все же подходит к вопросу историзма довольно серьезно — например, отдельно подчеркивает временное несоответствие, касающееся фигуры Лыкова (который был казнен за

¹⁸⁴ Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 295.

¹⁸⁵ Садовской Б. А. Лебединые клики. М., 1990. С. 218.

¹⁸⁶ Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей // Мей Л. А. Стихотворения / сост., вступ. ст. и примеч. К. К. Бухмейер. М., 1985. С. 3.

¹⁸⁷ Григорьев А. А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. II. Псковитянка, драма Л. Мея // Время. 1861. Т. II, № 4. С. 133.

¹⁸⁸ Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. С. 81.

год до смерти Марфы): «О Лыкове не стоило бы упоминать, если бы ввод его в драму не был анахронизмом»¹⁸⁹. Это же касается и Грязного — в числе приближенных к царю опричников был Василий Грязной, но не Григорий, и Мей прямо указывает на этот образ как составной, говоря, что смерть множества подобных опричников, «свидетельствуя об упорных нравах наших предков, подтверждает возможность существования “вымышленного Грязного”»¹⁹⁰.

Основной конфликт драмы заключен в столкновении двух миров, которые противоположны в социальном, бытовом и нравственном плане: патриархальный мир купцов и бояр (Собакиных, Сабуровых, Лыковых) и новый мир опричнины¹⁹¹. В то же время, в центре драмы находятся два противоположных женских образа: Марфа, «идеальная» героиня, и Любаша, условная «злодейка». Мей описывает своих героинь как «два песенных типа»: Марфа — «робкая, застенчивая девушка, покорная воле отчей, покорная своему жеребью»; Любаша — «другой тип, другая олицетворенная песня, начинающаяся жалобами красной девицы на заезжего добра молодца, “что сманил он ее от батюшки и матушки, завез на чужедальнюю сторону, а завезши хочет кинуть”. Песня продолжается упреками и заканчивается угрозами»¹⁹².

При этом в Примечаниях к драме Мей затрагивает довольно непривычную для эпохи тему. Он пишет о наибольшем отражении быта предков в пословицах и песнях, а именно — в женской фольклорной лирике: «В пословицах, этой обиходной философии наших предков, отпечатлелся глубокий, затейливый русский ум, в песнях вылилось горячее русское сердце, и в особенности — сердце женщины. Мертвая, едва заметная в летописи, русская женщина является в песне живою, повсеместною двигательницею страсти»¹⁹³. Мысль о том, что «женщина едва заметна в летописи», не просто опережает свое время на несколько

¹⁸⁹ Там же. С. 83. Мей даже дополняет эту ремарку: «В первом действии Лыков защищает немцев и хвалит их жизнь; эти похвалы относятся собственно к внутреннему устройству Германии и семейному быту германцев, а тишины и спокойствия в эти года не могло быть в Германии». Там же.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей // Мей Л. А. Стихотворения / сост., вступ. ст. и примеч. К. К. Бухмейер. С. 4.

¹⁹² Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. С. 82–83.

¹⁹³ Там же. С. 81–82.

десятилетий, но и выводит сюжет Мея на совсем иной уровень, полностью меняя восприятие героинь и взаимоотношений между персонажами.

Вместе с этим, «Царская невеста» примечательна еще и тем, что оказалась одной из первых драм, заполняющих своеобразный хронологический промежуток в исследовании исторической темы отечественными драматургами. «Борис Годунов» Пушкина (1825) и драмы А. К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», 1864) и А. Н. Островского («Василиса Мелентьева», 1868), также развивающие образ царя, отстоят друг от друга почти на сорок лет¹⁹⁴. «Царская невеста», конечно, не встает в один ряд с этими шедеврами, но заметно выделяется среди «второсортных» сочинений того времени, единственной целью которых было прославление монархической власти. Наряду с трагедией И. И. Лажечникова «Опричник», также написанной в 1840-е гг., драма Мея стала первым обращением к исторической тематике после Пушкина — спустя почти четверть века. При этом «Царская невеста» было на порядок «заметнее» «Опричника» — так как пьеса Лажечникова долгое время находилась под запретом цензуры и впервые была поставлена на сцене уже после смерти Мея¹⁹⁵.

Однако современниками «Царская невеста» была оценена невысоко. Критика почти не заметила первый драматический опус молодого автора, и даже более заинтересованные рецензенты, например, А. А. Григорьев, в целом отказывали Мею в праве на избранный жанр: «Прежде всего, тот род исторической драмы, к которому относятся и “Псковитянка” Мея, и его “Царская невеста”, по нашему мнению, совершенно ложный род. Это какая-то незаконная помесь исторически-громadного с выдуманым, сравнительно-мизерным содержанием»¹⁹⁶. Больше симпатии к драме можем увидеть в исследовании К. К. Бухмейера, выделявшего в ней «чистый живой русский язык, легкий свободный стих, большей частью достоверные бытовые подробности, а главное,

¹⁹⁴ Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедеврy. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея. С. 298.

¹⁹⁵ О сходствах двух пьес см.: Там же. С. 293–311.

¹⁹⁶ Григорьев А. А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. II. Псковитянка, драма Л. Мея // Время. 1861. Т. II, № 4. С. 130.

правду характеров», а недостатки — «композиционную рыхлость, наличие “лишних” сцен, натянутасть и мелодраматичность развязки» — объяснявшего «неопытностью молодого драматурга»¹⁹⁷.

Гораздо большую роль в творчестве Мей сыграла «Псковитянка». Написанная уже после упомянутых драм, поэм и стихотворений, она стала вершиной творчества драматурга. Завершенная в 1859 году, пьеса как бы предваряет сочинения Островского и Толстого, созданные уже в следующем десятилетии, и, несмотря на то, что оба автора продолжают идущий еще от Пушкина жанр, опыт Мей для них оказался немаловажным.

«Псковитянка» отразила интерес к историческому прошлому страны, вновь возрождающийся в конце 50-х годов. В пьесе Мей повествует о событиях второй половины XVI века, соединяя два важнейших исторических эпизода — поход Ивана Грозного на Новгород и Псков и борьбу Грозного за объединение Руси вокруг Московского княжества. На самом деле, подчинение Пскова произошло раньше, в 1510 году, во времена правления князя Василия, отца Ивана Грозного. Подобное наслоение (похожее на допущенное А. П. Бородиным в опере «Князь Игорь») усилило драматизм пьесы, а затем и оперы — Римский-Корсаков сохранил это нарушение хронологии.

Одной из важнейших особенностей «Псковитянки», как и «Царской невесты», стало сочетание двух конфликтов. Конфликт власти и народа становится основой для конфликта человеческого, частного. При этом главным героем в обоих случаях становится Иван Грозный. Он прибывает в Псков с целью разогнать вече и разграбить город — и он же становится причиной расставания главных героев, Ольги и Тучи, и, в конечном счете, убийства Ольги, которое оказывается явным возмездием Грозному. Такое пересечение действия «внешнего» и «внутреннего» имеет несомненное сходство с драматической диспозицией в «Борисе Годунове» Пушкина.

¹⁹⁷ Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей. С. 4.

Фоном для развития обоих конфликтов в «Псковитянке» служат многочисленные бытовые сцены. Большинство их было создано в ранний период творчества Мея, когда писателя в большей мере интересовали «проблемы национального характера»¹⁹⁸. Практически все исследователи, пишущие о «Псковитянке», высказывались о «необязательности» этих сцен и о том, что их обилие уводит внимание от основных драматических перипетий. Помимо этого, нередко критики «отказывали в истинной народности, называя его [Мей. — М. С.] произведения талантливими стилизациями»¹⁹⁹. Например, А. А. Григорьев в своем отзыве о пьесе, сравнивая быт в произведениях Островского и Мея, отмечает, что у Островского — «самая жизнь, самая правда»²⁰⁰, и именно из бытовых сцен вырастают конфликты; тогда как значение быта в «Псковитянке», по Григорьеву, — чисто этнографическое.

Не пытаясь оспорить это мнение, можем лишь высказать предположение: вероятно, для Мея был исключительно важен контраст «безмятежных» бытовых сцен и кровопролитных конфликтов со сценами Веча, самоубийства Ольги и т. д. В. В. Крестовский отмечал в этих бытовых сценах не современный, а археологический колорит²⁰¹. Для Крестовского и Григорьева все это — поводы для критики; сейчас же подобные замечания воспринимаются в большей степени как одобрение. На фоне фольклорных сцен развивается остро драматический конфликт — возможно, именно этот контраст и выводит пьесу на уровень, близкий к сочинениям Пушкина и Островского.

Третий и четвертый акты драмы — сцена Веча и появление царя Ивана в Пскове — бесспорно признаны лучшими страницами «Псковитянки», ее «средоточием». По уровню драматизма «Вече» приближается к важнейшим народным сценам «Бориса Годунова» Пушкина, и именно здесь Мей обращается к важнейшим социальным вопросам эпохи — к самодержавию и народоправству, к вечному конфликту власти и народа. Но, вероятно, самые удачные эпизоды драмы

¹⁹⁸ Там же. С. 7.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Григорьев А. А. Псковитянка, драма Л. Мея. С. 137.

²⁰¹ Бухмейер К. К. Лев Александрович Мей. С. 13.

связаны с образом Ивана Грозного. Бухмейер писал, что Грозный у Мея обладал чертами не только мудрого государственника, но и человека, готового отстаивать самовластье, одинаково опасного и для «виновных», и для «правых»²⁰². Жестокость Царя абсолютно естественно сочетается с пронизательным умом и отцовской нежностью; Грозный выглядит не как типаж, а как живой человек, его образ многогранен и неоднозначен.

Подобный взгляд на образ одного из самых страшных царей в истории России Мей во многом позаимствовал в «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева. Один из создателей национальной исторической школы, Соловьев, в основном, затрагивал периоды становления и укрепления государственности, в меньшей мере касаясь демократических тем, таких как борьба вечевых и княжеских городов.

Его многотомный труд начал издаваться в 1851 году, меньше чем за десять лет до написания Меем «Псковитянки», но за этот короткий срок общее отношение к воззрениям, подобным тем, что отражены в книге Соловьева, изменилось кардинальным образом. К началу шестидесятых, в обстановке, ставшей уже практически предреволюционной, мнение Соловьева считалось излишне консервативным — в его описаниях исторических событий практически не было критики политического склада. Бухмейер пишет об «охранительных тенденциях воззрений Соловьева»²⁰³, и в связи с этим об искажении образов драмы, уже с советской точки зрения критикуя консерватизм; но в том же характере он говорит об очень важной детали: «Для Мея же именно концепция Соловьева, который не замечал классового характера государства, оказалась прибежищем во время надвигающейся бури»²⁰⁴.

В этом, возможно, заключается важнейшая характеристика пьесы и всего творчества драматурга: обращаясь к переломному моменту российской истории, он не ставит перед собой цель показать его в свете собственного отношения, а

²⁰² Там же. С. 7.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же.

скорее пытается объективно изложить события и описать героев, сделав из статичных исторических фигур реальных живых людей.

Можем предположить, что это свойство и стало одной из причин обращения Римского-Корсакова к сюжету драмы Мей. Идеям композитора, его взгляду на историю и современность оказались очень близки те самые «охранительные воззрения» Соловьева, которые так активно критиковались современниками. Сравнивая «Псковитянку» с создававшимся параллельно «Борисом Годуновым» Мусоргского, можно обозначить две генеральные линии: Римский-Корсаков — Мей — Соловьев; Мусоргский — Пушкин — Карамзин, где, несмотря на схожесть сюжетов, близость временных отрезков и переломные в целом этапы истории, только вторая линия затрагивает социальные и революционные вопросы, а первая в большей степени консервативна. При этом особенно интересно «несовпадение» в двух операх самого Римского-Корсакова. Если в «Царской невесте» Мей опирается на Карамзина (о чем сам автор писал в Примечаниях к драме), то «Псковитянка» — абсолютно «соловьевский» взгляд на историю.

Начав работу над «Псковитянкой», Римский-Корсаков столкнулся с цензурными препятствиями: пьеса Мей, как, кстати, и «Борис Годунов» Пушкина, была запрещена²⁰⁵; вначале было разрешено к постановке лишь первое действие, в котором повествуется о драме Веры Шелогина, а исторические персонажи практически не присутствуют. Некоторое время первое действие ставилось как самостоятельная пьеса: впервые в Красносельском Петербургском театре в 1864 году, а затем в Малом театре. И только в конце 1865 года И. А. Гончаров, цензор в совете министра внутренних дел по делам книгопечатания, в своем «Мнении по поводу драмы Л. А. Мей “Псковитянка”» заметил, что ему неизвестно, «что было поводом к запрещению: появление ли на сцене царя, то ли, что автор выставляет его отцом незаконной дочери, или, наконец, постановка на сцену псковского Веча. В настоящее время ни одна из всех трех причин, по моему мнению, не может служить к запрещению на сцене этой замечательной и в литературном

²⁰⁵ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 87.

отношении пьесы»²⁰⁶. Гончаров предложил разрешить пьесу к постановке, за исключением следующего двустишия: «И волк жалел кобылу, / Оставил хвост да гриву», потому что оно может «вызвать бурные рукоплескания некоторой слишком молодой и незрелой части публики»²⁰⁷. Только после такого «официального разрешения» пьеса была поставлена целиком.

Либретто было написано Римским-Корсаковым самостоятельно (в отличие от «Царской невесты», в адаптации которой для оперной сцены участвовал И. Ф. Тюменев): одним из главных достоинств драмы Мея для композитора было то, что она оказалась очень «удобной» для оперной сцены. Ясная и последовательная драматургия, следование всем законам сцены, четко очерченные образы героев — все это позволило Римскому-Корсакову использовать драму практически как готовое либретто. Вместе с тем в архиве композитора хранится полное либретто «Псковитянки», написанное поэтом, либреттистом и литературным критиком В. В. Крестовским. Этот текст никогда не был издан, а само либретто было передано Римскому-Корсакову П. И. Чайковским. Помимо добавленных собственных рифмованных стихов («Псковитянка» Мея написана белым стихом), либреттист переработал сцену в лесу, в которой возникает Вера Шелога в образе отшельницы и которая образует своеобразную арку с прологом (эта сцена расшифрована нами: см. Приложение В). Из ее рассказа Ольга узнает тайну собственного рождения; а в финале сцены боярин Матута, нападая на богомольцев, убивает Веру. Несмотря на интересный изначально замысел, эпизод этот получился растянутым и излишне «кровавым».

Из либретто Крестовского Римский-Корсаков хотел включить в свою версию только текст хора девушек в лесу. Об этом он писал в письме Мусоргскому, в ответ на что тот прислал Римскому-Корсакову собственный текст, основа которого была взята из псковской песни «Ах ты дубрава, дубравушка». Впоследствии Мусоргский подыскал текст еще для одного хора — «Из-под холмика, под зеленого», который в письме был откомментирован

²⁰⁶ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб., 2014. Т. 10. С. 184.

²⁰⁷ Там же. С. 185.

следующим образом: «Друг Корсинька, вот Вам текст для бабусек, чествующих Ваньку: по моему уразумению, лучше, если они станут величать царя в самом конце — ибо недаром он грозный»²⁰⁸.

Но в основном, конечно, либретто «Псковитянки» написано по драме Мея: главные сюжетные линии сохранены, о различиях текста либретто и первоисточника можно говорить только как о малозаметных изменениях, зачастую, впрочем, играющих большую роль. Так, первое действие драмы, в дальнейшем превращенное в самостоятельную оперу «Вера Шелога», изначально представляло для Римского-Корсакова некоторую сложность²⁰⁹. Он словно не знал, что делать с этим материалом, и потому в первой редакции просто купировал этот текст, поместив краткий пересказ событий в разговор мамок Перфильевны и Власьевны, а затем в беседу Ивана с Токмаковым.

Еще один чрезвычайно важный эпизод драмы Мея, отсутствующий во всех редакциях оперы — 2 картина III действия. Это большая сцена беседы Ивана Грозного с Царевичем Иоанном, Борисом Годуновым, Афанасием Вяземским, Иваном Бобрищевым-Пушкиным и другими приближенными Царя. В опере картина отсутствует полностью, она заменяется сценой Ольги и Тучи, а затем — хором девушек и большой арией Царя; из всей свиты Царя в опере остается лишь Вяземский, играющий вспомогательную роль. Вероятно, в данной ситуации Римский-Корсаков осознанно отказывается от сюжетной линии, уводящей в сторону «Бориса Годунова», стремясь сделать акцент на других деталях.

Для Мея же эта сцена представляет собой важнейший эпизод, в котором Иван обсуждает судьбу Пскова со своими «сыновьями» — родным, царевичем Иваном и «восприемным» Борисом Годуновым. В этой беседе звучит своеобразное кредо Ивана, собственно, причина конфликта власти и народа:

«Попомни:

То только царство крепко и велико,

Где ведает народ, что у него

²⁰⁸ Мусоргский М. П. Письма и документы. С. 187–190, 467–468.

²⁰⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 75.

Один владыка, как в едином стаде
 Единый пастырь... Если же подпаскам
 Пастух дает волю... погибай все стадо!..
 Не то что волки, сами будут резать
 Да сваливать вину свою на псов...»

Этот момент особенно важен для характеристики Грозного. Уже «обелив» Псков, царь продолжает сомневаться в правильности своего решения. Он вспоминает прошлое, свою тяжкую болезнь, от которой его спасла только горячая молитва. В этом эпизоде образ Грозного становится практически идентичен образу Бориса Годунова. Но если в своей опере Мусоргский даже усилил психологизм главного героя по сравнению с литературным первоисточником, то Римский-Корсаков попросту купирует эту сцену. Фигура Царя для него, вероятно, более интересна с точки зрения его взаимоотношений с Ольгой и с народом, чем в связи с его внутренней рефлексией.

Если в первоначальном виде оперы либретто было написано по драме Мея (и само словосочетание «по драме» подразумевало некоторую вольность композитора по отношению к первоисточнику), то во второй редакции Римский-Корсаков стремится максимально приблизиться к меевскому тексту. Начиная уже с пролога, события которого в первой редакции излагались в пересказе, Римский-Корсаков будто сознательно восстанавливает все то, что изначально было выпущено из драмы. Так, если в 1867 году композитор пишет, что пролог «представлял некоторое затруднение и по общему совещанию было решено его упразднить», то в 1876 году для Римского-Корсакова чрезвычайно важно было приступить к переработке оперы именно с пролога — как будто доказать самому себе, что теперь «затруднения» для него не важны.

Еще одно «возвращение к Мею» заключалось в появлении в опере второстепенной пары — Четвертки Терпигорева и Стешы Матуты (маленькая партия Стешы была расширена), комических героев. Но в результате, как справедливо указывает А. М. Виханская в статье «Неопубликованная редакция

оперы «Псковитянка»), «сцены Стеши и Четвертки отвлекали от центральных лирических персонажей Ольги и Тучи»²¹⁰. А исполнение песни «Раскукуйся ты, кукушечка» поочередно Тучей и Четверткой (что есть также приближение к драме Мея, где эту песню поет Четвертка) привело к тому, что существенно обеднел образ главного героя. Если в первой (и позже в третьей) редакции эта песня становится «выходной арией» Тучи, его главной характеристикой, то здесь значение этого эпизода нивелируется²¹¹.

В стремлении приблизиться к литературному первоисточнику Римский-Корсаков меняет и финал оперы. В отличие от первой и третьей редакций, где Ольга гибнет «по ошибке» в перестрелке псковичей и царских приближенных, во второй версии (как и в драме) главная героиня совершает самоубийство со словами «Нет, я с тобой умру, мой милый». Виханская пишет, что в связи с этой переделкой «снижается идейно-образное содержание финала оперы», но в то же время, по сути, такое самоубийство на сцене — чрезвычайно редкий элемент в русском театре.

Еще один любопытный момент, связанный с финалом «Псковитянки» — появление нового героя, лекаря Елисея Бомелия. В драме Мея именно он произносит последнюю фразу — когда Грозный в ужасе обращается к нему с мольбой вылечить Ольгу, Бомелий отвечает «Господь единый воскрешает мертвых». Для драмы Мея этот момент неудивителен — «Царская невеста» написана задолго до «Псковитянки», и возникновение этого героя выглядит как еще одна своеобразная рифма между двумя сочинениями, объединенными одними героями и одним историческим периодом.

Но в первой редакции оперы Бомелий не появляется — Римский-Корсаков вводит этого героя во второй версии «Псковитянки» ради одной фразы. Можем

²¹⁰ Виханская А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. Л., 1974. С. 8.

²¹¹ В то же время, образ Тучи в драме Мея выглядит более характерным — и в сцене с Ольгой, и в сцене Веча. Сцена с Ольгой в опере представлена лишь любовным дуэтом, тогда как в пьесе она существенно расширена. А в меевском «Вече» Туча, помимо «героического» обращения к вольнице, обращается к боярину Матуте с оскорблениями и даже бросает в него рукавицу (практически дословный вызов на дуэль). В связи с этим становится более ясен повод Матуты к мести — ведь именно он рассказывает Грозному и подданным о предательстве Тучи.

предположить, что в то время автор начинает задумываться о написании оперы на сюжет «Царской невесты», где Бомелий играет куда более важную роль — и теперь его образ нужен Римскому-Корсакову в «Псковитянке» как элемент объединения двух опер.

Подытоживая, нужно сказать о том, что сюжеты «Царской невесты» и «Псковитянки» оказались объединяющими для двух художников, разных по характеру дарования, но очень близких по духу и по восприятию истории и современности. Интерес Римского-Корсакова к пьесам Мея (ставшим первоисточниками для всех исторических опер композитора) обусловлен многими факторами, но главным из них, как нам представляется, было именно то, что художники оказались удивительно близки друг другу в оценке исторических событий и эпохи, отражаемой в их сочинениях. И, возможно, именно поэтому композитор так охотно обращался к материалу драм Мея вновь и вновь.

1.5. Герои и исторические прототипы

Три оперы Римского-Корсакова на русские исторические сюжеты, помимо очевидных сходств — литературных первоисточников, времени и места действия, ряда общих героев и т. д., — объединяет также подлинность персонажей и событий. Этот же фактор становится одним из наиболее важных критериев историзма, вписывающим все три оперы в единую жанровую систему.

В случае с первыми двумя операми, «Боярыней Верой Шелогой» и «Псковитянкой», мы можем говорить, в основном, об отдаленном влиянии прототипа на персонажа. Что же касается «Царской невесты», то там подавляющее большинство действующих лиц — реально существовавшие исторические фигуры, и большинство из них жило в один исторический период и было связано рядом перипетий.

По хронологии развития сюжета первой из трех опер оказывается «Боярыня Вера Шелогой». В этой одноактной опере историческая значимость героев не так

велика, как в двух других операх — возможно, ввиду малого их количества. А так как в музыкальном плане в «Вере Шелогге» «заметны», по сути, только героини (большая часть всего певческого материала отдана Вере Шелогге, в диалогах с ней участвуют Надежда Насонова и нянька Власьевна), а оба героя появляются только в последней сцене, мы можем связать меньшую историческую правдоподобность с практически полным отсутствием в летописных источниках женских образов. Как уже было сказано, Мей писал в предисловии к «Царской невесте» о русской женщине как о «мертвой, едва заметной в летописи»²¹². Во многом в связи с этим из всех трех опер только в «Царской невесте» есть героини, полностью списанные с реально существовавших исторических фигур — Марфа и Дуняша. Царица и царевна, жена Ивана Грозного и жена царевича Ивана, остались в летописях именно в связи с царствующими мужьями.

Таким образом, о героинях «Веры Шелогги» (а также, конечно, о няньках и в «Псковитянке», и в «Вере Шелогге») в летописях нет сведений — это в полной мере «вымысел» Мея, о чем, не скрывая, писал и сам автор: «летописные указания <...> послужили историческою канвою для моей драмы. Завязка, развязка и весь ход драмы, разумеется, — вымысел; но вымысел, основанный на “могло быть”, и выведенные в драме лица, по возможности, исторически верны»²¹³. Что же касается обеих мужских фигур, то они, сыгравшие минимальную роль в опере (Шелогга поет несколько вокальных строк, а Токмаков — одно слово: «Здорово!»), оставили свой след в истории.

Иван Шелогга — псковский посадник, известный тем, что построил в городе крепостную стену: «починиша персеи у детинца, и путь положиша просторен ко Святей Троицы на город»²¹⁴. В Псковской летописи он указан как «посадник Селогга»²¹⁵, но за два с лишним столетия до описанных в опере событий — впервые упомянут в 1327 г., в последний раз — в 1337 г., когда и скончался. В отличие от Шелогги, князь Юрий Токмаков служил в Пскове именно в описанные

²¹² Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. С. 82.

²¹³ Там же. С. 81.

²¹⁴ Полное собрание русских летописей. СПб., 1851. Томъ пятый. V. VI. Псковскія и Софійскія летописи. С. 22.

²¹⁵ Там же. С. 20–22.

в операх годы. Родившийся в Коломне, он был воеводой в целом ряде городов, участвовал в Ливонской войне²¹⁶, а с 1570-го года находился в Пскове. Когда после разорения Новгорода и окрестных земель Грозный с опричниками прибыл в Псков, именно Токмаков встретил его перед городскими воротами — и, по свидетельствам, «поклонился царю до земли и с поднятыми вверх руками просил, чтобы государь пощадил псковичей, при этом клятвенно поручился, что они не виноваты ни в какой измене»²¹⁷.

В 1571 году, как и указано в опере, Токмаков был направлен в Ревель — для осады города. После этого он командовал артиллерией в целом ряде царских походов — к Новгороду, Каркусу, Пернову, ливонским городам и т. д.; наконец, в 1573 г. Токмаков был пожалован в окольные — одно из высших званий при Иване Грозном. Любопытно, что и в случае с походом в Ревель и прибытием Грозного в Псков Мей (и Римский-Корсаков вслед за Меем) допустил анахронизм: если на самом деле осада Ревеля была спустя год после пребывания царя по Пскове, то в драме и опере эти события меняются местами, а между ними проходит около пятнадцати лет — с момента рождения Ольги и до ее смерти.

Так же, как и в «Вере Шелогге», в «Псковитянке» все мужские персонажи написаны на основе реально существовавших персоналий. Помимо упомянутого Токмакова, это Михайло Туча, Никита Матута, приспешник Грозного Афанасий Вяземский, лекарь Бомелий и даже Никола Салос и Четвертка Терпигорев, оставшиеся только во второй, неопубликованной редакции оперы. Перечислим исторические сведения о них «по возрастающей», от наименьшего количества упоминаний в летописях до наибольшего. О боярине Матуте написано лишь в

²¹⁶ В связи с Ливонской войной (1558–1583 гг.) Мею пришлось несколько сдвинуть вперед первый приезд Грозного в Псков: в драме царь приезжает в городе не в 1546-м, а в 1554-м году. Благодаря этому писателю удалось «омолодить» Ольгу, которой по сюжету стало шестнадцать лет, а не двадцать четыре. Кроме того, Мей приблизил время первого действия к событиям Ливонской войны: таким образом было оправдано отсутствие в Пскове боярина Шелогги. Прокофьева Е. А. Историческая линейность и мифологическая цикличность в драме Л. А. Мея «Псковитянка» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2009. Вип. 1 (2). С. 92–93.

²¹⁷ Скрынников Р. Г. Великий государь Иоанн Васильевич Грозный: В 2 т. Смоленск: Русич, 1996. Т. 2. С. 87.

томе 45 Полного собрания русских летописей²¹⁸ — в списке некалендарных имен, однако в дополнение к этому указано, что Матута — псковский боярин, скончавшийся в 1463 году; то есть в отношении времени совпадения с сюжетом «Псковитянки» нет, но место полностью соответствует.

Посадник Михайло Туча, в драме и опере — «посадничий сын», на самом деле был, во-первых, посадником, причем «болшим»²¹⁹, а во-вторых — новгородским, а не псковским. В летописях о нем есть единственное упоминание: в 1456 г. в сражении под Русой между новгородцами и москвичами Туча был взят в плен. Об этом упоминает и Летопись Авраамки, и Воскресенская летопись, и Патриаршая (Никоновская) летопись. В итоге этого сражения Новгород лишился целого ряда своих полномочий, уникальных для того времени. Правомерным будет вопрос — почему же Мей выбрал именно это имя для своего героя, почти не имеющего сходств с прототипом? Можем предположить интерес к самой фамилии новгородского посадника, «говорящей» и позволившей автору в сцене Веча остроумно поведи за ним вольницу буквально одним вопросом: «Иль нет грозы за Тучей?». Очевидна и своеобразная рифма с первой картиной третьего действия, где фоном для царской охоты у Печерского монастыря (и встречи царя с юродивым Салосом во второй редакции) становится все та же гроза: то есть гроза следует за Тучей уже в прямом смысле.

Упоминания о Четвертке (Семене) Терпигореве чуть более подробны. Родом он был, как и Туча, из Новгорода: «Дьяк и помещик Шелонской пятины Четвертка Терпигорев (25) явно происходил из среды новгородских детей боярских»²²⁰, однако впоследствии оказался в Пскове и напрямую был связан с царской фамилией. Через три года после рождения царя Ивана Васильевича и за год до смерти великого князя Василия Ивановича, отца Грозного, в 1533 г. читаем в летописи: «Мор бысть тую осень во Пскове. И присла князь великий во Псков

²¹⁸ Варшавский летописный сборник / сост. А. М. Введенский, Т. И. Афанасьева; предисл. А. Г. Бобров, А. М. Введенский; указ. А. М. Введенский; отв. ред. А. В. Майоров. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. Полное собрание русских летописей. Т. 45. С. 133.

²¹⁹ Полное собрание русских летописей. Томъ пятый. V. VI. Псковскія и Софійскія летописи. С. 111.

²²⁰ Савосичев А. Ю. Дьяки и подьячие XIV–XVI веков: происхождение и социальные связи: дис. ... д-ра истор. наук. Воронеж, 2016. Том I. С. 234.

къ своим диаком: к Четвертки к Терпигореву, да к Колтыри Ракову, да к Ивану Шамскому, и повел им князь великий из своеи казны церковь поставити обыденную, кои храм миру гожд»²²¹. Как и в случае с Тучей, можем предположить интерес Мея к фамилии, а не к самой исторической фигуре.

О Бомелии скажем подробнее в связи с персонажами «Царской невесты». Что же касается князя Афанасия Ивановича Вяземского, то он, как и Токмаков, жил в наиболее близкие к сюжету «Псковитянки» годы и скончался как раз после разгрома Новгорода и Пскова, в 1570 г. Опричник, любимец Грозного, дипломат, воевода — самый незаметный в сюжете оперы, в истории Вяземский оставил, конечно, весомый след. Не пересказывая все его деяния, упомянем лишь о тех, которые были непосредственно связаны с псковскими событиями. Вяземский участвовал в походе опричников на Новгород и Псков в 1569–1570 гг.²²²; а после разгрома Новгорода и частичного помилования Пскова, как и Федор Басманов (еще один царский любимец), Вяземский был обвинен в предательстве царя: якобы он вел переговоры с новгородским архиепископом Пименом, планируя отдать Новгород и Псков Литве, а на место Грозного посадить князя Владимира Андреевича. На князя донес опричник, утверждавший, что тот предупредил новгородцев о будущей царской расправе. В ответ на донос Грозный убил брата Вяземского, а самого Афанасия Ивановича сослал в посад Городецкий на Волге, где тот умер в пытках.

Наконец, Никола Салос, псковский юродивый — один из самых известных блаженных за всю историю Руси, упомянутый во множестве источников. В начале 1570 года, после разграбления Новгорода, Грозный с опричниками пошел на Псков, намереваясь так же расправиться с псковитянами — но ему встретился юродивый Салос. Царь зашел к нему в келью, и тот предложил ему кусок сырого мяса, но Грозный ответил, что не ест мяса в Великий Пост. На это Юродивый сказал, что царь поступает намного хуже, питаясь человеческою плотью и

²²¹ Варшавский летописный сборник / сост. А. М. Введенский, Т. И. Афанасьева; предисл. А. Г. Бобров, А. М. Введенский; указ. А. М. Введенский; отв. ред. А. В. Майоров. Полное собрание русских летописей. Т. 45. С. 117.

²²² Опись архива Посольского приказа 1626 года: в 2 ч. / под ред. С. О. Шмидта. М.: [б. и.], 1977. С. 257.

кровью, забывая и Пост, и Бога. Угрозы и предсказания Салоса испугали Грозного, и тот покинул Псков, повелев помиловать город²²³.

Что касается персонажей «Царской невесты», то из всех только одна героиня оперы не имеет исторического прототипа — Любаша, девушка «без роду, без племени», украденная Малютой Скуратовым и его приспешниками в Кашире. Историчность «крестного» Любаши, Григория Лукьяновича Скуратова-Бельского не подлежит сомнениям. В отношении же Василия (Богдана) Степановича Собакина историки солидарны только в чине — боярин из дворянского рода. Все остальные сведения об отце Марфы подвержены разночтениям. В одних источниках Собакины названы коломенскими дворянами²²⁴, в других — новгородскими²²⁵ (причем купцами). Эта малозаметная, казалось бы, деталь, перешедшая из драмы в оперу, оказывается важной для понимания общей драматургии сюжета. Марфа говорит, что в Александровскую слободу они переехали «нынешней весною», то есть в 1570 году, когда был жесточайший разгром Новгорода опричниной. Для композитора этот момент был, видимо, особенно ценным: Собакины стали жертвами Грозного вначале в Новгороде, а затем в «столице» опричнины²²⁶. Кроме того, в большинстве популярных источников в качестве отца Марфы указан Василий Степанович Собакин Большой, тогда как Славянская энциклопедия и Р. Г. Скрынников в книге «Великий государь Иоанн Васильевич Грозный» упоминают Собакина Среднего — оба они Василии Степановичи, полные тезки, и оба сыновья воеводы Степана Собакина. Любопытно, что помимо этих разрозненных сведений о Собакине в летописях больше ничего не сказано — он фигурирует только как отец царицы Марфы Васильевны.

Выбор Грозным Марфы из огромного количества девушек был, с одной стороны, большой неожиданностью — фамилия Собакиных считалась

²²³ Подробнее об этом столкновении см. параграф 2.3.

²²⁴ Скрынников Р. Г. Великий государь Иоанн Васильевич Грозный: в 2 т. Т. 2. С. 161.

²²⁵ Славянская энциклопедия. Киевская Русь — Московия: в 2 т. / авт.-сост. В. В. Богуславский. М.: Олма-пресс, 2001. Т. 2. Н — Я. С. 410.

²²⁶ Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 305.

худородной. Но с другой стороны, такое решение царя было, скорее всего, полностью продиктовано Скуратовым, родственником²²⁷ Собакина, — и подтверждением этому оказалось то, что свахами на свадьбе стали жена и дочь Малюты, а дружками — он сам и Борис Годунов, зять Скуратова. По итогам брака Собакин получил боярский чин, но еще важнее было то, что и сам Малюта таким образом породнился с царской семьей и получил большее влияние на Грозного. С этим связано было и стремление знатных семей к родству с Малютой: на одной его дочери женился Глинский, на другой — Дмитрий Шуйский, а третья стала царицей Годуновой²²⁸.

Григорий Грязной — еще один собирательный образ. Собственно Григориев Грязных, живших при Грозном, известно двое: Григорий Васильевич Грязной-Ильин, выходец из незнатной дворянской семьи, состоявший на службе у одного из князей, и Григорий Меньшой Грязной, начальник и судья опричного Земского суда в Москве. Однако наиболее известен из всего рода Грязных сын первого из упомянутых, опричник Василий Григорьевич Грязной, дворянин и воевода, любимец Грозного, к 1570 году ставший, по сути, руководить опричным террором. Приближенный царем к престолу, Грязной, впрочем, уже в 1571 году не был приглашен на свадьбу Грозного с Марфой — возможно, как раз из-за ситуации с отравлением. После этого его стали постепенно отдалять от двора: несколько родственников Грозного были убиты, а затем и сам Василий Григорьевич был сослан в Нарву, затем в Донец, а после был взят в плен в походе на Крым. Будучи в плену, Грязной переписывался с Грозным, и сохранившиеся письма стали ценнейшим источником для историков²²⁹.

²²⁷ Скуратов становится своеобразным связующим звеном и между Любашей и Марфой: для первой он «крестный отец», хоть и условный, для второй — реальный родственник.

²²⁸ Скрынников Р. Г. Великий государь Иоанн Васильевич Грозный: В 2 т. Т. 2. С. 162.

²²⁹ Зуева О. В. Первое письмо Василия Грязного к Ивану IV: жанровый стандарт и авторская индивидуальность // Роль личности в истории: реальность и проблемы изучения: науч. сб. (по материалам 1-й Международной научно-практической Интернет-конференции) / редкол. В. Н. Сидорцов (отв. ред.) [и др.]. Минск: БГУ, 2011. С. 139–143; Шокарев С. Ю. Переписка Ивана IV Грозного с Василием Грязным и русско-крымские взаимоотношения второй четверти XVI в. // Москва — Крым: Историко-публицистический альманах. М., 2000. № 1. С. 142–162.

Почему же Мей, а вслед за ним и Римский-Корсаков, явно взяв в качестве прототипа Василия Грязного, дали герою все же имя Григорий²³⁰? Скорее всего, эта «опечатка» была допущена еще Карамзиным, который на протяжении всего 9-го тома «Истории Государства Российского» упоминал именно Василия Грязного, но в контексте женитьбы царя на Марфе и последовавших за этим казней написал: «Так Иоанн казнил одного из своих любимцев Григория Грязного»²³¹. Кроме того, можем предположить, что благодаря этому возникла «рифма» персонажа Грязного с Малютой, чье настоящее имя — Григорий Лукьянович; то есть два главных опричника оперы — тезки, помимо особенностей характеров они связаны еще и именами.

Об Иване Сергеевиче Лыкове сведений сохранилось совсем немного, в основном, они касаются его учебы в Германии (Карамзин: «Лыков, прекрасный юноша, посланный Царем учиться в Германию: он возвратился было ревностно служить отечеству с душою пылкою, с разумом просвещенным»²³²). Летом 1570 года вместе со своим дядей, нарвским воеводой Михаилом Матвеевичем Лыковым, Иван Лыков был казнен в числе огромного количества неугодных царю — это была одна из сильнейших вспышек опричнины, инициированная как раз Малютой Скуратовым. Здесь нужно снова сказать о существенном временном несоответствии, которое упоминает Мей в комментариях к «Царской невесте»: «о Лыкове не стоило бы упоминать, если бы ввод его в драму не был анахронизмом»²³³. Так, Лыковы (и дядя, и племянник) были казнены за год до женитьбы Грозного на Марфе и смерти последней, поэтому, конечно, Иван Сергеевич никак не мог быть женихом будущей царицы. Фигура Лыкова в качестве прототипа для персонажа могла быть интересна Мейю, возможно, в качестве своеобразного воплощения западной культуры, абсолютного

²³⁰ Важно упомянуть здесь драму И. И. Лажечникова «Опричник», ставшую основой для оперы П. И. Чайковского: в ней описано то же время, что и в «Царской невесте», есть сюжетные сходства, а также повторяются многие персонажи (Грозный, Вяземский, Скуратов, Бомелий). Среди них есть и опричник Василий Грязный — по всей видимости, это тот же персонаж, что и в опере Римского-Корсакова, но под другим именем.

²³¹ Карамзин Н. М. История государства Российскаго. СПб, 1821. Томъ IX. С. 112.

²³² Там же. С. 97.

²³³ Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. С. 83.

антагониста и Грязному, и Грозному, обоим соперникам. Вместе с тем опять возникает рифма имен — Иван Лыков и Иван Грозный, несостоявшийся и состоявшийся мужья.

Наконец, Елисей Бомелий — загадочная фигура, иностранец, еретик и колдун²³⁴, злобный клеветник²³⁵ — чуть ли не наиболее подробно описанный в исторических источниках герой «Царской невесты». Скрынников пишет, что Бомелий имел «большое влияние на Грозного, впервые познакомив его с астрологией. Составленные иноземцем гороскопы сулили царю всевозможные беды, но открывали также и пути спасения»²³⁶. Учившийся в Кембридже и приехавший в Москву непосредственно из Англии, Бомелий был, по всей видимости, хорошо образован, но при этом, «снискав доступ к Царю, полюбился ему своими кознями; питал в нем страх, подозрения; чернил бояр и народ, предсказывал бунты и мятежи, чтобы угождать несчастному расположению души Иоанновой»²³⁷. В женитьбе царя на Марфе он действительно сыграл свою роль отравителя — однако, судя по свидетельству Карамзина, уже после болезни Марфы, в расправе над предполагаемыми ее губителями: «Бомелий <...> предложил Царю истреблять лиходеев ядом и составлял, как уверяют, губительное зелие с таким адским искусством, что отравляемый издыхал в назначаемую тираном минуту. Так Иоанн казнил одного из своих любимцев Григория Грязного, Князя Ивана Гвоздева-Ростовского и многих других, признанных участниками в отравлении Царской невесты <...>»²³⁸.

Что же касается героинь оперы, то две из них оставили в исторических источниках не меньший след, чем персонажи-мужчины. И если в случае с царицей Марфой Васильевной Собакиной это очевидно, то Евдокия Богдановна Сабурова (Дуняша), ее малозаметная, казалось бы, наперсница, неожиданно оказалась не менее значимой фигурой. Подруга Марфы, участвовавшая наряду с

²³⁴ Скрынников Р. Г. Великий государь Иоанн Васильевич Грозный: В 2 т. Т. 2. С. 222.

²³⁵ Карамзин Н. М. История государства Российскаго. Томъ IX. С. 111.

²³⁶ Скрынников Р. Г. Великий государь Иоанн Васильевич Грозный: В 2 т. Т. 2. С. 222.

²³⁷ Карамзин Н. М. История государства Российскаго. Томъ IX. С. 81–82.

²³⁸ Там же. С. 112.

той в царском смотре невест, стала женой царевича Ивана, сына Грозного, тем самым впервые связав царскую семью с родом Годуновых, с которыми сами Сабуровы находились в тесном родстве. Спустя всего лишь год брака она была сослана в Суздальский Покровский монастырь, где прожила до конца жизни. Однако на этом ее роль в истории не была окончена. В 1608 году, когда к власти пришел Лжедмитрий, и поляки захватили Суздаль, Евдокия признала в Самозванце деверя, брата своего мужа — и взамен получила во владения две деревни в Суздальском уезде, что подтверждают изданные Акты Покровского Суздальского девичьего монастыря²³⁹. То есть героиня второго плана в какой-то степени объединяет сюжеты двух опер — «Царской невесты» и «Бориса Годунова». А еще одним связующим звеном двух опер стала Домна Сабурова, в опере — мать, а на самом деле — сестра Дуняши. В замужестве Домна Богдановна Ноготкова-Оболенская, она стала теткой Ксении Годуновой, дочери царя Бориса: сохранилось письмо Ксении Домне, написанное уже после смерти Лжедмитрия, когда Годунова сбежала от поляков в Троице-Сергиеву Лавру.

Таким образом, Дуняша становится как бы альтер-эго Марфы, хоть это и почти не ощутимо в сценическом действии. Парность женских образов, очевидная в случае с Марфой и Любашей, распространяется и на ситуацию с двумя женами — Грозного и царевича Ивана. Упомянутая парность в творчестве Мея стала объектом анализа в ряде исследований²⁴⁰; нельзя не отметить и аналогичную особенность оперного творчества Римского-Корсакова, о которой впервые начали писать еще при жизни композитора. Однако если в этих статьях подробно описаны взаимосвязи между героями внутри «Псковитянки», то мы дополним их аналогичными соотношениями внутри всех трех опер.

Так, К. А. Ожерельев в своей статье указывает на фабульную и композиционную двоичность как на одну из важнейших поэтологических

²³⁹ Акты Покровского Суздальского девичьего монастыря XVI — начала XVII века / сост. А. В. Антонов, А. В. Маштафаров. М.: Фонд «Связь Эпох», 2019. С. 171.

²⁴⁰ Ожерельев К. А. Особенности сюжетостроения в драме Л. А. Мея // Сюжетология и сюжетология. 2015. № 1. С. 102–110; Прокофьева Е. А. Историческая линейность и мифологическая цикличность в драме Л. А. Мея «Псковитянка». С. 80–99.

характеристик «Псковитянки»²⁴¹. Далее исследователь приводит несколько пар «двойников», причем последняя пара описывает двойственность внутри одного персонажа:

— Иван Шелога — Иван Грозный (муж и любовник Веры; оба тираны: семейный и государственный; кроме того, идентична антропонимика — оба Иваны);

— Никита Матуга — Юрий Токмаков (боярин и князь: антагонисты, несостоявшиеся зять и тесть; оба вдовцы);

— Вера Шелога — Настасья Романовна (Захарьина) (случайная возлюбленная царя и его законная первая жена);

— Ольга Юрьевна Токмакова, приемная дочь посадника — Ольга Ивановна, дочь Грозного (этот пример двойственности в одном человеке усиливает драматизм сюжета, так как Токмаков для Ольги тоже выступает в двух ипостасях: вынужденной — как отец, и реальной — как дядя)²⁴².

Аналогичным образом можем предложить пары героев с идентичными драматическими функциями, но между всеми тремя операми (ограничимся лишь самыми яркими):

- Вера Шелога и Любаша — девушки, согрешившие и впоследствии брошенные своими возлюбленными. Особенно ощущается родство героинь в словах Веры в конце ее Рассказа: «Жену завел, Настасью зовут, Романовной по батьке величают. Уж я б ее, лебедку, угостила, да не достанешь, руки коротки». По сути, то, что хотела бы сделать Вера, сделала за нее Любаша: «угостила» Марфу отравленным зельем;
- Ольга и Марфа — невинные жертвы. Ольга умирает в случайной перестрелке, защищая возлюбленного, Тучу, но тем самым спасает и весь город. Марфа оказывается отравленной в результате целой цепи событий, однако ее жертва лишь усугубляет террор опричнины;

²⁴¹ Ожерельев К. А. Особенности сюжетостроения в драме Л. А. Мея. С. 103.

²⁴² Там же.

- Токмаков и Собакин — отцы главных героинь, практически неспособные помочь дочерям в силу внешних обстоятельств;
- Грязной и Грозный — кроме того, что фамилия и прозвище практически образуют паронимическую пару, сами персонажи тоже в каком-то смысле выполняют сходные функции. Как появление Грозного в «Псковитянке» полностью переворачивает жизнь Ольги, так и появление Грязного в судьбе Марфы приводит к ее гибели;
- Туча и Лыков — молодые возлюбленные главных героинь, неудачливые женихи, чьи невесты обещаны пожилым соперникам (Матуте и Грозному);
- Власьевна и Домна Сабурова — нянька и мать, в уста которых вложен важнейший для сюжета рассказ о прошедших событиях: Власьевна в начале «Псковитянки» пересказывает события, происходящие в «Вере Шелогее», Домна повествует о царском смотре невест, не показанном на сцене;
- Стеша Матута и Дуняша Сабурова — confidentки главных героинь, «более бойкие», чем те, и посвященные в тайны Ольги и Марфы;
- Матута и Бомелий — единственные строго отрицательные герои обеих опер (что отражается даже на уровне музыкального языка).

Таким образом, парность образов в произведениях Мея и Римского-Корсакова оказывается одной из главенствующих идей — и, что еще более важно, эта парность просматривается не только внутри одной пьесы/оперы, но и между разными сочинениями.

Если парность женских образов исследована более чем подробно, то феномен главенствования героинь именно в творчестве Римского-Корсакова, как нам представляется, изучен в меньшей степени. Псковитянка Ольга открыла ряд оперных персонажей, о которых Асафьев сказал: «женские образы — основная связующая нить в произведениях Римского-Корсакова, или жизненный ток, наполняющий их и воссоединяющий то, что разрознил рассудок»²⁴³. Парность земных и возвышенных характеров, подчеркивающая двойственность женской

²⁴³ Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008. С. 97.

природы, просматривается в большинстве опер Римского-Корсакова²⁴⁴; и именно это особенно выделяет отсутствие «пары» для главных героинь первой и предпоследней опер композитора: «Псковитянки» и «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Ольга интересна именно тем, что, как и Феврония, обобщает в себе два полюса женственности: она отличается от других персонажей «Псковитянки» цельностью натуры, возвышенностью, но в критической ситуации, когда ее возлюбленному грозит смертельная опасность, она спасает его, проявляя силу, волю и страсть. В этом образе заложены пути сразу к двум типам женских образов композитора; можно сказать, что в Ольге есть черты и Марфы, и Любаши. Если «земная» сторона Ольги найдет продолжение в единичных образах, то жертвенность героини единой линией пройдет через все творчество Римского-Корсакова: эти же черты мы найдем в Панночке, Снегурочке, Волхове и т. д.

Ставший типичным для творчества Римского-Корсакова образ оказался новаторским для русской оперы того времени. В целом, появление женского персонажа, который можно было бы назвать наиболее значимым в опере — феномен, не характерный для отечественного оперного театра XIX века. В западноевропейской опере уже в XVIII веке это было повсеместным явлением — начиная с «Коронации Поппеи» К. Монтеверди; в ней даже имя женского персонажа выносилось в название, что во многом объясняло расстановку сил между героями. Вслед за этим появились «Альмира», «Агриппина», «Роделинда», «Альцина» Г. Ф. Генделя; а из семи реформаторских опер Глюка более чем половина названа по именам главных героинь: «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», «Армида», «Ифигения в Тавриде».

Однако после Глюка в классической опере эта традиция практически исчезнет — и появится вновь уже в романтическом музыкальном театре. Вероятно, это связано с усилением роли примадонн в оперных театрах — ведь не секрет, что главные женские роли нередко писались под конкретную

²⁴⁴ Скуратовский В. И. «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова: от истории и мифа — к опере литургии // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Днепропетровск, 2011. Вип. 6. С. 156–166.

исполнительницу. «Лукреция Борджиа», «Анна Болейн», «Мария Стюарт» и «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, «Сомнамбула» и «Норма» В. Беллини, «Травиата», «Аида» и «Луиза Миллер» Дж. Верди, «Манон Леско», «Тоска», «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Дж. Пуччини — все эти итальянские романтические оперы на исторические и квазиисторические сюжеты имеют в своей основе конфликт, связанный с сильным женским образом. Это же происходит и во французском театре: «Фиорелла», «Немая из Портичи», «Маркиза де Бренвильер» и «Манон Леско» Д. Обера, «Жидовка» и «Пиковая дама» Ф. Галеви, «Узнанная Семирамида», «Эмма Ресбургская», «Маргарита Анжуйская» и «Африканка» Дж. Мейербера.

В русской опере с самого ее появления, еще в XVIII веке, подобных названий, выносящих в заглавие имя героини, не было. И даже в начале XIX века, в творчестве Верстовского и Алябьева нет ни одного такого случая; среди опер К. А. Кавоса можно встретить названия «Русалка», «Жар-птица», «Светлана», однако ни одно из них не может быть соотнесено с историческим сюжетом. В исторической опере после Глинки подобные образцы также единичны: «Кроатка» О. И. Дютша, «Эсмеральда» А. С. Даргомыжского, «Юдифь» и «Рогнеда» А. Н. Серова (впрочем, И. Ю. Неясова пишет, что в операх Серова «впервые идея героического подвига была персонифицирована в сильном женском образе»²⁴⁵). В оперном творчестве кучкистов героини и вовсе либо находятся на второстепенных позициях, либо, что редко, оказываются на одном уровне с мужскими образами (Марфа в «Хованщине», отчасти Ярославна и Кончаковна в «Князе Игоре»). И только с появлением сочинений Римского-Корсакова женские образы в русском оперном театре выходят на первый план. Так, из пятнадцати опер композитора семь названы по именам главных героинь («Псковитянка», «Снегурочка», «Млада», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста», «Сервилия», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»), а во всех

²⁴⁵ Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра. С. 45.

остальных (кроме разве что только «Моцарта и Сальери») женские образы оказываются наиболее значимыми.

Достоинны внимания и второстепенные женские образы, наделенные обычно двумя типами драматических функций: соперницы или confidentки (подруги-наперсницы и героини старшего поколения — матери, няньки и т. д.). Так, три женских персонажа «Руслана и Людмилы» — Наина и соперницы Людмила и Горислава — дополняют и оттеняют друг друга, но в то же время и усиливают интригу, усложняя задачи персонажам-соперникам (связь этих сюжетных деталей с западноевропейской традицией рассмотрена в диссертации Р. А. Нагина²⁴⁶). Похожие функции выполняют Парася и Хивря в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского, Тизба и Катарина в «Анджело» Кюи, Даша и Груня во «Вражьей силе» Серова, героини «Нерона» и «Горюши» Рубинштейна. Отдельно нужно рассматривать женские образы в операх Чайковского — зачастую даже более яркие, чем мужские, — и особенно их взаимодействие друг с другом: уже в первых операх композитора, «Воеводе» и «Ундине», героини определяют ход событий через решение конфликтов друг с другом, практически без участия мужчин-героев.

Однако для исторического жанра значение женских образов (и главных, и второстепенных) оказывается актуальным лишь в творчестве Римского-Корсакова. В центре пяти его опер на исторические или мифологические (как в случае с «Китежем») сюжеты — главные героини. Только в «Китеже» Феврония, «собирательный» персонаж всех опер Римского-Корсакова, сочетает в себе и земное, и возвышенное, оставаясь единственной героиней в опере. Остальные же четыре произведения — три оперы об Иване Грозном и древнеримская «Сервилия» — обрисовывают сильные женские образы, играющие главные роли в развертывании фабулы; но каждая из них, в свою очередь, имеет confidentок и наперсниц — у Ольги есть подруга Стеша Матута и две мамки, Власьевна и Перфильевна, у Веры Шелогини — сестра Надежда Насонова и все та же мамка

²⁴⁶ Нагин Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М., 2011.

Власьевна, у Марфы — подруга Дуняша и ее мать Домна Сабурова, у Сервилии — кормилица Антония и помощницы-волшебницы Локуста и Неволея.

Подытоживая, можем сказать, что в «историческом цикле» Римского-Корсакова у подавляющей части персонажей есть прототипы. Однако в большей мере это относится к мужским образам. Из всех героинь трех опер только в «Царской невесте» есть те, о ком остались сведения в летописных источниках — Марфа, Дуняша и Домна Сабуровы. Вместе с тем именно женские образы оказываются в этих операх главенствующими: во всех трех операх в название вынесены имена или «роли» героинь; в «Царской невесте» и «Псковитянке» большая часть сценического времени отдана Марфе, Любаше и Ольге, а «Вера Шелога» практически представляет собой монооперу. Иными словами, правдоподобие в операх Римского-Корсакова на исторические сюжеты достигается и за счет реально существовавших исторических фигур и событий, и за счет создания психологически и исторически достоверных женских характеров. Вероятно, лучше всего эту идею объясняет уже упомянутое высказывание Мей: «Завязка, развязка и весь ход драмы, разумеется, — вымысел; но вымысел, основанный на “могло быть”»²⁴⁷.

²⁴⁷ Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. С. 81.

Глава 2. Редактирование

2.1. Редактирование и творчество²⁴⁸

Редакторская деятельность Римского-Корсакова — особый феномен в его творчестве, до сих пор так и не получивший достойного исследования. Такая ситуация, в целом, ожидаема: с позиции современного отношения к рукописям и их неприкасаемости смелое, а подчас и довольно свободное обращение Римского-Корсакова с автографами соратников кажется недопустимым. Эта точка зрения ощущается в целом ряде статей, даже посвященных совершенно другим проблемам. Например, Ю. Н. Холопов в статье «Мусоргский как композитор XX века» пишет: «Сравнивая ноту за нотой текст “Бориса Годунова” в редакциях Мусоргского и Римского-Корсакова, мы во многих случаях отмечаем: у Мусоргского — гениальная находка; в “технически выправленном” варианте Римского-Корсакова она заменена “правильным”, музыкальным, но ординарным решением!»²⁴⁹; и после: «Высокотехничный Римский-Корсаков “технически” поправил Мусоргского — и стало хуже!!»²⁵⁰. А. В. Булычева, анализируя авторскую редакцию «Князя Игоря», говорит о том, что Римский-Корсаков считал оперу Бородина произведением, «с которым кровно связан»²⁵¹, а, начиная с 1883 года, «не раз повторял, что если переживет Бородина, то “Игоря” кончит»²⁵². Как только Бородина не стало, Римский-Корсаков тут же забрал к себе рукописи покойного. «Ситуация несколько напоминает рейдерский захват. Что это, исполнение долга перед товарищем или утоление давней страсти? И то, и другое»²⁵³.

²⁴⁸ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. Три редакции «Псковитянки» в контексте творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова // Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. М.: Институт Наследия, 2020. С. 722–769.

²⁴⁹ Холопов Ю. Н. Мусоргский как композитор XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 68.

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Булычева А. В. «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2010. № 4 [6]. С. 76.

²⁵² Там же.

²⁵³ Там же.

Тем не менее нельзя не принимать во внимание и то, что почти десять лет, то есть четверть творческого пути²⁵⁴ композитора была отведена редактированию чужих сочинений — Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Кюи. Подобное сочетание композиторского и редакторского гения уникально. Из большого списка мастеров, обращавшихся к редактуре чужой музыки в XIX–XX вв. (Р. Шуман, И. Брамс, Р. Вагнер, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, М. Рeger, М. Равель, П. Хиндемит, И. Ф. Стравинский, Д. Д. Шостакович, Л. Берио, Д. Б. Кабалевский, Д. Ф. Малипьеро, А. Г. Шнитке и т. д.), никто из них не уделял переработкам произведений коллег столько времени, сколько Римский-Корсаков.

При этом, что парадоксально, до сих пор редакции Римским-Корсаковым «Бориса Годунова» и «Хованщины», «Женитьбы» и «Ночи на Лысой горе», «Князя Игоря», «Каменного гостя» и «Вильяма Ратклифа» не были подробно изучены не в сравнении с авторскими версиями, а именно в качестве самостоятельного композиторско-редакторского феномена. Подавляющее большинство исследований, в которых идет речь о редакциях, сделанных Римским-Корсаковым, фокусируются на авторских версиях, а своей целью ставят «очищение» изначального композиторского замысла от «наслоений» редактора. Из статей, рассматривающих произведения под редакцией Римского-Корсакова²⁵⁵, пожалуй, только статьи М. А. Васильцовой²⁵⁶ и В. И. Скуратовского²⁵⁷ всерьез

²⁵⁴ Скуратовский В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 4 (15). С. 38.

²⁵⁵ Холопов Ю. Н. Мусоргский как композитор XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века. С. 65–92; Веприк А. М. Три оркестровые редакции первой картины пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» // Очерки по вопросам оркестровых стилей. М., 1961. С. 95–162; Тимофеев Я. И. Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. 2010. Вып. 2. Т. 1. С. 177–193; Булычева А. В. «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2010. № 4 [6]. С. 70–99; Михайлова Е. А. Путь к подлинному тексту: из сценической истории оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 года // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения / сборник статей / отв. ред. Л. П. Иванова. СПб., 2012. С. 226–247; Бутир Л. М. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке: сб. статей. Л., 1987. С. 49–72; Гуревич В. В. Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Н. А. Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии. М., 1975. С. 227–274.

²⁵⁶ Васильцова М. А. Римский-Корсаков в работе над «Женитьбой» М. П. Мусоргского // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2013. № 3 [17]. С. 44–65; Васильцова М. А. М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев в работе над хором «Иисус Навин» // Музыка и время. 2011. № 1. С. 39–41; Ее же. «Авторский стиль» Н. А. Римского-Корсакова в работе над «Думкой Параси» М. П. Мусоргского // Музыкаведение. 2014. № 1. С. 47–54.

анализируют именно процесс работы редактора и его художественную ценность, без оценочных сравнений с изначальной версией.

Если говорить о причинах появления столь объемного редакторского наследия Римского-Корсакова, то, как нам кажется, переделки «при живых авторах», о которых пишет А. В. Булычева, были предприняты композитором для дополнительной учебы, чтобы на знакомых образцах музыки коллег опробовать новые приемы (с той же целью, с которой он «усадил» себя изучать контрапункт и гармонию в 70-х гг.). Еще одно предположение высказано в статье Скуратовского: импульсом стало желание открыть сочинениям коллег путь на сцену. Так, сцены из «Вильяма Ратклифа» были изначально оркестрованы по просьбе Кюи, но спустя много лет Римский-Корсаков в тайне от автора решил еще раз переделать свою оркестровку. Он понимал, что «Ратклиф» — лучшее, наиболее ровное по качеству сочинение Кюи, но к тому времени уже давно покинувшее сцену. Поэтому Римский-Корсаков стремился сделать все возможное, чтобы опера звучала²⁵⁸.

Композитор стремился в первую очередь сохранить творчество соратников, дать ему сценическую жизнь и создать «звучащее наследие»²⁵⁹ «Могучей кучки», которого после смерти Мусоргского и Бородина практически не существовало. Сам композитор в «Летописи» писал в контексте работы над целым рядом сочинений Мусоргского о необходимости их подготовки к публикации: «Издание без упорядочения умелой рукой не имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического. Если сочинениям Мусоргского суждено прожить не поблекнувшими 50 лет со смерти автора, когда все сочинения его станут достоянием любого издателя, то такое археологически точное издание всегда может быть сделано, так как рукописи после меня поступили в Публичную

²⁵⁷ Скуратовский В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К». С. 34–43; Его же. Две редакторские версии оперы «Каменный гость» в контексте творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2009. С. 118–125.

²⁵⁸ Скуратовский В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К». С. 39.

²⁵⁹ Там же. С. 38. М. А. Васильцова пишет об этом же в связи с «Женитьбой», замечая, что Римский-Корсаков сделал все возможное, чтобы опера в каком-либо виде исполнялась. Результат, «сплавленное “двухголосие” композиторских индивидуальностей», стал самым приемлемым решением для «Женитьбы». Васильцова М. А. Римский-Корсаков в работе над «Женитьбой» М. П. Мусоргского. С. 84.

библиотеку. В настоящее же время необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей, для ознакомления с громадным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов»²⁶⁰.

Еще одной возможной причиной столь интенсивной работы Римского-Корсакова над музыкой друзей была, на наш взгляд, корреляция переработок чужого творчества в связи со своим собственным. Не только личные качества композитора и стремление сохранить любой ценой творчество товарищей были причинами такой тщательной редакторской работы: важнее, возможно, был тот факт, что процесс редактуры давал Римскому-Корсакову своеобразный толчок для собственного становления и вписывался в общий характер его творческой личности. Побочная деятельность по отношению к своему творчеству создавала не фон, а некую интеллектуальную почву, которая подпитывала процесс сочинения. То есть композиторская деятельность была сопряжена с целым рядом других занятий — редактурой, педагогикой, организационно-просветительской работой, и все они создавали необходимый творческий синтез.

Правомерность этой гипотезы становится особенно очевидной на примере хронологического соотношения своих и чужих редакций: выборочно представим сочинения, неоднократно редактируемые Римским-Корсаковым и связанные между собой рядом нюансов (Таблица 3).

Таблица 3. Хронология создания Римским-Корсаковым версий «Псковитянки» и редакций чужих произведений (выборочно)

Год	Произведение	Автор
1867–1872, премьера 1873	«Псковитянка» (первая редакция)	Римский-Корсаков
1868–1869	«Борис Годунов» (первая авторская редакция)	Мусоргский
1869, премьера 1872	«Каменный гость» (оркестровка, первая версия)	Даргомыжский

²⁶⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 186. С особым уважением к этой работе Римского-Корсакова относился Стасов: «Это был труд громадный, это было самопожертвование истинно великодушное: надобно было оставлять в стороне собственные свои сочинения, прекратить на время собственную свою музыкальную деятельность, чтобы посвятить себя созданиям покойного своего друга». Стасов В. В. Собрание сочинений. 1847–1886. Т. 3. Стб. 807.

1871–1872	«Млада»	Бородин, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков
1871–1872, премьера 1874	«Борис Годунов» (вторая авторская редакция)	Мусоргский
1876–1881	«Руслан и Людмила», «Жизнь за царя» (издание партитур)	Глинка (редактура Балакирева, Римского-Корсакова и Лядова)
1876–1878	«Псковитянка» (вторая редакция)	Римский-Корсаков
1877–1882	Антракты и увертюра к драме «Псковитянка»	Римский-Корсаков
1877–1878, премьера 1894	Стих об Алексее Божьем человеке	Римский-Корсаков
1889–1890, премьера 1892	«Млада»	Римский-Корсаков
1891–1892, премьера 1894	«Псковитянка» (третья редакция)	Римский-Корсаков
1896	«Борис Годунов» (первая редакция Римского-Корсакова)	Мусоргский
1897–1902	«Каменный гость» (оркестровка, вторая версия)	Даргомыжский
1908	«Борис Годунов» (вторая редакция Римского-Корсакова)	Мусоргский

Наиболее наглядно, по нашему мнению, взаимодействие редактуры чужого материала и собственной музыки проявилось на примере почти тридцатилетнего процесса создания первой его оперы. «Псковитянку» можно назвать своеобразной квинтэссенцией редакторской деятельности Римского-Корсакова. Помимо трех авторских редакций, что уже само по себе — случай исключительный, эта опера напрямую была связана с сочинениями других композиторов, которые редактировал Римский-Корсаков. Так, впервые он обратился к «Псковитянке» одновременно с работой над «Каменным гостем» Даргомыжского. В начале 1869 года, вскоре после смерти Даргомыжского, Римский-Корсаков, согласно завещанию автора, принялся за оркестровку оперы — двадцатипятилетнему композитору предстояла сложнейшая задача воссоздания оркестрового стиля своего старшего современника. Почти полтора года Римский-Корсаков занимался преимущественно редактурой «Каменного гостя», и доработка «Псковитянки»

вынужденно была отложена, в связи с чем и премьера «Псковитянки» состоялась на десять месяцев раньше «Каменного гостя»²⁶¹.

Эта параллельная работа над двумя столь различными по стилю и композиционной технике произведениями сказалась на музыкальном языке Римского-Корсакова. Декламационность и речитативность первой редакции «Псковитянки» (по сравнению с большей мелодичностью и песенностью будущих версий оперы) отсылают к стилистике Даргомыжского — это заметно в партиях Тучи, Матуты, Власьевны, порой даже Ольги. В случае с оркестровкой, впрочем, можно проследить обратную тенденцию: в «Каменном госте» Римский-Корсаков использует оркестровую технику, более подходящую для масштабной исторической «Псковитянки», чем для камерной декламационной оперы Даргомыжского. Именно в связи с этим, вероятно, композитор спустя много лет вернется к «Каменному гостю», и, оркеструя его во второй раз, подойдет к этой работе совсем по-новому. Он существенно облегчает оркестровку, и благодаря этому достигает гораздо большего драматургического эффекта, то есть главное отличие редакторских версий заключается именно в самом характере инструментовки²⁶².

Вторая редакция «Псковитянки» (1876–1877) во многом была вдохновлена работой над изданием полных оркестровых партитур обеих опер Глинки. Л. И. Шестакова, сестра композитора, задумав это издание, привлекла к его подготовке Балакирева, который, в свою очередь, пригласил Римского-Корсакова и А. К. Лядова. Композиторы совместно сверяли новое издание с авторской партитурой, редактировали ошибки, а Римскому-Корсакову «досталась и оркестровка музыки на сцене, исполняемой военным оркестром в “Руслане”»²⁶³. В «Летописи» композитор подробно описывает скрупулезную работу над партитурами, анализируя допущенные ошибки и рассуждая о способах их устранения. Он подчеркивает особую роль освоения глинкинской фактуры и

²⁶¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 101.

²⁶² Скуратовский В. И. Две редакторские версии оперы «Каменный гость» в контексте творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова // Мистецтвознавчі записки. С. 121.

²⁶³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 132.

инструментовки для преодоления «перипетий контрапунктики и строгого стиля», что проявилось во второй редакции «Псковитянки»²⁶⁴.

Следствием этой работы стало изменение и полифонических деталей, и инструментовки. «Глинкинский» состав оркестра, появившийся в новой версии оперы, несомненно был связан с воздействием манеры письма Глинки на молодого Римского-Корсакова. Если оркестровка второй редакции «Псковитянки» подверглась существенным изменениям благодаря работе над сочинениями Глинки, то композиция оперы аналогичным способом оказалась связана с произведениями Мусоргского²⁶⁵. Появление во второй редакции сцены с юродивым Николой Салосом может быть связано с обеими редакциями «Бориса Годунова». На премьере оперы (начало 1874 года) прозвучала сцена под Кромами, возможно, напомнив о сцене у собора Василия Блаженного, которую Римский-Корсаков прекрасно знал. Изъятие этого фрагмента из финального варианта «Годунова» позволило Римскому-Корсакову избежать упреков в прямом заимствовании, так как сцена Салоса и Ивана Грозного построена, в принципе, аналогично. Постановка «Годунова» могла стать импульсом, который отчасти повлиял на переработку во второй редакции «Псковитянки»²⁶⁶.

В 1881 году, сразу после кончины Мусоргского, Римский-Корсаков начинает систематизировать и готовить к изданию все оставшиеся рукописи и наброски; работа эта длилась в течение следующих двух лет. В первую очередь он работает над неоконченной и практически неоркестрованной «Хованщиной»,

²⁶⁴ Там же. С. 134.

²⁶⁵ Разумеется, и в первой редакции «Псковитянки» многое отсылает к музыкальному языку Мусоргского — не зря эту оперу называют самым «мусоргским» среди произведений Римского-Корсакова (Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 86). Это касается и гармонии, которая во многом представляет собой результат общего композиторского процесса, и мелодики (Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952. С. 109). В то же время, М. П. Рахманова, в отличие от других исследователей, обращает внимание не только на «совместные искания» композиторов и на влияние Мусоргского на Римского-Корсакова, но и подчеркивает обратное воздействие: «Если “подневольное славение” в сцене коронации, народные плачи в Прологе и сцене “У Василия Блаженного” хронологически предшествуют близкой по сцене встречи Грозного псковичами, то гениальное “Вече” предваряет “Кромы”, а Сказка Власьевны — теремные сцены “Бориса Годунова”» (Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 87).

²⁶⁶ Кроме того, в своей редакции «Бориса Годунова» 1896 года композитор пропускает сцену у собора, не только не включая ее в оперу, но даже и не оркеструя ее. С одной стороны, такое решение, вероятнее всего, было продиктовано желанием придерживаться плана второй редакции Мусоргского как окончательной. Но можно предположить, что позиция Римского-Корсакова была как-то связана (пусть подсознательно) и с появлением аналогичной сцены во второй редакции «Псковитянки».

эскизами «Сорочинской ярмарки», «Ночью на Лысой горе» и романсами. В этот период он ничего не сочиняет²⁶⁷, и «Псковитянка», фактически, стала единственным собственным произведением, к которому он тогда обратился.

Композитор изъясил из оперы основные оркестровые эпизоды²⁶⁸: антракты перед сценой Веча и сценой Ольги, сцену Николая Салоса и калек переходящих, а также «Игру в бабки» (своеобразное инструментальное скерцо) и увертюру к прологу; и скомпоновал их так, что получилась «пьеса вроде антрактов “Холмского” или “Эгмонта”»²⁶⁹. Римский-Корсаков пишет, что инструментальные номера второй редакции представляли для него интерес, и поэтому он решает, переоркестровав, выделить их в отдельное произведение, которое называет «Увертюрой и Антрактами к драме Мея “Псковитянка”».

Сложно предполагать, какое именно влияние на этот замысел имела работа над произведениями Мусоргского. Вероятно, само обращение к ним напомнило Римскому-Корсакову о периоде, когда младшие участники «Кучки» одновременно начинали свои первые оперы. Так или иначе, именно в этот момент Римский-Корсаков определяет свое отношение к редакторской работе над «Псковитянкой» и формулирует эту важнейшую мысль в «Летописи»: «В первой редакции я пострадал от недостаточности знаний, во второй — от их избытка и неумения управлять ими. Я чувствовал, что вторая редакция должна быть сокращена и переработана еще раз, что настоящий, желательный вид “Псковитянки” лежит где-то посередине между первой и второй редакцией и что я пока не в состоянии его отыскать»²⁷⁰.

Таким образом, работа над неоконченными сочинениями Мусоргского, требовавшими композиционного осмысления, стала импульсом к аналогичной редакции «Псковитянки», в которой Римский-Корсаков обнаружил «архитектонические» недочеты. «Увертюра и Антракты» образовали некую промежуточную стадию на пути от первых двух редакций к третьей,

²⁶⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 189.

²⁶⁸ Там же. С. 192.

²⁶⁹ Там же.

²⁷⁰ Там же. С. 193.

окончательной. Здесь вновь нужно подчеркнуть особое отношение Римского-Корсакова к «Псковитянке»: даже понимая, что очередная редакция далека от идеала, он все же доводит ее до конца. Чего в этом было больше — желания подвести некий итог в собственном творческом развитии, осознания ценности музыкального материала или надежды на то, что опера приживется на сцене — сказать точно сложно. По-видимому, роль сыграли и эти, и другие, нам неизвестные причины. Но можно предположить, что «Псковитянка» оставалась для Римского-Корсакова неким мерилom, точкой отсчета, с которой он мог вольно или невольно сопоставлять свои достижения.

Если вторая редакция «Псковитянки» стала самым ранним редакторским опытом Римского-Корсакова в собственных сочинениях, то к 1894 году композитор уже переработает абсолютно все, что было написано за первые 20 лет творческого пути. Об этом он оставил заметку в «Летописи»: «В конце сезона я выполнил еще одну работу: я переделал оркестровку своего “Садко” (музыкальной картины). Этою переделкой я закончил все расчеты с моим прошлым. Таким образом, ни одно из моих больших сочинений периода до “Майской ночи” не оставалось непеределанным»²⁷¹.

За три года до этого, весной 1891 года Римский-Корсаков вновь обращается к «Псковитянке» для того, чтобы создать финальную версию оперы: композиция вновь возвращается к первоначальному плану, но некоторые «совсем неудовлетворяющие» фрагменты первой редакции заменяются соответствующими местами второй версии²⁷². Из второй редакции сюда вошли только сцена Ольги с Власьевной перед въездом Ивана, Гроза и царская охота (в виде сценической картины), а также разговор царя со Стешей. Введенные во второй редакции персонажи — Никола Салос и Четвертка Терпигорев — в итоге были купированы.

Инструментовка, вторая важная сторона переработки, наоборот, продолжила начинания второй редакции. С конца 1880-х годов Римский-Корсаков

²⁷¹ Там же. С. 230.

²⁷² Там же. С. 228.

увлекается творчеством Вагнера, особенно вагнеровской оркестровкой. Постановка «Кольца нибелунга» в Мариинском театре восхитила композитора, и с этого момента он начинает использовать многие приемы Вагнера в собственной музыке и редакциях сочинений коллег. Первый пример такого рода, отмеченный в «Летописи», — оркестровка Польского из «Бориса Годунова», сделанная для концертного исполнения²⁷³.

Изучение тетралогии и дирижирование концертами в ту пору занимают Римского-Корсакова больше всего. Он применяет новые навыки вначале в сочинении «Млады», ставшей самым «вагнеровским» сочинением Римского-Корсакова, затем в редакции «Бориса Годунова» и переоркестровке ранней «Сербской фантазии», и только потом, отточив мастерство, принимается за третью редакцию «Псковитянки»²⁷⁴. Оркестровка второй версии, сделанная с расчетом на натуральные медные инструменты, теперь была переработана для хроматических; а общий состав оркестра получился отчасти глинкинским, отчасти — вагнеровским.

На примере «Псковитянки» отчетливо видна уникальная особенность творческого мышления Римского-Корсакова: для создания собственных произведений ему практически всегда необходим импульс извне, в частности, от произведений коллег и современников. Одной из причин этого качества может быть «женская природа» дарования Римского-Корсакова, о которой он пишет в «Летописи», пересказывая разговор с Балакиревым: «Балакирев <...> характеризовал мою сочинительскую природу как женскую, нуждающуюся в оплодотворении чужими музыкальными мыслями. Таковое мнение он не раз высказывал и позже, до тех пор, пока я не начал проявлять свое личное я в области творчества. Тогда он стал мало-помалу охладевать к этому я, уже менее отражавшему симпатичные ему отзвуки Листа и его самого»²⁷⁵.

²⁷³ Там же. С. 220.

²⁷⁴ В этот же период, под впечатлением от вагнеровского оркестра и оркестровки написанного Бородиным фрагмента «Млады» (незавершенного замысла «Могучей кучки») Римский-Корсаков пишет свою оперу «Млада».

²⁷⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 69.

Именно проявлением этой «женской сочинительской природы» и оказывается потребность Римского-Корсакова в творческой интонации, приходящей извне. Доказательством этому становятся многочисленные примеры внешнего воздействия. Некоторые из них связаны с сильным влиянием Балакирева на Римского-Корсакова в начале его творчества: первый пишет «Увертюру на темы трех русских народных песен» — второй сочиняет пьесу с тем же названием, но, конечно, с другими темами. Балакирев создает «Чешскую увертюру», Римский-Корсаков — «Сербскую фантазию»²⁷⁶.

Но и после, уже в зрелом творчестве Римского-Корсакова встречаются аналогичные ситуации. Вот лишь некоторые примеры:

- опера-балет «Млада» — отражение коллективного незавершенного труда «Могучей кучки»;
- опера «Моцарт и Сальери» — результат работы над второй редакцией «Каменного гостя» Даргомыжского;
- «Пляска скоморохов» из «Снегурочки», Дуда и Сопель из «Садко» — свидетельство влияния образов Скулы и Ерощки из «Князя Игоря» Бородина;
- «Сказание о Невидимом граде Китеже» — своеобразное *alter ego* «Парсифаля» Вагнера²⁷⁷.

Опера «Моцарт и Сальери» представляет собой еще один показательный для Римского-Корсакова-редактора пример. Созданная в 1897 году, она полностью обязана своим появлением повторному обращению композитора к «Каменному гостю». Поначалу довольный оркестровкой, Римский-Корсаков впоследствии замечает многие ее несовершенства («крайние жесткости и гармонические нелепости»²⁷⁸) и спустя четверть века осуществляет совершенно новую редакцию, более близкую к изначальному замыслу автора и отвечающую идеям речитативной камерной драмы.

²⁷⁶ Скуратовский В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К». С. 37.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 291.

Переоркестровав первую картину «Каменного гостя», Римский-Корсаков на пять лет откладывает работу над оперой Даргомыжского именно потому, что увлекается собственным замыслом, сочинением «Моцарта и Сальери» в том же жанре и на текст того же поэта. Если первая редакция Римским-Корсаковым «Каменного гостя» сказалась на речитативно-декламационной технике ранней версии «Псковитянки», то вторая редакция стала импульсом к написанию совсем иной и по жанру, и по сюжету, и по музыкальному языку оперы, «Моцарт и Сальери». То есть ситуация с повторным редактированием «Каменного гостя» лишь доказывает значение внешних музыкальных воздействий на собственное творчество Римского-Корсакова.

Р. Тарускин в статье «Догоняя Римского-Корсакова» называет «раздражающей своей учтивой снисходительностью»²⁷⁹ формулировку Дж. Абрахама, который сравнивал две редакции композитора — своей и чужой опер: «Римский-Корсаков был прав, улучшив свою собственную раннюю партитуру, но подвергать этой же операции детище своего друга ему не следовало. “Борис Годунов” — творение гения Мусоргского; первая версия “Псковитянки” — произведение его собственного исключительного таланта. Он возвысил одно и принизил другое примерно до одного и того же уровня»²⁸⁰. Однако мы можем предположить, что процессы редакции своих и чужих сочинений для Римского-Корсакова оказались практически неотделимы друг от друга. Кроме того, излишняя самокритичность, постоянные сомнения в правильности тех или иных творческих решений в целом были характерны для Римского-Корсакова — и поэтому непрерывную редактуру можно назвать особым *modus vivendi*, образом жизни композитора.

Подробное исследование многочисленных редакций своих и чужих сочинений дает ценнейший материал для анализа творческого процесса Римского-Корсакова, благодаря которому не только наследие, но и сама личность

²⁷⁹ Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. СПб., 2010. С. 279.

²⁸⁰ Abraham G. Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera // Musical Quarterly. 1968. Issue 1. Volume LIV. P. 73.

композитора приобретают совершенно новый ракурс рассмотрения. И если редактурa его собственного творчества пока что попросту не исследована, то переработки Римским-Корсаковым чужих произведений теперь могут быть по праву лишены целого ряда претензий, высказываемых поборниками аутентичности в отношении творчества Мусоргского и Бородина: гораздо важнее оценить гигантскую редакторскую работу композитора не с музыкальной точки зрения, а с человеческой — как уникальный феномен.

2.2. Казус второй редакции «Псковитянки»²⁸¹

Из всех версий «Псковитянки» наименее известна вторая редакция. Она никогда не была издана (в отличие от первой и третьей), ни разу не исполнялась на сцене и существует на данный момент лишь в рукописных фрагментах. Музыковедами этот материал также изучен мало: существует всего две статьи²⁸², непосредственно посвященные второй редакции, а в ряде других трудов присутствует лишь упоминание о ней²⁸³.

Вторая редакция «Псковитянки» была написана Римским-Корсаковым в 1876–77 годах, вскоре после снятия со сцены Мариинского театра постановки ранней версии оперы. Импульсом к редактуре стали сразу три причины. Первая из них — критические отзывы. После того, как в прессе Римскому-Корсакову «ядовито советовали поучиться»²⁸⁴, он стремился усовершенствовать свое письмо: «Я сознавал, что моя тогдашняя композиторская техника была недостойна моих музыкальных идей и прекрасного сюжета»²⁸⁵. Второй причиной

²⁸¹ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. Вторая редакция «Псковитянки» в контексте оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Проблемы музыкальной науки. М., 2021. № 3. С. 145–154.

²⁸² Виханская А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. С. 5–12; Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. СПб., 2006. Вып. 10. С. 37–55.

²⁸³ Кандинский А. И. История и легенда: Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. ст. М., 2000. С. 9–36; Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков; Abraham G. Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera // Musical Quarterly. 1968. Issue 1. Volume LIV. P. 58–73.

²⁸⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 103.

²⁸⁵ Там же. С. 135–136.

была работа над изданием партитур «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», по словам Римского-Корсакова, «неожиданная школа»²⁸⁶ контрапункта, инструментовки и голосоведения. В-третьих, композитор именно в это время начинал преподавать в Санкт-Петербургской консерватории и параллельно самостоятельно обучался гармонии, контрапункту и оркестровке. Именно поэтому он хотел применить в «Псковитянке» новую полифоническую технику, усложнить гармонию и переоркестровать партитуру²⁸⁷.

Редакция была вчерне окончена в середине 1877 года²⁸⁸. Римский-Корсаков написал в дирекцию императорских театров с предложением о постановке новой версии²⁸⁹. Сохранился черновик письма композитора барону К. К. Кистеру, управляющему дирекцией императорских театров, в котором Римский-Корсаков предлагает возобновить оперу в ее новой версии²⁹⁰: «Все <...> изменения уже сделаны мною за исключением инструментовки, которая может быть вполне окончена в сентябре месяце, в продолжение же лета я бы мог представить, если понадобится, все хоровые нумера и либретто с последовавшими изменениями»²⁹¹. Все фрагменты второй редакции, написанные после этого письма, датированы летом и осенью 1877 года, то есть, вероятно, ответ Кистера был положительным.

В черновике письма к Кистеру композитор обозначил все предпринятые им в опере изменения: «Мною сделаны в опере существенные и значительные

²⁸⁶ Там же. С. 134.

²⁸⁷ Эмили Фрей пишет об этом: «Вдохновленный, возможно, изучением Баха и Керубини, чего требовала новая должность в консерватории, Римский-Корсаков работал своей профессорской красной ручкой над “Псковитянкой”, оперой, которую он всего за несколько лет до этого писал еще как кучкист, пренебрегающий традициями». Rimsky-Korsakov and His World / ed. M. Frolova-Walker. Princeton, 2018. P. 73.

²⁸⁸ Римский-Корсаков датирует окончание работы над редакцией в «Летописи» 1878-м годом, однако наиболее поздняя из сохранившихся рукописей датирована 18-м октября 1877 года.

²⁸⁹ Римский-Корсаков также указывает в «Летописи» 1878 год: «По окончании работы над «Псковитянкой» в 1878 году я написал в дирекцию импер. театров о желании своем видеть ее на сцене в новом виде». (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 137), однако в письме говорится о желании композитора «возобновить оперу в течение будущего сезона 1877–1878», что говорит (в числе прочего) о датировке этого текста 1877-м годом.

²⁹⁰ Письмо не датировано самим Римским-Корсаковым, однако нами установлено, что оно было написано между 17-м мая и 25-м июня 1877 г.: 17-го мая был окончен последний из номеров сохранившегося клавира, 25-м июня датирован план второй редакции, упомянутый ниже. В письме Римский-Корсаков говорит о четырех действиях оперы (как указано в клавира и как было в первой редакции), в плане же их уже три — как в сохранившихся фрагментах партитуры, датированных летом-осенью 1877 года.

²⁹¹ Римский-Корсаков Н. А. Письмо управляющему дирекцией Петербургских имп. театров бар. Карлу Карловичу [Кистеру] с просьбой о возобновлении постановки оперы «Псковитянка» и с описанием авторских изменений и добавлений, внесенных в оперу. [1877 г.]. Отдел рукописей РНБ, фонд № 640, ед. хр. № 803. 3 л.

добавления и некоторые изменения, введены новые сцены и новые лица. Главнейшие из них следующие: А) Сочинен пролог к опере в 1-й картине; Б) в 1-м действии согласно драме Мея вставлено дуэттино; В) В 3-м действии сочинено вновь трио и заключительный ансамбль; Г) В 4-м действии хор калик переходящих, сцена прихода Царя Ивана Васильевича, гроза, каватина Ивана Грозного и написан новый заключительный хор»²⁹².

То есть, исходя из данных записки и «Летописи», из воспоминаний В. В. Ястребцева, который также перечисляет некоторые нововведения второй редакции, а еще из сохранившегося в одной из рукописей сценарного плана, мы можем свести в *Таблицу 4* все сцены второй редакции (жирным шрифтом выделены те, что были созданы заново, а курсивом — отмеченные в плане, однако не сохранившиеся либо так и не написанные):

Таблица 4. Полный список сцен второй редакции «Псковитянки»

№	Название	Персонаж	Датировки, комментарии
Пролог			
	а) Вступление;		4–10–13.06–28.08.1877.
	б) Колыбельная песня;	Вера;	Написана 28.03.1866 (и издана тогда же в ор. 2, № 3), инструментована 28.07.1877.
	в) Речитатив и Дуэттино;	Вера и Надежда;	4–9.06.1877.
	г) Рассказ и Заключение.	Вера, Надежда, Токмаков, Шелога.	10.06.1877.
Действие I [1, 2 картины]			
	Увертюра.		1 и 2 ред. — h-moll, 3 ред. — c-moll.
1	Сцена и Хор (Горелки).	Ольга, Стеша, Власьевна, Перфильевна, хор.	В клавире чернилами. По сравнению с первой редакцией, «Горелки» «удлинены»; этот же вариант останется в третьей редакции. 15.05.1877.
2	Сцена и Песня.		
3	Сцена и Сказка.	Власьевна, хор.	В партитуре 2 ред. не переписана, после «Горелок» — знак вставки и подпись «Attassa Сказка про Царевну Ладу». Далее прописаны последние такты Сказки и начало следующей сцены (31.01.1877).

²⁹² Там же.

4	Речитатив и Дуэттино.	Стеша и Четвертка.	Речитатив — 31.01.1877–13.03.1877. Дуэттино — 31.12.1876–13.03.1877. На тему РНП «Стой, мой милый хоровод».
5	Песня.	Туча и Четвертка.	В этой редакции поется поочередно, в остальных — только Тучей. 1.01.1877–13.03.1877.
6	Дуэт.	Ольга и Туча.	Не окончен. Б.д.
7	Речитатив и Сцена.		
8	Финал. а) Хор. б) Речитатив и Хор. в) Ариозо с хором. г) Хор и Речитатив Тучи. д) Песня и Заключение.	Токмаков, Матуга. Токмаков. Туча. Туча.	В клавире отсутствует. 3.10.1877. 7.12.1876. 12.10.1877.
II действие			
9	Вступление (Антракт) и Хор.		
10	Сцена с хором.	Ольга, Власьева.	«Игра в бабки»
11	Речитатив и Ариетта.	Ольга.	1.04.1877.
12	Трио	Ольга, Стеша и Власьева.	В клавире чернилами. 3.07–18.07.1877.
13	Хор.		18.07.1877.
14	Антракт.		
15	Финал. а) Сцена. б) Септет. в) Хор. г) Речитатив и Романс. д) Заключение.	Грозный, Токмаков. Грозный, Токмаков, Матуга, Ольга, Стеша, Власьева, Вяземский. Грозный, Токмаков. Грозный, Токмаков, Матуга, Вяземский, [Малюта].	Б.д.
III действие			
16	Антракт.		17.05–29.05–30.08.1877.
17	Интродукция. а) Хор Калик. б) Сцена и Марш. в) Гроза [и песня девушек + Молитва Салоса]. г) Хор [девушек]. д) [Сцена и] Ариозо.	Салос, Грозный Ольга, Стеша.	На теме Стиха об Алексее Божьем человеке. 21.04.1877. 30.08.1877. 21.04–2.06.1877. 12.04.1877. 12.04–18.05–4.06.1877.

18	Дуэт.	Ольга и Туча (в плане — Стеша и Четвертка).	18.10.1877.
19	Сцена с хором.	Ольга, Туча, Матута.	11.09.1877.
20	Антракт.		
21	[Речитатив и] Каватина.	Грозный.	Ария «во фригийском ладе», в третьей редакции отсутствует. 2.03–1.04.1877.
22	Речитатив и Сцена.	Грозный и Вяземский.	28.02–9.03–4.04.1877.
23	Сцена, Ариетта и Каватина (Ария / Ариозо). а) Речитатив [и Ариетта] б) Дуэттино. в) Каватина / Ария / Ариозо.	Грозный, Ольга. Грозный, Ольга. Грозный.	11.01–18.09–21.09.1877.
24	Финал. а) Речитатив и Песня. б) Сражение. в) Речитатив. г) Заключительный хор.	Ольга, Туча, Матута, Грозный, Вяземский. Грозный, Бомелий.	В клавире чернилами. Отличный от 1-й и 3-й редакций материал; позже использован в заключительном хоре «Сервиллии». 25–28.03.1877.

Таким образом, 11 сцен из 25 появляются впервые именно во второй редакции — то есть почти половина оперы. Еще более наглядно это отображено на примере таблицы, где есть сценарные планы всех трех редакций (см. Приложение Д).

За счет каких сцен опера удлинилась? Во-первых, появился пролог: в нем раскрывалась тайна рождения Ольги, главной героини «Псковитянки», которая до этого лишь вкратце пересказывалась. Расширение партии Стеши Матуты и появление нового персонажа — Четвертки Терпигорева, друга Тучи, — удвоило дуэтные сцены: рядом с дуэтами Ольги и Тучи появилось по дополнительному дуэту. Да и в целом бытовая линия оперы стала намного весомее с удлинением сцены «Горелок» в первом действии и добавлением «Игры в бабки» во втором. Последнее действие дополнилось обширной сценой с каликами переходящими и Юродивым, которая привнесла в оперу новую, религиозную линию (впервые в творчестве Римского-Корсакова) и в целом существенно изменила сюжет

«Псковитянки». Наконец, существенно разрослась последняя картина с новыми сольными эпизодами Грозного. По сути, практически неизменным в драматургическом плане осталось лишь «Вече».

После завершения второй редакции Римский-Корсаков вел переговоры о ее постановке, однако до этого дело так и не дошло: «На какой-то репетиции последний [К. К. Кистер. — М. С.] спросил Направника, видел ли он мою новую партитуру. Тот отвечал, что нет. Тем дело и кончилось, и “Псковитянка” возобновлена не была»²⁹³. Странно было бы предполагать, что только из-за сложных отношений Римского-Корсакова и Направника опера не вернулась на сцену, однако следы второй редакции в этом месте действительно обрываются, больше никаких сведений о предполагаемой постановке оперы нет²⁹⁴.

Полная партитура или клави́р второй редакции не сохранились, имеются лишь более или менее протяженные рукописные фрагменты, и дело, судя по всему, не в том, что многое было утеряно с годами. Об «уцелевших отрывках»²⁹⁵ пишет еще в 1895–96 годах Ястребцев, то есть на тот момент и у самого композитора уже не было полного текста этой версии оперы. Мы можем предположить, что Римский-Корсаков изначально предоставил в дирекцию театров не полную партитуру, а ряд номеров, которые были написаны заново, существенно переделаны либо переоркестрованы. Об этом говорит и внешний вид партитуры одной из рукописей, наиболее полной (Отдел рукописей РНБ, фонд 640, № 47) — все номера здесь написаны чернилами (а не карандашом, как в ряде других автографов второй редакции) и «набело» — преимущественно без дополнительных помет.

²⁹³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 138.

²⁹⁴ В полном виде вторая редакция никогда не исполнялась, однако отдельные ее номера все же прозвучали на сцене как минимум дважды. 13 ноября 1879 года вступление, песня калек переходящих, выход царской охоты, гроза и песня девушек, колыбельная песня из пролога и заключительный хор были исполнены в первом концерте БМШ (Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. М., 1981. Т. VIII-а. Литературные сочинения и переписка. С. 21). А в 1882 году Римский-Корсаков писал в письме (С. Н. Кругликову, 23 октября 1882 г.): «Своего кроме “Сказки” мне нечего давать [в программу концерта БМШ. — М. С.], разве Увертюру и Антракты к драме “Псковитянка”, извлеченные из новой переделки моей оперы во избежание слишком большой ее длины» (Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Т. VIII-а. Литературные сочинения и переписка. С. 103).

²⁹⁵ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Л., 1959. Том первый, 1886–1897. С. 382.

Все фрагменты второй редакции сейчас хранятся в Отделе рукописей Российской Национальной Библиотеки. Из четырех архивов, содержащих автографы «Псковитянки» (РНБ, РИИИ, СПбГК и РНММ), только в РНБ есть материалы второй редакции (см. Приложение Г). Наиболее полный материал оперы из одиннадцати «тетрадей» содержат две — упомянутый № 47, партитура (с клавиром на нижних строках) и № 65, клавир (с подзаголовком «Наброски для пения с ф-п. с указанием на инструментовку»). Все остальные сохранившиеся номера — это антракты, увертюры и прочие инструментальные фрагменты, однако не сольные сцены. Вероятно, целенаправленная работа Римского-Корсакова над ними была связана с тем, что композитор стремился «приспособить» эпизоды неудавшейся второй редакции для других целей. Так, вскоре увертюра к прологу, «Игра в бабки» и три инструментальных антракта (перед сценой Веча, перед сценой с Ольгой и перед сценой с Николаем Салосом) были выделены в Музыку к драме «Псковитянка». Также отдельным произведением стал «Стих об Алексее Божьем человеке», который во второй редакции был основой сцены Салоса и Грозного²⁹⁶. Наконец, на материале заключительного хора оперы будет построен заключительный же хор «Сервилии» — спустя два десятилетия²⁹⁷.

Ястребцев говорит об этом так: «Чтобы хотя отчасти утилизировать музыку своей второй редакции, Римский-Корсаков выделил из нее целый ряд номеров»²⁹⁸. То есть все новые сцены, которые композитор считал достойными, он приспособил для других целей, а что-то в измененном виде даже вошло в третью редакцию. Однако масса сольных фрагментов оказалась забыта — из-за распространенного мнения о том, что сам Римский-Корсаков считал эту музыку слабой. В «Летописи» он пишет, что Направник «был тысячу раз прав» и что сам

²⁹⁶ Об истории этого стиха в творчестве Римского-Корсакова см.: Теплова И. Б. Духовный стих «Алексей Божий человек» в народной культуре и творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. С. 161–169.

²⁹⁷ «Главнейшее из финального хора второй редакции “Псковитянки” взято в заключительное Credo из “Сервилии”, и в “Псковитянке” эти гармонии сопровождали слово “аминь”. “Остальное же из этого хора, — сказал Николай Андреевич, — пусть навсегда пропадет”». Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 213.

²⁹⁸ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том первый, 1886–1897. С. 115.

он «точно чувствовал, что это к лучшему»²⁹⁹. Ястребцев подтверждает: «Как видим, все было до такой степени удлинено массой побочных сцен, что в этом своем новом виде «Псковитянка» стала едва ли удобной для постановки, а потому самому автору вскоре уже пришлось отказаться от мысли когда-либо увидеть эту оперу на сцене императорских театров»³⁰⁰. О «длиннотах» пишет и сам композитор: «Я чувствовал <...>, что в новом виде опера моя длинна, суха и тяжеловата, несмотря на лучшую фактуру и значительную технику»³⁰¹.

Это мнение о второй редакции в целом разделяли и близкие композитора, опять же, по словам Римского-Корсакова. «Пролог хвалили, хотя более или менее сдержанно, Кюи, Мусоргский и Стасов, Балакирев же относился к нему равнодушно, равно и ко всей опере в ее новом виде, за исключением хора калик, грозы и финального хора. Что же касается до прочих переделок и вставок в «Псковитянке», то Мусоргский, Кюи и Стасов одобряли их, но относились в общем сухо и сдержанно к ее новому виду. Жена моя как будто тоже сожалела о ее прежней форме и мало сочувствовала ее изменениям»³⁰².

Это привело к тому, что и мнения исследователей оказались практически единогласными: все музыковеды, анализировавшие или хотя бы затрагивавшие вторую редакцию, отзываются о ней преимущественно негативно. А. М. Виханская, например, пишет, что сцена с Салосом снизила образ Грозного, а введение Стеши и Четвертки отвлекало «от центральных лирических персонажей Ольги и Тучи»³⁰³. В. В. Горячих называет сцену с Салосом «малоудачной с музыкальной стороны»³⁰⁴, а о редакции в целом говорит так: «Почти все новации были реализованы <...> в либретто. Найти адекватное музыкальное решение композитору в целом не удалось»³⁰⁵, ссылаясь, опять же, на

²⁹⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 138.

³⁰⁰ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том первый, 1886–1897. С. 114–115.

³⁰¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 137.

³⁰² Там же.

³⁰³ Виханская А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. С. 8.

³⁰⁴ Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Вып. 10. С. 47.

³⁰⁵ Там же. С. 50.

оценку самого Римского-Корсакова — и выделяя на общем фоне «слабых» сцен лишь Каватину Грозного. А. Н. Дмитриев, составитель Полного собрания сочинений, пишет, что опера оказалась «рыхлой и громоздкой», а «вставки новых сцен <...> лишь замедляли общий ритм действия»³⁰⁶. Наконец, Р. Тарускин назвал вторую редакцию «неудачной переделкой, в которой в творце, безусловно, возобладал педант»³⁰⁷.

Подытоживая эти комментарии, мы можем выделить три главных упрека, адресованные второй редакции: длинно, рыхло, малоудачно. Если субъективность последней оценки очевидна и не требует комментариев, то первые две нуждаются в пояснении. Стремление Римского-Корсакова к разнообразию «Псковитянки» в драматургическом и жанровом планах привело к тому, что опера стала выглядеть более объемной и многоплановой. Рядом оказались «святые» (Никола Салос) и «шуты» (Стеша и Четвертка), быт (мамки Власьевна и Перфильевна) и любовная линия (Ольга и Туча), охотники и калики перехожие, словом, все разнообразие мира.

Однако все это же мы можем увидеть и в главном «спутнике» «Псковитянки» — «Борисе Годунове»: здесь «соседствуют» Юродивый и Варлаам с Мисаилом, Шинкарка и Марина Мнишек с Самозванцем и т. д. Однако парадокс состоит в том, что одно и то же свойство в «Годунове» становится поводом для восхищения, а в «Псковитянке» — для порицания³⁰⁸. Как нам кажется, очень важно оценить вторую редакцию «Псковитянки» как важный для композитора опыт освоения большой исторической оперы, концепция которой опирается на пушкинское понимание историзма. Этот опыт не был столь убедителен и органичен, как «Годунов», уже хотя бы потому, что редакция оперы осталась, по сути, незавершенной, однако общее намерение Римского-Корсакова, как нам кажется, очевидно.

³⁰⁶ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. М., 1966. Т. 1А. «Псковитянка»: опера в 4-х действиях (первая редакция). С. XIII.

³⁰⁷ Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov // On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London, 2009. P. 168.

³⁰⁸ Подробнее о параллелях между «Псковитянкой» и «Борисом Годуновым» см.: Скуратовская М. В. «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского: диалоги и пересечения // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. М., 2019. Том 1. С. 313–321.

Так, собственная оценка композитора стала причиной того, что ко второй редакции так и не стали относиться «всерьез», а исследователи ставили перед собой цель лишь подтвердить и аргументировать сказанное автором. Однако негативные оценки должны быть «проверены» исполнительской практикой, как случилось, например, с каватиной Грозного из второй редакции. Она была впоследствии вставлена (и осталась именно как вставной номер) в финальную версию оперы, и была очень любима Ф. И. Шаляпиным, главным исполнителем партии Грозного. Этот факт стал причиной обращения к материалу арии (и редакции в целом) Горячих, который осуществил важнейшее исследование³⁰⁹. То есть до сих пор есть некоторая «предубежденность» музыковедов против этой музыки, и преодолеть ее может только подробное исследование.

Таким образом, вторая редакция «Псковитянки» стала особым феноменом и в многолетней истории этой оперы, и в наследии композитора. Издание всех сохранившихся материалов этой версии, на наш взгляд, необходимо не только с точки зрения текстологического обобщения и сведения воедино всего текста оперы. Намного важнее то, что благодаря этой версии мы сможем подробнее изучить «переходный» период творчества Римского-Корсакова, когда создавались, в основном, учебные сочинения, а редакция «Псковитянки» оказалась наиболее крупной работой тех лет, и оценить по-настоящему значение этого материала в эволюции стиля композитора.

2.3. Вторая редакция и образ Николы Салоса³¹⁰

Имя Николы Салоса, одного из героев второй редакции «Псковитянки», практически не освещено в исследованиях об оперном творчестве Римского-Корсакова. Появление этого персонажа, а затем изъятие его из числа

³⁰⁹ Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Вып. 10. С. 37–55.

³¹⁰ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. Римский-Корсаков, Мусоргский и Никола Салос // Музыка и время. 2018. № 11. С. 28–34.

действующих лиц в третьей версии оперы, как нам кажется, требует специального рассмотрения.

Никола Салос (или Микула Свят) прожил всю жизнь при Троицком соборе в Пскове, в котором и был похоронен, что было случаем беспрецедентным — подобной чести удостаивались только бояре и знать. Так псковичи почтили память святого, спасшего их город от гибели. В феврале 1570 года, после похода с войском опричников на Новгород, царь Иоанн Грозный направился в Псков, подозревая город в измене и готовя ему участь Новгорода. В Псковской летописи об этом было сказано так: «Прииде царь с великою яростию, яко лев рыкая, хотя растерзати неповинныя люди и кровь многую пролити»³¹¹. Зная возможные последствия гнева царя, никто из приближенных не смел противоречить ему — повлиять на Грозного мог лишь глас высшей силы, которым и стал Салос.

По словам российского историка П. В. Знаменского, «царь Грозный шел погромить Псков — но вот из среды псковских граждан, встречавших царя с хлебом и солью в трепещущих руках, выступает перед ним блаженный Никола Салос с куском сырого мяса и с тяжким обличением в кровожадности — и царь, убивший за обличения митрополита, покорно выслушивает грубое слово юродивого и щадит опальный город»³¹². Знаменский опирается на версию английского дипломата и путешественника Дж. Горсея, который, впрочем, весьма критично оценивает личность юродивого: «Колдун или мошенник, которого они почитали как своего оракула, святой человек по имени Микула Свят встретил царя смелыми проклятиями, заклинанием, руганью и угрозами, называл его кровопийцей, пожирателем христианской плоти, клялся, что царь будет поражен громом, если он или кто-нибудь из его войска коснется с преступной целью хотя бы волоса на голове последнего из детей этого города. <...> Царь содрогнулся от этих слов и просил его молиться об избавлении и прощении его жестоких замыслов. Я сам видел этого мошенника или колдуна: жалкое существо, нагое зимой и летом, он выносит как сильную стужу, так и жару, совершает многие

³¹¹ Полное собрание русских летописей. Томъ пятый. V. VI. Псковскія и Софійскія летописи. С. 74.

³¹² Знаменский П. В. История русской церкви. М., 1996. С. 75.

странные действия благодаря дьявольскому колдовскому отводу глаз, его боятся и почитают все, как князя, так и народ»³¹³.

Подобное негативное впечатление, произведенное Салосом на иностранного путешественника, можно объяснить хотя бы тем, что юродство представляет собой во многом чисто русский феномен, тогда как для европейца XVI века куда понятнее были колдуны и волшебники. Н. М. Карамзин, пожалуй, точнее и подробнее всех описал встречу Царя и Юродивого³¹⁴: «Царь слушал молебен в храме Троицы и зашел в келию к старцу Салосу Николе, который под защиту своего юродства не убоился обличать тирана в кровопийстве и святотатстве. Пишут, что он предложил Иоанну в дар... кусок сырого мяса; что Царь сказал: “Я Христианин и не ем мяса в Великий Пост”, а пустынник отвечивал: “Ты делаешь хуже: питаешься человеческою плотию и кровию, забывая не только Пост, но и Бога!”. Грозил ему, предсказывал несчастья и так устрашил Иоанна, что он немедленно выехал из города, <...> дозволил воинам грабить имение богатых людей, но не велел трогать Иноков и Священников»³¹⁵.

Спустя триста лет после смерти псковского юродивого, в 1876 г., к его истории обратился Римский-Корсаков, задумав вторую редакцию «Псковитянки». В литературном первоисточнике, драме Мей, Салос не был выведен как самостоятельный герой, но несколько раз упоминался. В Примечаниях к «Псковитянке» Мей пишет о том, что считает помилование Грозным Пскова именно в связи со встречей Царем Салоса (описанной Карамзиным) нелогичным и чересчур «мистифицированным»: «С первого взгляда это неожиданное

³¹³ Горсей Дж. Записки о Московіи XVI века. СПб., 1909. С. 24–25.

³¹⁴ Карамзин Н. М. История государства Россійскаго. Томъ IX. С. 154–155.

³¹⁵ Вот еще одна версия произошедших событий: «Все жители Пскова вышли на улицы, и каждая семья стояла на коленях у ворот своего дома, вынеся хлеб и соль для встречи царя. На одной из улиц навстречу царю выбежал блаженный Никола верхом на палке, будто скача на коне, и закричал царю: “Иванушко, Иванушко, покушай хлеба-соли, а не христианской крови”. Царь приказал поймать юродивого, но тот стал невидим. Запретив убийства, Иван Грозный, однако, имел намерение разграбить город. Царь слушал молебен в Троицком соборе, поклонился мощам <...> и пожелал получить благословение у блаженного Николая. Когда царь пришел в келию блаженного, тот сказал: “Не трогай, прохожий, нас и пойдй от нас, не на чем тебе будет бежати”. Юродивый предложил царю на угощение кусок сырого мяса. «Я христианин и не ем мяса в пост», — сказал ему Иоанн. — “Ты пьешь кровь человеческую”, — отвечал ему блаженный, поучая царя «многими ужасными словесы», чтобы тот прекратил убийства <...>. Но Иоанн не послушался и приказал снять колокол с Троицкого собора, и тогда, по пророчеству святого, пал лучший конь царя. Молитва и слово блаженного пробудили совесть царя». Блаженный Николай Псковский [Электронный ресурс]. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/909446.html> (дата обращения: 01.03.2018).

помилование покажется действительно загадочным, и Карамзин не мог объяснить его обстоятельно, а вдался в какие-то психологические отвлеченности, даже в мистицизм»³¹⁶. В связи с этим Салос не появляется на сцене, однако трижды фигурирует в словах других героев. Сначала Грозный уточняет у Вяземского, не обидел ли тот Николу-старца «за грубость», а потом и сам говорит сыну, царевичу Ивану, что не наказал «грубой речи» монаха — грубая речь, по всей видимости, и есть тот самый обличающий выпад Салоса в сторону Грозного. Наконец, Ольга упоминает о нем в ответ на вопрос Грозного о местонахождении Тучи: опальный «главарь» псковской вольницы скрывается от Матуты именно там, то есть Салос оказывается своеобразным «ангелом-хранителем» для пары главных героев. Таким образом, Мей не воспроизводит юродивого в реальном времени, но дважды ссылается на него в тексте других персонажей, в связи с чем можем сделать вывод о значимости этой фигуры.

Использовать сюжет о Салосе в опере Римскому-Корсакову первым предложил Стасов, причем еще в 1871 году, во время создания первой редакции оперы — и из его писем композитору можем сделать вывод, что наброски сцены с юродивым существовали уже тогда. Стасов писал: «Спрошу Вас о следующем “важном” предмете: не ошибаюсь ли я, мне кажется, в речитативе Николы Вы не употребили в дело одного мотива, который прежде намечен был у Вас? А именно, мне кажется, Никола не говорит Ивану Грозному, что вот, мол, смотри: сам господь бог своею грозою, бурею подтверждает мои слова. <...> Эти слова было бы так удобно вложить в уста Николы, особенно, если он будет у Вас вроде “командора” у Моцарта»³¹⁷.

Тогда же Стасов предложил и приблизительный сценарий последнего действия, где после сцены «угроз, упреков и обличений со стороны старика-юродивого» началась бы гроза, затем — «Матута с жалобой, сцена с дочерью и ее смерть, — и тогда Иван, подавленный и ошеломленный во всей душе своей,

³¹⁶ Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. С. 188.

³¹⁷ Стасов — Римскому-Корсакову, 23 или 30 мая 1871 г. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. М., 1963. Т. V. Литературные сочинения и переписка. С. 344.

милует Псков»³¹⁸. Такая насыщенность событиями привнесла бы в эту картину, по мнению Стасова, сценическое крещендирование, нарастание. Однако Римский-Корсаков в тот момент все же решил, что сцена с Николой будет лишней: работа над оперой была практически окончена, за исключением некоторых деталей, а такая переделка заставила бы многое менять. Поэтому композитор решил оставить план «Псковитянки» таким, каким он был изначально задуман, но предположил, что кое-что из сообщенных Стасовым подробностей может все же пригодиться³¹⁹.

Эти детали действительногодились — но через несколько лет, когда Римский-Корсаков вернулся к этой идее уже в связи с нововведениями, инициированными Балакиревым. Тот предложил добавить в начале III действия хор калик переходящих, который должен был располагаться внутри сцены у Печерского монастыря. Музыкальным материалом, по замыслу Балакирева, мог послужить стих об Алексее, божьем человеке, подлинная мелодия которого была помещена в сборнике Т. И. Филиппова³²⁰. Балакирев, как отмечал Римский-Корсаков, «забрав себе что-либо в голову, обыкновенным упорством добивался этого во что бы то ни стало, в особенности в области чужих дел»³²¹, — и тот поддался требованиям учителя, заодно включив наконец-то в оперу сцену с Салосом, хоть вставка и была мотивирована лишь тем, что действие происходило вблизи монастыря.

Кроме интереса к характерному музыкальному колориту духовного стиха, что в принципе было типичным признаком *couleur locale*, присущего романтической опере (в том числе и с историческими сюжетами), для Балакирева роль, по-видимому, играли и его тогдашние духовные интересы. Глава «Могучей кучки», который к тому времени уже постепенно возвращался к активной

³¹⁸ Стасов — Римскому-Корсакову, 31 мая 1871 г. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Т. V. Литературные сочинения и переписка. С. 344–346.

³¹⁹ Римский-Корсаков — Стасову, 4 июня 1871 г. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные сочинения и переписка. С. 346.

³²⁰ Сборник «40 народных песен, собранных Т.И. Филипповым и гармонизированных Н. А. Римским-Корсаковым» вышел в 1882 году.

³²¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 135.

музыкальной жизни после долгого перерыва, сильно изменился. Римский-Корсаков пишет в «Летописи моей музыкальной жизни», что Балакирев стал чрезвычайно набожен, соблюдал даже малейшие церковные праздники, вел религиозные разговоры.

Впрочем, обращение Римского-Корсакова к напеву духовного стиха вряд ли можно объяснить лишь уступкой Балакиреву. По-видимому, образ аскетичного святого был близок композитору, или же музыкальный материал привлек его настолько, что в итоге он использовал его в трех своих сочинениях. После появления стиха в сборнике Филиппова, а затем во второй редакции оперы (1876–1877 гг.), Римский-Корсаков включил его в качестве последнего антракта в музыку к драме «Псковитянка» (1877 г.), а также создал самостоятельное хоровое произведение под названием «Стих об Алексее божьем человеке» (1894 г.).

Сюжет духовного стиха о божьем человеке Алексее в России пользовался большой популярностью. Пожалуй, мало кто из подвижников вызывал в народе такой симпатии и сочувствия³²². И. Б. Теплова отмечает особое внимание Римского-Корсакова к жанру духовного стиха в сборнике Филиппова, а также в «100 русских народных песнях» ор. 24. Об интересе Римского-Корсакова к народной поэзии духовного содержания свидетельствуют и его записи текстов заговоров. Все это, по мнению исследовательницы, связано также с почтительным отношением к этому жанру русского фольклора в среде просвещенной интеллигенции того времени, к которой принадлежал композитор³²³.

Для большего обоснования вставного хора во второй редакции «Псковитянки» Римский-Корсаков решил развить новый мотив и написать целую сцену: «Я придумал следующее. После хора калик перехожих, расположившихся около пещеры юродивого Николы, должна была появиться царская охота с Иваном Грозным во главе, застигнутая налетевшей грозой, во время которой

³²² Андрианова-Перетц В. П. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Петроград, 1917.

³²³ Теплова И. Б. Духовный стих «Алексей Божий человек» в народной культуре и творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. С. 161–169.

юродивый старец грозит царю за пролитие неповинной крови, после чего суеверный Иван в страхе спешит удалиться вместе со свитой, а калики перехожие вместе с Николой проходят в монастырь. Гроза стихает, и при последних отдаленных раскатах грома слышится песня девушек, идущих по лесу и потерявших Ольгу»³²⁴.

Так во второй редакции «Псковитянки» появился образ Николы Салоса. Замысел выдает в Римском-Корсакове композитора, прекрасно чувствующего природу театра, а план, предложенный им, отличается драматической динамикой. За короткое время сменяют друг друга четыре контрастных музыкальных эпизода, в которых использованы жанровые топосы романтической оперы. Столкновение образов грозы и охоты с их стихийною силою, с одной стороны, и христианского смирения — с другой, помимо сценической зрелищности имеет и символическое значение. Спустя 30 лет Римский-Корсаков еще раз вернется к такому сопоставлению в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии», превратив его в ключевой мотив сюжета.

Свидетельств об исторических источниках, которыми пользовался Римский-Корсаков во время работы над сценой у монастыря, не осталось. Можно предположить, что он, уроженец города Тихвина, расположенного недалеко от Пскова, с детства знал легенду о городском юродивом Николе. Так или иначе, в высшей степени вероятно, что этот образ списан с Николы Салоса как реально существовавшего исторического лица.

О музыкальной стороне этой сцены Римский-Корсаков отзывался неоднозначно, и не удовлетворяла его именно партия Салоса. Композитор писал: «Хор калик, написанный фугообразно, нравился <...> многим; я сам доволен был, и многие другие, входом царской охоты и грозой <...>. Но партия юродивого Николы была слаба безусловно, будучи приписана на оркестровом фоне грозы и представляя собой бессодержательный голос и мертвую, сухую декламацию»³²⁵. Иными словами, эффектный драматургический замысел композитора, по его

³²⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 135.

³²⁵ Там же. С. 137.

собственному мнению, не получил должной музыкальной реализации. Исполненная в 1876 году в новом виде под фортепиано, «Псковитянка» понравилась членам кружка, за исключением Балакирева, который отнесся к опере «равнодушно, за исключением хора калик, грозы и финального хора»³²⁶.

О драматургической стороне сцены негативно отзывается и А. М. Виханская. Она считает, что сцена с Салосом негативно повлияла на образ Грозного: казалось, что царь помиловал Псков не как мудрый политик, а из-за суеверного страха перед пророчеством юродивого³²⁷.

Можно по-разному оценивать музыкальные качества сцены с юродивым: как с опорой на мнение самого композитора, так и в перспективе развития жанра декламационной оперы, ведущей начало от «Каменного гостя» Даргомыжского к «Моцарту и Сальери». Декламация в этой камерной опере Римского-Корсакова, конечно, более гибка и интонационно разнообразна, чем аналогичные образцы во второй редакции «Псковитянки», но, возможно, путь к новому жанру был проложен уже в этот период творчества. Наиболее вероятно другое — «сухость» и «ученость» музыкального языка могут быть связаны с периодом активной учебы композитора.

С 1874 года Римский-Корсаков, вступивший несколькими годами ранее в должность профессора Петербургской консерватории, как известно, начинает и сам активно обучаться гармонии и контрапункту: «незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников»³²⁸. Вторая редакция «Псковитянки» была единственным крупным сочинением тех лет и единственным свидетельством этого переходного периода. В ней отразились поиски композитора в сфере гармонии и оркестровки, эксперименты с полифонической тканью и мелодикой; во многом вторая редакция стала «лабораторией» для оттачивания новых приемов. Что же касается сцены с Салосом, то в ней, на наш взгляд, Римского-Корсакова в большей степени

³²⁶ Там же.

³²⁷ Виханская А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. С. 7–8.

³²⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 95.

интересовали гармонические и оркестровые нюансы, чем мелодическая линия, поэтому и партия Салоса стала для композитора неудачей.

Не менее, а, может быть, и более важно попытаться выяснить драматургические и смысловые причины добавления и изъятия сцены с юродивым в разных редакциях. Их, скорее всего, было несколько. Первая редакция стала для Римского-Корсакова своеобразной пробой пера, он не скрывал того, что многое в опере было создано под воздействием Балакирева, Стасова и Мусоргского, которых в какой-то мере даже можно считать соавторами «Псковитянки». Эта версия оперы сочинялась в период совместного проживания Римского-Корсакова с Мусоргским, когда композиторы писали одновременно свои первые оперы, оказывая друг другу разнообразную помощь.

Музыкальная речь персонажей первой редакции «Псковитянки» действительно зачастую напоминает интонации «Годунова». Во вступлении и ариозо Ольги в 3-м действии были «адские диссонансы, которые не давали мне покою»³²⁹. Вероятно, эти диссонансы, а также некоторые «шероховатости» увертюры «Псковитянки» могли быть навеяны фрагментами оперы Мусоргского. Сам же автор «Годунова», как уже было сказано, принял реальное участие в сочинении поэтического текста для двух хоров оперы Римского-Корсакова.

Что же касается второй редакции «Псковитянки», то здесь влияние Мусоргского имеет уже совершенно иной характер. В первую очередь, это касается сцены с Николаем Салосом, явно вдохновленной сценой у собора Василия Блаженного из первой редакции «Бориса Годунова». Идентичность этих эпизодов поражает. План эпизодов у Римского-Корсакова и Мусоргского сделан будто «под копирку»: в обеих операх царь-убийца просит благословения у Юродивого, а тот обличает его при народе. Образ Юродивого в «Борисе Годунове» взят Мусоргским практически без изменений из первоисточника, трагедии Пушкина. Пушкин говорил о своем герое: «Юродивый мой, малой презабавный», а о проблемах с цензурой отзывался так: «Жуковский говорит, что царь меня простит

³²⁹ Там же. С. 136.

за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат»³³⁰.

Первым из трудов, которыми пользовался Пушкин при создании образа, обычно называют «Историю государства Российского» Карамзина. Оттуда Пушкин почерпнул рассказ о двух юродивых, из которых один «с распущенными волосами, ходя по улицам нагой в жестокие морозы, предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса», а другой имел прозвище Большой Колпак. Однако поэт не ограничился упоминанием в рассказе о встрече царя и юродивого и начал искать более подробный исторический источник³³¹. Рассматривал в качестве возможного прототипа для своего юродивого он и Николу Салоса, и результатом этого стало имя персонажа в опере — Николка Колпак, — объединяющее Иоанна Большого Колпака и Николы Салоса³³².

Мусоргский практически дословно воспроизводит пушкинский текст, однако сама сцена с Юродивым претерпевает ряд изменений. Во-первых, между эпизодом с копеечкой и выходом Годунова звучит хор «Хлеба», полный горя и отчаяния. Тем самым сгущается трагическая атмосфера действия и устраняется важный для Пушкина контрапункт «высокого» и «низкого», патетического и комического. Кроме того, композитор привносит еще один важный элемент в образ блаженного: Юродивый Мусоргского — бесспорный выразитель «мнения народного», а у Пушкина оно переменчиво и непостоянно. В трагедии Юродивый ни о чем не пророчествует, а в опере персонаж приобретает функцию провидца. Именно поэтому во второй редакции «Годунова» он появляется в заключительной сцене под Кромами и предсказывает «смутное время»: «Скоро враг придет, и настанет ночь. Горе, горе Руси тогда...».

Таким образом, можно считать, что оперы Мусоргского и Римского-Корсакова, помимо прочих сходств, объединены еще и одним историческим персонажем. Примечательно, что в обоих сочинениях образ Юродивого имеет

³³⁰ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М., 1937. Т. 13. С. 239—240.

³³¹ Грановская Н. И. Юродивый в трагедии Пушкина // Духовный труженик: А. С. Пушкин в контексте русской культуры. СПб., 1999. С. 92.

³³² Там же.

большое значение для развития фабулы и общего смысла драмы, но появляются герои на сцене только по одному разу: и в «Псковитянке», и в обеих редакциях «Бориса Годунова» есть всего лишь по одному эпизоду с этими персонажами. Во второй версии оперы Мусоргского Юродивый появляется впервые только в самом конце, тем самым символизируя итог, развязку событий. А в первой редакции «Бориса Годунова» и в «Псковитянке» Юродивый возникает на сцене в одном и том же месте — в начале четвертого действия, в своеобразной «точке золотого сечения», а значит — в кульминации, в решающем эпизоде. Эти сцены в обеих операх также оказываются единственными моментами, в которых напрямую сталкиваются две силы — сила царская и сила народная, гласом которой и становятся юродивые.

Появление роли Николы Салоса в сюжете «Псковитянки» существенно меняло драматургические акценты: его функция в опере теперь уподоблялась функции Ольги, жертвующей собой ради спасения Пскова. Возможно, именно поэтому во второй редакции Римский-Корсаков меняет финал — теперь Ольга не гибнет от шальной пули, пущенной опричниками в ее возлюбленного, Тучу, а сама закалывается кинжалом, слыша о смерти любимого. Но важнее все же то, что в связи с этим ослабляется драматургическая связь между образами Ольги и Ивана: Царь помилует Псков уже не столько из-за жертвы дочери, сколько из-за пророчества Юродивого, а Ольга погибает не от рук приспешников Грозного.

Отдельный ракурс образует привнесение в сюжет «Псковитянки» религиозного мотива благодаря появлению Николы Салоса — и эта линия, в принципе, была типична для западноевропейской исторической оперы эпохи романтизма, а наиболее — для большой французской. Так, например, в опере Мейербера «Гугеноты» (1836 г., либретто Скриба по новелле Мериме) религиозный конфликт (между католиками и протестантами) лежит в основе фабулы. Он служит основой для всех сюжетных линий оперы, он же становится и причиной финальной трагической развязки. Как пишет О. В. Жесткова, «главные герои оперы воспринимались как жертвы религиозных репрессий, а их гибель

вызывала осуждение вероломства церкви и ее альянса со светской властью»³³³. Еще более сложное религиозное противостояние заложено в сюжете мейерберовского «Пророка» (1849 г., либретто Скриба). Главный герой, подобно Гришке Отрепьеву из «Годунова», путем обмана становится королем и пророком, примкнув к лагерю анабаптистов — аскетов и противников общепринятой веры. В финале оперы это приводит к гражданской войне, в которой погибают все герои «Пророка». Национальный и религиозный конфликты воплотились и в опере Ф. Галеви «Жидовка» (1835 г., вновь либретто Скриба), где трагическая любовь иудейки Рахили и христианина Леопольда приводит к гибели главной героини.

Сходные религиозные конфликты лежат в основе и некоторых итальянских опер, например, «Моисея» Дж. Россини и «Набукко» Дж. Верди (в чьем творчестве тема религии проявляется также в «Ломбардцах», «Жанне д'Арк», «Альзире», «Стиффелио», «Силе судьбы» и др.). Все перечисленные сочинения, принадлежащие жанру большой оперы, роднит одно качество: религиозные мотивы поданы в них в виде конфликта. Он представляет собой классическое для оперного жанра противопоставление двух враждующих сторон, различных по национальной, идеологической, либо, как в данном случае, религиозной принадлежности. В русской опере XIX века также есть сочинения, тесно связанные с такой трактовкой. В «Юдифи» и «Рогнеде» Серова, «Нероне» А. Г. Рубинштейна, «Хованщине» Мусоргского, «Сервилиии» Римского-Корсакова религиозный конфликт составляет одну из ключевых сюжетных линий, находя отражение и в музыкальной драматургии.

Отличие второй редакции «Псковитянки» в этом отношении представляется нам достаточно явным: здесь религиозная тема не образует сквозную сюжетную линию. С ней связан всего один, но значимый с драматургической точки зрения эпизод, который создает важнейший смысловой акцент и во многом определяет развязку всего действия. Образ Николы Салоса из ранней оперы Римского-

³³³ Жесткова О. В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. С. 155.

Корсакова, как нам кажется, пусть и неявно, но открывает путь к позднему сочинению композитора — «Сказанию о невидимом граде Китеже и девице Февронии», в котором воплощены идейные искания рубежа XIX–XX веков и мотивы религиозного нравственного-духовного подвижничества³³⁴. Не случайно поэтому во множестве постановок Феврония выглядит как блаженная, наивная странница, пришедшая в Китеж из леса и своей чистой душой спасающая город.

Еще более важное значение эта непоказательная, на первый взгляд, сцена получает при подробном рассмотрении религиозной линии во всем творчестве Римского-Корсакова. Первое серьезное обращение композитора к духовной музыке обычно датируется началом его работы в Придворной певческой капелле. А наиболее ранним сочинением на церковную тематику, еще до Капеллы, Н. Ю. Плотникова называет Струнный квартет на русские темы, название финала которого — «В монастыре»³³⁵. Квартет был сочинен в 1879 году, но вторая редакция «Псковитянки» создавалась в 1876–1877, за три года до «самого раннего сочинения». Таким образом, эпизод с Николаем Салосом и выделенный затем в самостоятельное произведение «Стих об Алексее Божием человеке» стал самым ранним опытом Римского-Корсакова в религиозной тематике — задолго до начала работы в Капелле и активного сочинения духовных произведений.

Отказ Римского-Корсакова от сцены с Юродивым в третьей редакции «Псковитянки» сложно объяснить лишь «самокритикой» композитора, неудовлетворенного музыкальной стороной партии Николы. Эта неудовлетворенность не объясняет того, почему сцена не была переписана заново, с более убедительным музыкальным решением. Понятно, что здесь мы можем только выдвигать некоторые предположения. Если взять за точку отсчета третью редакцию «Псковитянки», то становится ясным, что с исчезновением роли Юродивого снижался «градус» драматического напряжения. Сцена встречи Николы с Иваном Грозным была одной из кульминаций оперы, поворотным

³³⁴ См. об этом: Черевань С. В. «Сказание о Невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в философском контексте эпохи: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 1998.

³³⁵ Плотникова Н. Ю. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова // Н. Римский-Корсаков. Собрание духовно-музыкальных сочинений. Для смешанного хора без сопровождения. М., 2001. С. 1.

пунктом в развитии фабулы. Без нее течение действия становится более плавным и эпически сдержанным. Не случайно Асафьев писал о «Псковитянке»: «Драматизм ее не есть привычный нам драматизм конфликтов, преднамеренно выбираемых поэтом. Это драматизм русских летописей, драматизм, вытекающий из восприятия повествования»³³⁶. По-видимому, как раз такая интерпретация оказалась для Римского-Корсакова в то время наиболее приемлемой. Созданная в 1894 году третья редакция «Псковитянки» стала эпическим «прологом» к появившейся спустя пять лет остро-драматической «Царской невесте».

С концепцией эпической драматургии, по всей видимости, связано и возвращение в третьей редакции оперы к первоначальному финалу — гибели Ольги от пули опричника. Во второй версии «Псковитянки» эпизод самоубийства главной героини в финале, появившийся не в последнюю очередь из-за введения в сюжет образа Николы Салоса, вносил в оперу небывалую по остроте экспрессию. И в русском, и в западноевропейском музыкальном театре³³⁷ XIX века самоубийство, показанное на сцене, — случай крайне редкий. До «Псковитянки» на русской оперной сцене был всего один такой прецедент — в финале первого действия «Русалки» Даргомыжского. Спустя 13 лет появится эпизод у Зимней канавки в «Пиковой даме» Чайковского³³⁸.

В обоих случаях экстремальный мотив, стоящий на грани дозволенного цензурой, присутствует в операх с лирико-психологическим сюжетом и напряженным развертыванием конфликтов, рождающихся из столкновения героев, их внутренних противоречий. Иной характер имело «повествование» в «Псковитянке», особенность которого точно определил Асафьев. Страстный порыв Ольги, заколовшей себя кинжалом, входил в противоречие с этим характером, что, вероятнее всего, Римский-Корсаков и ощущал. Его возвышенные и чистые героини могли погибать, но не от своей собственной руки: они

³³⁶ Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М., 2008. С. 53.

³³⁷ Это же касается и театра драматического — одним из редчайших примеров можно назвать «Грозу» А. Н. Островского.

³³⁸ И в западноевропейском театре нечасто можно встретить такое драматургическое решение; самый, пожалуй, известный образец — финал «Тоски» Дж. Пуччини.

растворялись в природном «космосе», восстанавливая его гармонию («Снегурочка», «Садко»), в тумане безумия («Царская невеста»), в неземном горнем свете («Сказание о невидимом граде Китеже»). Поэтому, вероятно, самоубийство Ольги останется лишь во второй редакции оперы, как и вся линия Николы Салоса — оба эти эпизода оказались для финальной версии оперы слишком насыщенными и «акцентными», уводящими внимание с основных драматургических перипетий.

Таким образом, вторая редакция «Псковитянки», до сих пор не исследованная должным образом, позволяет задать еще немало вопросов, которые могут помочь в понимании творческой эволюции Римского-Корсакова и становления русской оперы в последней трети XIX века в целом. Сюжет о Николе Салосе — один из них.

2.4. «Боярыня Вера Шелога»: метаморфозы жанра³³⁹

Создание «Псковитянки» во многом определило один из векторов творческого развития композитора на долгие годы. Считаемая зачастую не самой удачной и не самой характерной в жанровом плане для автора оперой, «Псковитянка», тем не менее, стала мощным трамплином для создания целого ряда произведений, среди которых оказалась и опера «Боярыня Вера Шелога». Изначально она была написана в качестве пролога ко второй редакции «Псковитянки» и лишь впоследствии была выделена автором в самостоятельное произведение. В начале 1898 года Римский-Корсаков вновь обращается к этому материалу, относясь к нему одновременно и как к отдельной одноактной опере, и как к части «Псковитянки». Закономерен, таким образом, вопрос: что же «Вера Шелога» представляет собой в большей степени: часть оперной композиции или самостоятельное сочинение?

³³⁹ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. «Боярыня Вера Шелога»: пролог и/или одноактная опера? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. М., 2021. № 2 (37). С. 58–68.

История этой оперы началась в 1876–1877 гг., когда по настоянию Балакирева Римский-Корсаков перерабатывал «Псковитянку», стремясь шире развить сюжетные линии и усовершенствовать композиционную технику. В «Летописи моей музыкальной жизни» он вспоминал: «Первою моею мыслью было написать пролог, совершенно отброшенный мною, но играющий такую видную роль в драме Мея»³⁴⁰. Это единственный эпизод второй версии оперы, который Римский-Корсаков оценивает высоко, говоря, что в прологе его музыкальный язык стал совершенно иным, чем в «прежней» «Псковитянке», так как оперное письмо усовершенствовалось³⁴¹.

Между резкой самокритикой композитора в отношении пролога и всего остального материала «Псковитянки» возникает сильный контраст. Римский-Корсаков подробно описывает достоинства пролога, отмечая певучесть партии Веры, разнообразность темпов и слитность музыкальной ткани, без «насильственно сшитых» кусков³⁴². Он доволен драматичным финальным эпизодом (появление боярина Шелогина) и небольшим вступлением, начинавшимся «удачной фанфарой труб в русском духе»³⁴³. Наиболее яркими моментами пролога Римский-Корсаков считает Колыбельную (написанную еще в 60-х годах в качестве самостоятельного романса) и Рассказ о дороге в Печерский монастырь (в нем процитирован материал из ариозо Ольги в третьем действии «Псковитянки», где Ольга появляется в лесу³⁴⁴ недалеко от монастыря).

Пролог восполнил эпизод драмы Мея, купированный в первой редакции и замененный беседой Токмакова и Матуты, в которой рассказывалась предыстория основного действия. Однако гораздо важнее, на наш взгляд, то, что этот материал акцентирует важнейшие смысловые моменты драмы. Основной функцией «Веры Шелогина» в качестве пролога становится усиление и прочерчивание линий,

³⁴⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 134–135.

³⁴¹ Там же. С. 136.

³⁴² Там же.

³⁴³ Там же.

³⁴⁴ Сравнивает два «лесных» образа в «Псковитянке» и «Вере Шелогина» и Л. В. Кириллина, анализируя в целом топос леса в творчестве Римского-Корсакова и подчеркивая разное его значение в двух операх. Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. 2015. Вып. 4. Т. 6. С. 108–139.

намеченных еще в первой редакции «Псковитянки» и реализующихся постепенно в дальнейших версиях оперы. Так, сюжет пролога «дорисовывает» образы Ивана Грозного и Ольги (через образ Веры Шелогини), а также обогащает характер Грозного, добавляя к его ипостасям отца и правителя роль возлюбленного Веры. Об этом говорят и детали, связывающие музыкальный материал пролога и «Псковитянки»: помимо цитаты из ариозо Ольги, в «Вере Шелогини» неоднократно звучат лейтмотивы Грозного и Ольги. Лейтмотив отеческой любви Грозного к Ольге, особо значимый в последней картине «Псковитянки», в прологе звучит в Рассказе Веры при обращении к ней Грозного: так подчеркивается параллель в отношении Грозного к Вере и Ольге. Таким образом, внедрение общих лейтмотивов и прочерчивание смысловых линий доказывают единство материала двух опер, а также «состоятельность» «Веры Шелогини» в качестве пролога. Арки и цитаты (подобные упоминанию о Печерском монастыре в лесу в Ариозо Ольги и Рассказе Веры) лишней раз подчеркивают «прологовую роль» «Веры Шелогини».

Не менее многослойна история «Боярыни Веры Шелогини» как самостоятельного произведения. В 1898 году композитор решает создать на этот сюжет отдельную одноактную оперу, в которую вводит большую часть пролога несостоявшейся «Псковитянки» 70-х годов. Эту музыку он, как уже было сказано, композитор мало редактирует: изменения касаются лишь оркестровки Колыбельной (при этом сам музыкальный материал остается прежним) и отчасти Рассказа Веры и финала³⁴⁵. В «Летописи» Римский-Корсаков пишет так: «Все начало до колыбельной песни и после нее до рассказа Веры написал вновь, прилагая усвоенные мною новые приемы вокальной музыки»³⁴⁶. Однако, судя по сохранившимся черновикам, относящимся к 1876–1877 гг., весь основной материал «Веры Шелогини» был написан уже в те годы. Это обнаружила

³⁴⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 272.

³⁴⁶ Там же. Приблизительно это читаем и у Ястребцева: «Что же касается увертюры, колыбельной песни и рассказа Веры о своей встрече с Грозным, то они были сочинены Римским-Корсаковым еще в 1877 году и теперь, при окончательной записи, только кое-где (в деталях) переработаны, причем менее всего была тронута увертюра, даже со стороны инструментовки». Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 40–41.

А. М. Виханская: анализ, проведенный ею³⁴⁷, свидетельствует, что и оркестровое вступление, и сцена Веры с Надеждой существовали уже во время создания второй редакции «Псковитянки» (тогда как до исследования Виханской пролог середины 70-х гг. и опера 1898 г. упоминались преимущественно как разных сочинения).

Изменения, осуществленные Римским-Корсаковым в «Вере Шелого», можно суммировать следующим образом (Таблица 5):

Таблица 5. Изменения между версиями «Веры Шелого»

	Версия 1876–1877	Версия 1898
Формат	Пролог к опере	Одноактная опера
Жанр	Моноопера с добавлением незначительных второстепенных героев	Лирическая сцена
Герои	Вера, Надежда, в конце — Боярин Шелога, Токмаков	Вера, Надежда, Власьевна, в конце — Боярин Шелога, Токмаков
Строение	Номерное; есть вступление к прологу	Сквозное (обособленный номер — «Колыбельная»); есть увертюра к опере
Оркестровка	Натуральные медные духовые; в речитативах аккорды оркестра — на сильной доле такта, порой совпадая с мелодией	Хроматические медные духовые; в речитативах оркестр перенесен на слабые доли либо в паузы голоса
Фактура	Полифоническая, насыщенная	«Прозрачная» и легкая
Мелодика	Декламационность, речитативность	Кантиленность; во многих местах первоначальное <i>parlando</i> заменено мелодиями

По-видимому, все перечисленные нововведения можно подразделить на два типа: осуществленные в связи со сменой формата, и произошедшие вследствие эволюции стиля композитора. Несмотря на упомянутое «внедрение новых приемов письма», нововведения в «Вере Шелого» не так серьезны, как, например, в редакциях «Псковитянки». Наибольшие изменения «Веры Шелого» коснулись

³⁴⁷ Виханская А. М. К истории «Веры Шелого» // Советская музыка. 1958. № 6. С. 42–47.

мелодики и, что более важно, формата и отчасти жанра. При этом, повторим, главный феномен материала 1876–77 гг. состоит именно в том, что в «Вере Шелого» он остается практически неприкосновенным, а в «Псковитянки» полностью преобразуется: наибольший контраст во всей истории редакции этой оперы содержится как раз между второй и третьей редакциями.

Что касается самостоятельного произведения, то в этом качестве «Боярыня Вера Шелого» продолжает линию камерных одноактных опер, занимающую видное место в истории русской музыки XIX века и связанную с общими принципами развития жанра оперы, «в частности, сжатием сочинений до одного-двух актов»³⁴⁸. Однако образцы комической одноактной оперы в русской музыке можно было найти еще на рубеже XVIII–XIX веков: так, одним из первых произведений в этом жанре считается «Любовник колдун» В. И. Майкова (1772); а после стали появляться целые «циклы» одноактных опер, как, например, трилогия А. Н. Титова из сочинений «Ям, или Почтовая станция» (1805), «Посиделки, или следствие Яма» (1808) и «Девишник, или Филаткина свадьба» (1809). Похожий опыт был и в творчестве А. Г. Рубинштейна — трилогия одноактных опер «Мечь», «Сибирские охотники», «Фомка-дурачок».

Ближе к рубежу XIX–XX вв. несколько композиторов создали разножанровые одноактные оперы: в первую очередь, это «Иоланта» Чайковского (1892), а также три оперы Кюи: «Пир во время чумы» (по «маленькой трагедии» Пушкина, 1900), «Мадемуазель Фифи» (по новелле Мопассана, 1903) и «Матео Фальконе» (по новелле Мериме, 1907). Этот ряд продолжают и три одноактные оперы Римского-Корсакова: «Моцарт и Сальери» (1897), «Вера Шелого» (1898) и «Кашей Бессмертный» (1901–1902). На примере этих сочинений можно обозначить две основные тенденции развития жанра одноактной оперы. Одна из них связана с воплощением на оперной сцене «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина и следует принципам, заложенным Даргомыжским в «Каменном госте»: таким, как речитативность, декламационность, сквозное развитие, строгое

³⁴⁸ История русской музыки: в 10-ти т. М., 1994. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. С. 194.

следование тексту и «полное музыкальное претворение “маленькой трагедии” Пушкина с сохранением его идейно-философской концепции и драматургии»³⁴⁹.

Другая тенденция больше отвечает эстетике сочинений западноевропейских композиторов-веристов. Так, из трех одноактных опер Кюи «Пир во время чумы» скорее можно отнести к первому типу, а «Мадемуазель Фифи» и «Матео Фальконе» — ко второму типу опер-новелл, которые характеризует внутренний конфликт героев на фоне внешнего (зачастую связанного с борьбой двух враждующих лагерей), изображение персонажей из низших слоев общества, мелодраматическая трактовка сюжета. С точки зрения музыкальной драматургии подобные образцы жанра выделяются частым применением лейтмотивов, преобладанием ариозности над декламационностью и нередким введением закругленных номеров.

В отношении «Веры Шелогии», конечно, можно говорить о большем влиянии первого, «пушкинского» типа — несмотря на то, что в опере есть и характерные для веристской тенденции черты (декламационность, например, в партии Власьевны, закругленные номера («Колыбельная»), наконец, лейтмотивы, оставшиеся еще из пролога к «Псковитянке»). Но более важно то, что в «Вере Шелогее» полностью сохранен текст драмы Мея — что ставит ее в один ряд с операми по пушкинским текстам. Опера целиком строится на материале пьесы: Римский-Корсаков не создает либретто; таким образом, «Боярыня Вера Шелога» оказывается в одном ряду с литературными операми³⁵⁰ — «Каменным гостем» и «Моцартом и Сальери». Однако и в сюжетном плане, и, что более важно, в плане музыкального языка «Веру Шелогу» нельзя соотнести, конечно, ни с традицией русских камерных опер, ни с веристскими произведениями.

Большее значение имеет сравнение «Веры Шелогии» с операми самого Римского-Корсакова. Во-первых, именно она начинает своеобразную триаду одноактных опер композитора: «Боярыня Вера Шелога», «Моцарт и Сальери»,

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ Термин, ставший известный благодаря трудам Карла Дальхауза, который подразумевал под этим оперы, основанные на неизменном тексте драматического произведения — в отличие от опер, написанных на адаптированное либретто.

«Кашей Бессмертный»³⁵¹. Объединить эти сочинения в единую линию можно лишь по принципу формата: это камерные оперы, в которых все действие происходит в пределах одного акта. По жанру и стилистике они различны: «лирическая сцена» «Вера Шелога», речитативная маленькая трагедия «Моцарт и Сальери», во многом наследующая «Каменного гостя», и осенняя сказочка «Кашей», преобразующая эстетику сказочных опер композитора. В то же время, все они были написаны в 1898–1902 гг., т. е. в течение четырех лет, что явно указывает на особый интерес Римского-Корсакова к подобному формату опер именно в то время — рассмотрение причин этого может составить тему отдельного исследования.

Во-вторых, «Вера Шелога» — важнейший, скрепляющий элемент исторического цикла опер. Именно повторное обращение композитора к ней повлияло на то, что из всех актуальных на тот момент сюжетов³⁵² Римский-Корсаков выбрал именно «Царскую невесту» Мея (которая еще в 60-х годах привлекала Балакирева и Бородина)³⁵³. Связь «Веры Шелогини» как самостоятельной оперы с «Псковитянкой» обнаруживает дополнительный ракурс. При отдельном их исполнении происходит функциональное видоизменение: уже не «Вера Шелога» звучит перед «Псковитянкой», а «Псковитянка» как бы предшествует «Вере Шелогини», предваряя ее сюжетными арками, лейтмотивами и цитатами, которые воспринимаются постфактум. То есть «Вера Шелога» становится не прологом, который не может звучать без дальнейшего исполнения «основной» оперы, а предысторией, своеобразным оперным «приквелом», имеющим свою ценность и в совместном исполнении с «Псковитянкой», и без нее. Это особенно очевидно, учитывая, что чаще всего в современной театральной практике «Вера Шелога», согласно утвердившейся традиции исполнения, звучит

³⁵¹ К слову, «Вера Шелога» — самая неисследованная в современном музыковедческом «поле» опера в триаде одноактных сочинений. Две другие, «Кашей» и «Моцарт и Сальери», в последние несколько лет изучаются, например, З. М. Гусейновой (Гусейнова З. М. «Кашей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова: от текста сказки — к оперному тексту // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. № 9 (4). С. 608–619) или А. Nisnevich (Nisnevich A. «You, Mozart, Aren't Worthy of Yourself»: Aesthetic Discontents of Rimsky-Korsakov's Mozart and Salieri // Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. P. 97–144).

³⁵² Среди интересующих композитора в то время оперных замыслов были: «Небо и Земля» (по Байрону), «Одиссей у царя Алкиноя», «Сервилия», «Салтан», «Китеж» и др.

³⁵³ Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи / ред. Э. Л. Фрид. С. 363.

вместе с еще одной одноактной оперой — «Моцартом и Сальери», «Кашеим Бессмертным» или даже «Иолантой» Чайковского. Можно было бы сказать, что судьбу «Веры Шелогои» в современном театре определило именно усилившееся внимание к одноактным операм в мире и в России в частности — а как пролог, она свое существование прекратила. Но в 2019-м, юбилейном для композитора году, Мариинский театр (осуществивший беспрецедентный проект и поставивший в том сезоне все 15 опер Римского-Корсакова) вновь «присоединил» «Веру Шелогу» к «Псковитянке»³⁵⁴, воплотив композиторский замысел, и с тех пор оперы исполняются исключительно вместе. Подобное решение нетипично в условиях тенденции сокращения оперных длиннот, однако чрезвычайно интересно в контексте аутентичной трактовки изначального замысла композитора.

Таким образом, «Боярыня Вера Шелога» и в качестве пролога, и в качестве одноактной оперы занимает важнейшее место в эволюции стиля Римского-Корсакова. Феномен этой оперы заключается даже не столько в уникальном, по сути, процессе «превращения» пролога — в самостоятельное сочинение, а в том, что она стала экспериментом, «пробой» по обретению нового стиля за двадцать лет до создания зрелых шедевров, в которых этот стиль утвердился. В то время как «Псковитянка» в трех своих редакциях претерпела ряд изменений ключевого характера, от мельчайших нюансов музыкального языка до драматургических и жанровых перестановок и купюр, «Вера Шелога», за исключением некоторых вокальных и оркестровых деталей, осталась прежней. В комплексе «Вера Шелога» — «Псковитянка» она усиливает и акцентирует сюжетные линии, масштабируя композицию «Псковитянки»; в качестве самостоятельной оперы — осуществляет связь с тенденцией одноактных сочинений и начинает отдельную линию в творчестве композитора. Все это говорит о том, что в эволюции стиля Римского-Корсакова опера «Боярыня Вера Шелога» оказывается особым

³⁵⁴ Интересно, что именно этот спектакль был избран для постановки в день рождения композитора, 18 марта 2019 года — таким образом, вероятно, была проведена своеобразная арка от самой первой оперной премьеры Римского-Корсакова, «Псковитянки», состоявшейся именно в Мариинском театре.

феноменом, соединяя в себе два формата, а также объединяя черты двух периодов творчества композитора.

2.5. «Царская невеста» как финал сверхцикла исторических опер

«Царскую невесту» можно считать одной из наиболее изученных опер Римского-Корсакова. Достаточно подробно исследован целый ряд ее ракурсов: от вполне «традиционных» вопросов стилистики³⁵⁵ и сценических постановок³⁵⁶ до более необычных концепций космизма³⁵⁷ и даже гендерности и феминизма³⁵⁸. Элемент редактирования в ней кажется при этом малозначительным (особенно по сравнению с «Псковитянкой»), и поэтому, вероятно, совершенно не изучен. Однако у «Царской невесты» есть своя история трансформации в процессе сочинения и, что важнее, уже после первых постановок, так же, как и в случае с финальной редакцией «Псковитянки».

В ходе формирования замысла Римский-Корсаков и И. Ф. Тюменев, либреттист оперы, существенно сокращали и перерабатывали драму Мея, на основе которой была написана опера. Ряд действующих лиц был купирован, но появилось одно новое, «лицо без речей» — царь Иван, являющийся во втором акте Марфе и Дуняше и тем самым предопределяющий судьбу первой. Грозный возник в опере по предложению Тюменева: в драме Мея в этом месте на сцене появляется прохожий³⁵⁹, о чем есть ценное замечание в воспоминаниях Тюменева:

³⁵⁵ Хельмерс Р. Н. А. Римский-Корсаков, «Царская невеста» и судьба музыки в XX веке // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. СПб., 2010. С. 90–97.

³⁵⁶ Долгушина М. Г. «Царская невеста» в Вологде: история одной постановки // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. С. 127–132; Сорокина С. Е. Психологическое наследие Н. А. Римского-Корсакова: опера «Царская невеста» (постановки на сцене ТАГТОБ имени Мусы Джалиля) // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. С. 133–141.

³⁵⁷ Серебрякова Л. А. «Царская невеста»: от драмы к трагедии. «Сотворение» Марфы // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. С. 118–126.

³⁵⁸ Орлов В. С. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова как «русская Кармен»: трансформация гендерной роли // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. СПб., 2016. С. 54–66.

³⁵⁹ В драме Дуняша и Марфа замечают вдаль Собакина и Лыкова и решают идти им навстречу, однако «по улице идет прохожий», и девушки остаются в саду (Мей Л. А. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. С. 35–36). Очевидно, что без дополнительной смысловой нагрузки эта ремарка не имела бы смысла. Уже в первоначальном либретто Тюменева эта сцена расписана подробнее: «<...> на улице появляются два прохожих: один в богатой шубе и тростью в руке, по-видимому, господин, другой — слуга. Господин

«Я высказал мысль, что хорошо бы показать на мгновение, в глубине улицы, грозный облик царя Ивана Васильевича, замечающего здесь впервые красивую Марфу. Мысль эту Николай Андреевич не только одобрил, но даже рассказал, что слышал от Балакирева, будто упоминаемый у Мея прохожий, по их догадкам, не отрицавшимся и самим Меем, — должен быть не кто иной, как Грозный»³⁶⁰.

Однако эта сцена не представляется единственным, точечным появлением царя на сцене. По всей видимости, она должна была создавать арку со сценой царских смотрин³⁶¹, которую Тюменев и Римский-Корсаков намеревались ввести в третьем действии. Об этом свидетельствует либретто Тюменева, хранящееся в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки. Сцена должна была помещаться в первой картине третьего действия, вместо рассказа Сабуровой; в ней участвовали Грозный, царевич Иван (без речей), Скуратов, Домна Сабурова, Марфа, Дуняша и остальные девушки-невесты с матерями. В либретто подробно прописано убранство дворцовой палаты (даже со схематическим рисунком декораций!), костюма Грозного и царевича, что говорит о вполне серьезном намерении либреттиста и композитора включить эту сцену в оперу. Это же подтверждает и письмо Римского-Корсакова Тюменеву, где он предлагает в конце картины смотров «царя Ивана оставить с Малютой на сцене ненадолго, дабы Иван сказал Малюте, что, мол, он женится не по похоти плотской, а чтобы дать Руси царицу. <...> Подобное рассуждение будет характерно для Ивана. Кончится сцена на речитативе вроде “притупите мечи” (в “Псковитянке”)»³⁶².

останавливается и пристально смотрит на Марфу. Марфа (заметив устремленный на нее взгляд прохожего, в испуге): Взгляни, кто там? И пристально так смотрит. Дуняша: Немало, знать, прохожих в слободе» (Отдел рукописей РНБ, ед. хр. 525). В окончательной версии либретто прохожий уже прямо назван царем Иваном Васильевичем.

³⁶⁰ Римский-Корсаков Н. А. Исследования. Материалы. Письма. Т. 2. С. 214. Л. А. Серебрякова сравнивает встречу Марфы и Грозного с встречей Германа с Графиней в Летнем саду, а также с встречей с Командором в «Дон Жуане», отмечая, что это «встречи с запредельными силами и помещение героев и событий в зону действия этих сил». Серебрякова Л. А. «Царская невеста»: от драмы к трагедии. «Сотворение» Марфы // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. С. 125.

³⁶¹ Сцена расшифрована нами, см.: Приложение Б.

³⁶² Римский-Корсаков Н. А. Исследования. Материалы. Письма. Т. 2. С. 215. Очевидны колебания Римского-Корсакова в связи со сценой смотров: как указывает В.В. Горячих, еще 20 августа 1898 года композитор пишет Бельскому: «Не могу согласиться с мыслью об уместности царского смотр невест», однако упомянутое письмо Тюменеву, где уже нет сомнений в необходимости сцены, датировано 30-м августа (Горячих В. В. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // Opera Musicologica. № 1 [39]. С. 42–43) — то есть за десять дней композитор кардинально изменил свое мнение.

Но после эта сцена была целиком выпущена и шла как бы в пересказе Сабуровой. Никаких объяснений этому ни в «Летописи», ни в переписке, ни в воспоминаниях Тюменева и Ястребцева нет, поэтому мы можем лишь выдвигать предположения³⁶³. В. В. Горячих одной из возможных причин называет решение композитора все же не выводить царя в качестве действующего лица³⁶⁴ — однако запрет на это уже много лет как был снят. Другая версия исследователя заключается в противоречии, вносимом «чересчур действенной» сценой смотров в общую статичность драматургии оперы³⁶⁵. Мы же предполагаем, что композитор не мог не чувствовать некие «пустоты» в третьем действии драмы Мея, где практически ничего не происходит; и именно включением сцены смотров предполагал устранить этот недостаток. Однако и излишняя драматичность этой сцены, которая, как пишет Горячих, даже в пересказе Сабуровой «страшно интересна», по-видимому, смущала Римского-Корсакова, выбиваясь из общей драматургии. Так и не найдя решения этой проблемы, он оставил третье действие абсолютно таким же, каким оно было у Мея — и композиция всей оперы, на наш взгляд, лишилась центральной, кульминационной сцены, явно необходимой для стройности формы³⁶⁶.

Таким образом, Грозный остался в опере только как «лицо без речей» в минутной сцене второго действия, а также в музыке Малюты Скуратова, сообщающего волю царя — то есть Скуратов стал как бы царским голосом, транслирующим решение Грозного для всех остальных. Интересно в этом

³⁶³ Интересно, что окончательное решение по поводу сцены царских смотров было «вынесено» Римским-Корсаковым только спустя 7 лет, в конце 1906 года, когда композитор обсуждал это с В.В. Ястребцевым: «<...> говорили о том, что ни “Зорюши” Даля, ни дополнительной сцены к “Царской невесте” (во дворце) Римский-Корсаков писать не будет. “Не стоит, — сказал он, — хотя одно время я и хотел было приняться и за то и за другое”» (Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 398). Из этого можем сделать вывод, что даже на протяжении долгого времени после премьеры замысел этой сцены преследовал композитора.

³⁶⁴ Возможно, Грозный как полноценный герой действительно мог быть неуместен в опере, где все персонажи — представители сословий, близких к «верхам», но все же чуть отдаленные от подлинных исторических перипетий. Подобная «расстановка сил» есть и в «Хованщине»: история конфликта Петра I и царевны Софьи рассказывается через историю Марфы, Хованских и Досифея.

³⁶⁵ Горячих В. В. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // *Opera Musicologica*. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. № 1 [39]. С. 43.

³⁶⁶ Сожалел об отсутствии этой сцены в финальном варианте оперы и Бельский, говоря, что эпизод смотря невест очень усилил бы сценический интерес драмы. Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л. Г. Барсова. С. 261.

контексте мнение А. Я. Селицкого, отмечающего, что Мей и Римский-Корсаков воплотили сюжеты из русской истории в разном порядке. Если драматург начал с «Царской невесты», где Грозный — внесценический персонаж, и только потом вывел его на сцену в «Псковитянке», то композитор действовал с иной логикой: «в его первой опере Грозный — живой человек, хоть и страшный; в девятой же царь не наделен естественной для оперы вокальной характеристикой, которая очеловечила бы образ и только снизила бы впечатление, здесь он — не личность, но кровавый символ»³⁶⁷.

Редактирование «Царской невесты» уже после премьеры в 1899 году носит точечный, но немаловажный характер. Во-первых, широко известно, что ария Лыкова из третьего действия оперы была написана композитором постфактум. Причиной этому принято считать просьбу первого исполнителя партии Лыкова А. В. Секар-Рожанского: «Секар, певший Лыкова, просил меня написать для него арию, указывая для этого момент в действии. Я ни для кого никогда не писал арий, но на этот раз не мог с ним не согласиться, так как его замечание о слишком неуместной краткости и незаконченности партии Лыкова было вполне верно. Вернувшись в Петербург, я попросил Тюменева сочинить подходящий текст и на рождество написал арию действия, которую выслал Секару и порешил навсегда вставить в свою оперу»³⁶⁸. Для Римского-Корсакова это — беспрецедентный случай: во-первых, как пишет сам композитор, он впервые написал арию «для кого-то»; во-вторых, ввиду краткости в целом третьего действия «Царской невесты» подобное изменение существенно меняло структуру акта и, возможно, композиции оперы в целом. Иначе трактует эту ситуацию Горячих, который считает, что опера «как законченное драматургическое целое» устраивала

³⁶⁷ Селицкий А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 303. О разнице образа Грозного в двух операх Римского-Корсакова полярные мнения высказывают А. И. Кандинский и А. А. Гозенпуд. Так, Кандинский отмечает эволюцию образа царя от «Псковитянки» к «Царской невесте», говоря, что в первой опере тот обрисован как передовой государственный деятель; во второй же — как жестокий деспот, который вторгается в жизнь простых людей (Римский-Корсаков Н. А. Исследования. Материалы. Письма. М., 1953. Т. 1. С. 118). Гозенпуд, напротив, в связи с использованием в «Царской невесте» лейтмотива Грозного из «Псковитянки» (вместо создания новой темы), пишет, что этот факт позволяет сделать вывод о похожей трактовке образа Грозного в двух этих операх (Там же. С. 173).

³⁶⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 280.

Римского-Корсакова и в процессе написания, и после премьеры, о чем свидетельствуют его письма Н. Н. Римской-Корсаковой и В. И. Бельскому — несмотря на то, что композитор согласился с тем, что партия Лыкова получилась чересчур краткой и незаконченной³⁶⁹.

Еще один параметр редактирования — изменение количества действий в опере. Ястребцев в «Воспоминаниях» пишет 10 сентября 1898 года: «[Римский-Корсаков. — М. С.] сообщил, что он скоро окончит инструментовать II акт своей “Царской невесты” — оперы, <...> состоящей из 4-х действий. “Впрочем,— добавил Римский-Корсаков,— я намереваюсь III и IV акты соединить в одно действие, что будет лучше, так как III акт вышел слишком коротким”»³⁷⁰. Четыре акта содержит и либретто Тюменева (отдел рукописей РНБ, фонд 640, ед. хр. 525), по-видимому, одном из самых ранних из сохранившихся материалов оперы; однако третий акт содержит две картины, первая из которых — царский смотр невест. При этом партитура 1898 г. (ОР РНБ, фонд 640, ед. хр. 196), содержит уже три действия, а в описи указано «Опера в 4 д. Д. III и IV. <...> В этой рукописи Д. IV обозначено автором как 2-я картина III д.».

Преобразование третьего и четвертого действий в две картины третьего действия, судя по всему, произошло после окончательного решения Римского-Корсакова не включать сцену смотра невест в оперу. Арии Лыкова в третьем действии еще не было, и композитор, вероятно, ощущал неполноценность этой сцены как отдельного действия — поэтому принял решение трансформировать его в картину. В трех действиях опера, по-видимому, исполнялась на премьере и шла на сцене вплоть до осени 1902 года, согласно Ястребцеву, который в записи от 10 сентября 1902 года указывает: «Был на тринадцатом представлении «Царской невесты». <...> Повторили лишь арию Собакина (из 2-й картины III действия)»³⁷¹.

³⁶⁹ Горячих В. В. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова // *Opera Musicologica*. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. № 1 [39]. С. 39.

³⁷⁰ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 33–34.

³⁷¹ Там же. С. 254.

Вместе с тем в «Летописи» «Царская невеста» атрибутирована композитором только как опера в четырех действиях, без исключений. Период сочинения и постановок «Царской невесты» описывался Римским-Корсаковым в 1906 году, что следует из примечаний («Строки “Летописи”, написанные автором в 1906 г.»³⁷²). Таким образом, изменение количества действий в опере произошло в промежутке между концом 1902 г. и 1906 г. — свидетельств об этом больше нет, и никакие причины возвращения четырехактовой структуры в текстах Римского-Корсакова или Ястребцева тоже не обнаруживаются. Так или иначе, сам прецедент переформирования композиции оперы и затем возвращения к первоначальному варианту, к слову, нечасто встречающийся в истории оперы, говорит о продолжавшемся на протяжении нескольких лет после премьеры процессе усовершенствования «Царской невесты».

Редактирование Римским-Корсаковым трех его исторических опер представляет определенную проблему для исследователя: что именно можно считать редактурой? В случае с «Псковитянкой» это три полноценных варианта оперы, а также несколько «побочных» произведений «по мотивам» оперы; в «Вере Шелогее» две редакции, по сути, представляют собой один и тот же материал с немногочисленными изменениями в мелодике и оркестровке; в «Царской невесте» же редактирование имеет место только в композиционных изменениях оперы после премьеры. По всей видимости, феномен редактирования авторских сочинений Римского-Корсакова как раз и заключается в синтезе всех этих редакторских методов, а также в применении их в зависимости от конкретной задачи. «Псковитянка» оттачивалась на протяжении более чем тридцати лет, и создание полностью завершенных трех версий было свидетельством обращения композитора к материалу на новом, совершенно отличным от предыдущего этапе. В случае же с «Верой Шелогой» как самостоятельной оперой и особенно с «Царской невестой», которые были созданы уже в зрелом периоде творчества, полноценная редактура вряд ли была

³⁷² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 2015. С. 780.

необходима, и Римский-Корсаков это, конечно, осознавал. Именно поэтому было достаточно точечных вкраплений в музыкальный язык или драматургию — а не полного переиначивания замысла.

Еще один вопрос, не изучавшийся исследователями, но кажущийся особенно важным для «Царской невесты» — вопрос взаимодействия этой оперы с «предшественницами», «Псковитянкой» и «Верой Шелогой». Насколько вообще правомерно объединять эти оперы в своеобразный цикл? В первую очередь, для «Царской невесты» это проблема жанра. Определение ее как лирико-психологической оперы практически не вызывало возражений музыковедов. О лирике как о главенствующем качестве «Царской невесты» впервые писали еще современники Римского-Корсакова, указывая на новый стиль оперы и на то, что композитор отошел от прежней стилистики и вернулся к старым оперным приемам, в которых лирика преобладала над драматической правдой³⁷³. О значении лирической темы в тот период писал и сам композитор. Так, в письме к М. А. Врубелю в период сочинения «Царской невесты» он говорит: «Если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь»³⁷⁴. В разговоре с Ястребцевым в то же время Римский-Корсаков отмечал: «Мои сочинения <...> умны, но в них мало непосредственной сердечности, мало чувства, это все какие-то девушки-Снегурочки. Это, может быть, даже очень хорошо, но только не для публики, которая именно потому и остается равнодушной ко всей моей музыке. Лирика и любовь — вот высшая сила, красота и поэзия»³⁷⁵.

Вместе с этим, в воспоминаниях близких композитора (Н. Н. Римской-Корсаковой, В. И. Бельского, В. В. Ястребцева) неоднократно можно прочесть о возвращении этой оперы к старым идеям — и, в основном, с негативной коннотацией. Так, Бельский писал: «Обилие ансамблей и важность выражаемых ими драматических моментов должны бы приближать “Невесту” к операм старой

³⁷³ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том первый, 1886–1897. С. 544.

³⁷⁴ Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. IV. С. 154.

³⁷⁵ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том первый, 1886–1897. С. 202.

формации»³⁷⁶. Надежда Николаевна же оценила «Царскую невесту» по достоинству только после премьеры в Мариинском театре в 1901 году³⁷⁷, а сразу после первой постановки писала сыну Андрею, что считает эту оперу самой неудачной из всех сочинений Римского-Корсакова: по ее мнению, возвращение к старым оперным формам, подобно «Жизни за Царя», в таком драматическом сюжете неуместно и мешает сценическому движению³⁷⁸. При этом сам композитор, что важно, считал «Царскую невесту» одной из лучших своих опер, отмечая в ней виртуозность и уравновешенность, а в отношении ее форм и приемов говорил о том, что это «наиболее желательный тип современной оперы»³⁷⁹.

Конечно, традиционной и «старой» «Царская невеста» могла считаться, в первую очередь, в связи с номерной структурой (которая сейчас, к слову, тоже подвергается пересмотру³⁸⁰) и прочими «общепринятыми» оперными составляющими. Так, именно в связи с этим опера нередко сравнивается с «Жизнью за царя» и со стилем Глинки в целом. Однако мы можем предположить, что подобные мнения о «старой формации» были напрямую связаны с исторической основой жанра оперы.

Близость жанра, конечно, не единственный фактор, позволяющий говорить о возможном объединении трех опер в цикл. Не менее важны в этом контексте единые персонажи (Иван Грозный, проходящий через все три оперы, Власьевна и Токмаков, присутствующие в «Псковитянке» и «Вере Шелогге», Бомелий, появляющийся в «Псковитянке» и «Царской невесте») и один исторический

³⁷⁶ Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л. Г. Барсова. С. 161.

³⁷⁷ «Я вспоминаю то, что писала тебе о «Царской невесте» после первого представления в Московской частной опере, и нахожу, что от многого, тогда мною сказанного, я не отказалась бы и теперь, например, от своего мнения о партии Малюты, недостатках либретто, плохом и ненужном трио в первом акте, плаксивом дуэте там же и проч. Но это только одна сторона медали. <...> Я почти ничего не говорила о достоинствах, о многих прекрасных речитативах, о сильном драматизме четвертого действия и наконец об изумительной инструментровке, которая только теперь, в исполнении прекрасного оркестра, стала для меня вполне ясна». Римский-Корсаков Н. А. Исследования. Материалы. Письма. Т. 2. С. 120.

³⁷⁸ РИИИ. Кабинет рукописей. Ф. 8. Р. XVIII. № 2030. Л. 40 об.–41.

³⁷⁹ Из неопубликованных документов письма к сыну Андрею // Музыкальная академия. 1958. Вып. 6. С. 69.

³⁸⁰ Об этом подробнее см.: Горячих В. В. «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2015. №13. С. 46–59. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (дата обращения: 19.07.2021).

период: между событиями «Веры Шелого» и «Псковитянки» проходит пятнадцать лет, а между «Псковитянкой» и «Царской невестой» всего лишь два года. События каждой из опер естественно продолжают в следующей по хронологии, так, что вырисовывается единая сюжетная линия.

Наконец, главным критерием единства представляются детали музыкального языка, связывающие три оперы. Во-первых, это лейтмотивы: в первую очередь, тема Ивана Грозного, играющая важнейшую роль в «Псковитянке» и «Вере Шелого», а в «Царской невесте» появляющаяся в ключевых с точки зрения драматургии моментах — в моменте появления на сцене всадника, в котором узнается Грозный, и в эпизоде объявления Малютой царской воли. Еще один лейтмотив, объединяющий «Псковитянку» и «Веру Шелого» — тема леса, знакового для обеих опер локуса: в нем происходит знакомство Веры с Грозным, а затем, через 15 лет, в нем же Ольга встречается с Тучей. Во-вторых, объединяющим элементом становятся интонационные связи: обнаруживаются сходства в мелодике Ольги и Марфы, Веры и Любаши, Токмакова и Грозного и т. д.

Таким образом, «Боярыню Веру Шелого», «Псковитянку» и «Царскую невесту» можно представить как своего рода сверхцикл, триаду исторических опер. Обращение композитора к «Царской невесте» сразу после «Веры Шелого» наводит на мысль об осознанном желании Римского-Корсакова завершить ею линию опер на исторические сюжеты. Об этом пишет и М. П. Рахманова в контексте выбора композитором сюжета «Царской невесты» сразу после окончания «Веры Шелого»: «Некоторые современники, следившие за творчеством композитора, ощущали отчетливо эту связь: “Псковитянка” — “Вера Шелого” — “Царская невеста”»³⁸¹. Подтверждений этому в «Летописи» или письмах Римского-Корсакова нет, однако есть ценнейшее высказывание В. И. Бельского, писавшего композитору: «Появление Грозного (с новой стороны) [в «Царской невесте». — М. С.] отнесло бы оперу к тому циклу опер около

³⁸¹ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 150–151.

личности Грозного, мысль о котором Вы, помните, развивали. Кто знает, может быть понемногу эта мысль и будет осуществляться»³⁸². Когда именно обдумывался цикл и в какой момент Римский-Корсаков все же отказался от этого замысла, неизвестно, — но во всяком случае этот факт объясняет множество деталей в трех операх: появление Бомелия, поющего всего одну фразу, во второй и третьей редакциях «Псковитянки», перетекание лейтмотивов из оперы в оперу, наконец, единство времени, места и действия. «Отвечая» Бельскому, можем предположить, что Иван Грозный в «Царской невесте» как полноценный персонаж так и не появился, но триада опер «около его личности», на наш взгляд, все-таки состоялась.

³⁸² Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л. Г. Барсова. С. 261.

Глава 3. Стил

3.1. Мелодика: напевность и декламационность³⁸³

Наследие Римского-Корсакова представляется неоднородным в стилевом плане — в первую очередь, в связи с тем, что его композиторская деятельность длилась на протяжении сорока пяти лет и может быть условно поделена на ранний, зрелый и поздний этапы. На наш взгляд, одним из наиболее ярких отражений этой стадиальности может быть триада исторических опер, создававшаяся на протяжении тридцати с лишним лет и демонстрирующая эволюцию мелодики и роль в ней декламационности, изменение гармонии, формообразования и оркестрового мастерства. Обратимся вначале к рассмотрению развития вокальной мелодической техники.

В процессе создания композитором исторических опер мы можем выделить три ключевых периода:

- вторая половина 1860-х — начало 1870-х годов, время создания начальной версии «Псковитянки»;
- середина 1870-х, вторая редакция «Псковитянки» (с прологом, в котором содержится материал будущей «Веры Шелоги»);
- 1890-е годы: финальный вариант «Псковитянки», «Вера Шелога» и «Царская невеста».

Первая редакция «Псковитянки», по сравнению с последующими, наиболее отвечает определению Б. В. Асафьева ее как «оперы-летописи»³⁸⁴. Помимо сюжета, эту характеристику можно отнести к интонационному складу: Рахманова, к примеру, пишет об «аскетизме и радикализме в решении проблем <...>

³⁸³ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. Аспекты эволюции вокального стиля Н. А. Римского-Корсакова на примере его исторических опер // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 163–171.

³⁸⁴ Асафьев Б. В. Симфонические этюды. С. 50.

музыкальной речи»³⁸⁵. В первую очередь, эти характеристики можно отнести к лейткомплексам двух главных героев оперы: Ивана Грозного и Ольги (рис. 1, 2).



Рис. 1. «Псковитянка». Лейтмотив Ивана Грозного.



Рис. 2. «Псковитянка». Лейтмотив Ольги.

Лейткомплекс Грозного оказывает большое влияние на весь интонационный стиль оперы, который А. И. Кандинский назвал «суровым и внутренне напряженным, <...> нередко с терпким привкусом архаики»³⁸⁶. Короткий лейтмотив царя Ивана становится основой всего музыкального языка оперы, проникая во все пласты посредством постоянного варьирования. Асафьев называет прием этой характеристики иконописным: «Он вызывает в памяти ритм линий старинных русских икон и являет нам лик Грозного в том священном ореоле, на который царь сам постоянно опирался»³⁸⁷.

Если мелодика Грозного характеризуется варьирующимся в деталях, но все же в целом неизменным мотивом, то музыкальная речь Ольги существенно трансформируется на протяжении действия. В начале оперы, в дуэте с Тучей ей присуща бытовая, квази-народная интонационность, похожая на частый говор (Асафьев объясняет это тем, что она «еще не оторвалась как личность от быта, от

³⁸⁵ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 90.

³⁸⁶ Кандинский А. И. История русской музыки. М., 1979. Том 2. Книга 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. С. 46.

³⁸⁷ Асафьев Б. В. Симфонические этюды. С. 51.

терема»³⁸⁸). Но уже при первой встрече с Грозным в партии Ольги появляется протяженная распевная мелодия — ее лейтмотив, впервые использованный в оркестре в качестве побочной темы увертюры. Наиболее явно «конфликт» между двумя характеристиками образа — «говорок» и протяженная кантилена — проявляет себя в дуэте Ольги и Тучи из третьего действия: в обращении к Туче Ольга переходит на своеобразный «любовный причет» (рис. 3), а в воспоминаниях о Грозном вновь возникает распевный лейтмотив.



Рис. 3. «Псковитянка». III действие, 1 картина, дуэт Ольги и Тучи (ц. 156).

К последней картине оперы мелодичность и распевность полностью вытесняют бытовое, разговорное начало из речи Ольги — и тогда на первый план выходит другой, более важный конфликт: контраст интонационного строя Ольги и Грозного. Несмотря на смягчение образа Грозного к концу оперы, его реплики, обращенные к Ольге, по-прежнему суровы — тогда как она изъясняется нежно и певуче. И только после смерти Ольги грозный царь, оплакивающий труп дочери, «перенимает» ее стилистику — что означает победу смирения Ольги над гневом Ивана, а значит, и свободу Пскова (рис. 4).



Рис. 4. «Псковитянка». III действие, 2 картина, финал (ц. 199).

³⁸⁸ Там же.

Эти детали присутствуют уже в первой редакции «Псковитянки» и сохраняются в опере до самых поздних правок. Однако в ранней версии гораздо более ощутимы архаика и суровость, отмеченные в языке оперы исследователями.

Говоря о речитативе, сошлемся в первую очередь на исследование М. С. Друскина. Он выделяет два его вида в оперном творчестве Римского-Корсакова: речитатив *a piacere*, исполняемый свободно в отношении ритма и с сопровождением только в моменты вокальных пауз; и речитатив *in tempo*, на фоне сплошного звучания оркестра. Если первый тип имитирует краткую и практически безэмоциональную речь, приближенную к говору и далекую от песенности, то вторая разновидность отражает «более или менее связные разделы текста (монолог или диалога), в которых подготавливается идейно-эмоциональная атмосфера, служащая основой для развернутых сольных или ансамблевых сцен»³⁸⁹.

Речитатив первой редакции «Псковитянки» нужно отнести скорее к типу *a piacere*, тогда как в поздней версии оперы декламация становится более мелодичной и насыщенной. Однако, несмотря на «несвязность и расшитость речитативов»³⁹⁰, которую отмечал сам композитор, многие детали достойны более пристального рассмотрения. Так, Друскин выделяет отдельные реплики в сцене Веча, в которой не только хор, но и сольные эпизоды проникнуты «народно-бунтарским содержанием»³⁹¹. В первую очередь, это черты былинного склада во фразах Тучи (особенно в реплике «Князь Юрий Иванович! С тобою Псковичи, охочий люд, прощаются», *рис. 5*).

³⁸⁹ Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. С. 67.

³⁹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 135.

³⁹¹ Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. С. 106.

Князь Ю-рий И-ва-но-вич! С то-бо-ю пско-ви-чи, о-хо-чий люд, про
 ша-ют-ся. Гос-подь све-дет, не по-ми-най нас ли-хом. Сто-я-ли мы,
 по-ка сто-ял ве-ли-кий Псков, те-перь пой-дем ку-да гла-за гля-дят.

Рис. 5. «Псковитянка». I действие, 2 картина. Сцена Веча (ц. 86).

А одним из самых сильных мест в опере Друскин называет обращение Токмакова к псковичам. Этот монолог во многом предвосхищает образ Досифея в «Хованщине»: «Та же плавность и простота, но при менее спокойном ритме»³⁹². Здесь Друскин отмечает один характерный интонационный оборот (рис. 6), встречающийся и у Даргомыжского, и у Мусоргского, но наиболее интенсивно пронизывающий именно мелодии речитативов «Псковитянки»: «В кадансах речи мелодическое (в голосе) разрешение минорной терции в мажорную, что дает ощущение широкого, привольного жеста, полноты и глубины дыхания»³⁹³. Важно, что этот оборот встречается в речитативах практически всех главных героев: Ольги, Ивана Грозного, Токмакова и Матуты — кроме, пожалуй, только Тучи.

Ольга

При - дет ли он, мой ми - лень - кий.

Токмаков

Вот здесь - не то, что в те-ре-му.

Ольга

Не скро-ю, го - су-дарь!

³⁹² Там же.

³⁹³ Там же. С. 107.



*Рис. 6*³⁹⁴. Сравнение интонационных оборотов в партиях Ольги, Токмакова, Грозного.

Такое сходство может быть продиктовано одновременной с созданием первой редакции «Псковитянки» работой композитора над оркестровкой «Каменного гостя» Даргомыжского, о чем шла речь в предыдущей главе; поэтому и возникшая в музыкальной речи «Псковитянки» интонация может быть неумышленным заимствованием из партитуры Даргомыжского.

Реплики Токмакова примечательны еще в одном аспекте. В них заметны черты песенности, явно апеллирующие к облику Ольги. Фраза Токмакова «Пеките хлебы, хмельной мед варите» (*рис. 7*), звучащая в сцене Веча, оказывается практически слепком с лейтмотива Ольги.



Рис. 7. «Псковитянка». I действие, 2 картина. Сцена Веча (ц. 78).

Но и одна из реплик Грозного также близка к этому интонационному комплексу. Например, в первой редакции в сцене Грозного и Ольги из IV действия во фразе Грозного «Аль нет, аль может и послаще напевали?» после «ползучего секундowego движения и скачков увеличенных интервалов»³⁹⁵ появляется неожиданное разрешение в большую терцию — будто «подозрительный <...> правитель Руси внезапно становится доверчивее»³⁹⁶ (*рис. 8*).

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Там же. С. 109.

³⁹⁶ Там же.



Рис. 8. «Псковитянка». IV действие, 2 картина. Сцена Ольги с Грозным (первая редакция).

Таким образом, мотив, объединяющий Ольгу и двух ее отцов — приемного и настоящего, становится единственным эпизодом приближения мелодики Грозного к мелодике остальных персонажей оперы. Отмечая в то же время и недостатки речитативов первой редакции (*parlando* на одном тоне, ритмическое однообразие, перенасыщенность сопровождения...), Друскин заключает: «Смелость решения идейного замысла, наряду с образом Грозного и некоторыми новооткрытыми качествами русской песенности, дают достаточное основание для того, чтобы поставить речитативные искания “Псковитянки” 1872 г. в один ряд с другими выдающимися явлениями русской оперной литературы»³⁹⁷.

Однако эти недостатки, очевидные при сравнении с дальнейшими редакциями оперы, совершенно закономерны в контексте стилистики русской оперной школы 1870-х гг., для которой актуальным был поиск национально-характерной музыкально-речевой интонационности. Даже в партии Ольги, главной героини, чей мелодический строй отличается наибольшей распевностью, есть фрагменты аскетичного речитатива — например, в упомянутом дуэте с Тучей; поэтому, оценивая стилистику первой «Псковитянки» в целом, следует признать, что речитативность в ней безусловно доминирует.

Во второй редакции оперы Римский-Корсаков ставит одной из важнейших целей усиление певучести³⁹⁸. Это касалось и написанных ранее эпизодов (в

³⁹⁷ Там же.

³⁹⁸ В. В. Горячих пишет, что «певучесть, пение — наиболее характерные и важные для Римского-Корсакова определения вокального стиля в этот период (вторая половина 1870-х)» (Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Вып. 10. С. 44). При этом исследователь указывает, что на следующем этапе эволюции стиля, в конце 1890-х, композитор заново будет решать проблему пения, в частности, в «Царской невесте», «Моцарте и Сальери» и романсах. «Моцарт и Сальери», безусловно, — новая страница мелодики в творчестве Римского-Корсакова, связанная, к тому же, с работой над «Каменным гостем» Даргомыжского; но в отношении «Царской невесты» можем предположить, что ее мелодический стиль напрямую связан с достижениями второй редакции «Псковитянки». Это, на наш взгляд, не

частности, партии Ольги, в которой большинство речитативов были заменены распевами), но более очевидно на примере вновь сочиненных фрагментов. Однако вначале остановимся на сцене, которую сам композитор считал с точки зрения мелодики неудачной.

Сцена у Печерского монастыря с царской охотой и грозой, появлением юродивого Николы Салоса и калик переходящих, «нравилась Балакиреву и многим»³⁹⁹, однако сам Римский-Корсаков был недоволен партией Салоса, которая была бессодержательна и суха⁴⁰⁰. Вслед за композитором этот эпизод критиковала А. М. Виханская, в связи с недостаточно разнообразной вокальной линией и главенствованием оркестра⁴⁰¹. После, в третьей редакции, композитор оставит сцену грозы и охоты только в качестве симфонической картины, а партию Салоса и хор калик полностью купирует.

Однако, на наш взгляд, этот фрагмент интересен в том числе и в отношении вокальной линии Николы. Сцена представляет собой типичный образец появления в русской опере *deus ex machina* — «бога из машины», то есть божественного либо приближенного к божеству существа, единственно способного разрешить конфликт. Сразу два эпизода представляется возможным сравнить со сценой Николы Салоса.

Первый из них — появление Николы Чудотворца в шестой картине «Садко». Сюжетная схожесть эпизодов очевидна — и там, и там святой (к тому же, тезки) появляется перед грозным царем и велит ему прекратить злодеяния. Царь повинует и помилует, в одном случае, главного героя, а в другом — целый город. Но не только в драматургии можно найти аналогии: они есть в гармонии (мажоро-минор), частых энгармонических заменах и, наконец, мелодии. В обоих эпизодах присутствует движение по хроматической гамме вверх, а затем

обновления «в отрицании предыдущего опыта, с иным эстетическим обоснованием перемен» (Там же), а продолжение исканий 70-х гг.

³⁹⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 137.

⁴⁰⁰ Там же.

⁴⁰¹ Виханская А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. С. 5–12.

секвенции вниз и вверх. Наконец, в конце обоих фрагментов мелодия останавливается на одной ноте (рис. 9):

И - ва - не, И - ва - не, до - ко -
 ле - ты бу - дешь лить кровь
 не - по - вин - ну - ю, кровь хрис - ти - ан - ску -
 ю? Ты ви - дишь ли мол - ни - ю
 ог - нен - ну? Слы - шишь гос - под - ню гро -
 зу, ду - ше - губ - цы ра - зя - шу? Не дер - зай
 ни во гра - де, нив псков - ской зем - ле!

Рис. 9. «Псковитянка». III действие, 1 картина. Ариозо Николы Салоса (вторая редакция).

Еще более неожиданную аналогию со сценой Салоса представляет собой пятая картина «Пиковой дамы» Чайковского. В этой сцене Призрак Графини — не столько божество, сколько противоположный ему персонаж — поет все свои реплики на одном звуке *f*. Этот краткий момент оказывается чуть ли не самым inferнальным во всей опере — тихий, словно заклинающий говор на одном и том же тембральном уровне становится, по сути, причиной сумасшествия Германа. Нисколько не сравнивая драматический накал обеих опер, укажем лишь, что этот же прием Римский-Корсаков использует почти за пятнадцать лет до

Чайковского — в Молитве Николы Салоса после сцены с Иваном Грозным (рис. 10); и он кажется гораздо выразительнее самых ярких мелодических эффектов.

Музыкальный фрагмент, представляющий молитву Николы Салоса. Музыка записана на басовом ключе, 4/4 такт. Текст песни:

6 Ве-ли-кий Гос-по-ди! Бла-го-да-рю Те-бя за
 11 то, что дал мне, ни-ще-му, у-бо-го-му и стран-но-му
 17 на си-лу са-та-нин-ску-ю вос-ста-ти.
 23 И у-бо-ял-ся силь-ный сла-бо-го. Во сла-
 - ву, во сла-ву Гос-по-да Твор-ца!

Рис. 10. «Псковитянка». III действие, 1 картина. Молитва Николы Салоса (вторая редакция).

В числе более удачных с точки зрения композитора и исследователей эпизодов второй редакции назовем пролог и Каватину Грозного, подробно рассмотренную В. В. Горячих в статье «Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции “Псковитянки” Н. А. Римского-Корсакова». Тема каватины «вырастает» из мотива оркестровой партии речитатива первой редакции, где все распетые фразы были сосредоточены в оркестре. Музыка каватины, по мнению Горячих, не имеет аналогов в отношении певучести и выразительности в первой редакции — тогда как для второй версии оперы она становится частью планомерной работы композитора по достижению этих качеств⁴⁰².

Наконец, пролог, будущая опера «Боярыня Вера Шелоба» — вероятно, самый яркий образец развития мелодического стиля Римского-Корсакова во второй редакции «Псковитянки». Даже в качестве лишь фрагмента оперы «Вера

⁴⁰² Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Вып. 10. С. 44–45.

Шелого» стала значительной вехой в эволюции творчества Римского-Корсакова, обнаружив совершенно новый образец мелодики и певучести, характерный для зрелых сочинений композитора, и «подготовив» таким образом изменения в стиле композитора рубежа веков: именно в прологе наиболее сконцентрированы поиски композитором нового мелодизированного стиля, который в полной мере реализуется в 1890-е. Так, Рахманова, говоря о стадиях «учебы» Римского-Корсакова, называет относящуюся к времени создания пролога «значительно менее радикальной. Суть ее, по словам композитора, заключалась в “выработке мелодичности, певучести”, отсюда — в пристальном внимании к проблемам вокального письма <...> и, соответственно, в некоторой переориентировке оперных интересов, в движении от эпических к лирическим, лирико-драматическим жанрам»⁴⁰³. Именно эти характерные черты можно отнести к «Вере Шелого».

Вторая версия «Веры Шелого» (1898), уже самостоятельная одноактная опера, обнаруживает ряд изменений, касающихся в том числе мелодики. Но при этом, как считает Виханская, новые детали, появившиеся спустя двадцать лет, относятся не столько к полному мелодическому обновлению, сколько к новым композиционным приемам, способствовавшим преодолению «суховатой» декламации ранней редакции⁴⁰⁴. По сути, единственные значительные изменения в опере по сравнению с прологом, касающиеся вокальной партии, — замена в некоторых фрагментах (партии Веры и боярина Шелого) *parlando* (речитатива) — мелодией. В остальном Римский-Корсаков, по всей видимости, остается и спустя двадцать лет доволен мелодическим стилем первой версии «Веры Шелого» (тогда как многие вокальные детали «Псковитянки» 70-х годов в ее окончательной редакции переработаны: материал одних и тех же лет композитор отчасти оставляет нетронутым, а отчасти перерабатывает). Такое разное восприятие мы можем объяснить тем, что, вероятно, во второй редакции «Псковитянки» сохранялись черты «декламационной» манеры первой версии, вдохновленной

⁴⁰³ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 149–150.

⁴⁰⁴ Виханская А. М. К истории «Веры Шелого» // Советская музыка. 1958. № 6. С. 47.

Мусоргским и стилистикой «Бориса Годунова»; многие из этих деталей были переделаны в 1876–77, но кое-что осталось и ожидало редакции до начала 90-х гг. В случае же с «Верой Шелогой» это была не переработанная, а только что созданная музыка, для которой новые принципы письма, только что осмысленные Римским-Корсаковым, были более естественны, — и в связи с этим мелодика пролога осталась актуальной и для зрелого стиля композитора.

Одними из лучших моментов пролога Римский-Корсаков называет два главных сольных эпизода Веры: Колыбельную (написанную ранее в качестве самостоятельного романса) и Рассказ. Интересно, что два эти фрагмента отстоят друг от друга на десять лет: Колыбельная сочинена в 1867 году, а Рассказ — в 1877. При этом даже процитированный в нем материал из ариозо Ольги в III действии первой редакции «Псковитянки» здесь переделан: ариозо в новой версии, по словам автора, «выиграло в певучести и искренности выражения»⁴⁰⁵. По всей видимости, именно эти факторы Римский-Корсаков ценит в выделенных фрагментах; певучесть, не входившая в число преимуществ изначальной версии «Псковитянки», для него означает качественно новый этап стиля. При этом особенно важно, что Колыбельная, один из самых ранних романсов (в списке сочинений она нумеруется как ор. 2, № 3), входит в пролог без изменений в вокальной партии. Меняется в ней лишь аккомпанемент: Римский-Корсаков вводит подголоски, оживляя статичную музыкальную ткань. Вероятно, это свидетельствует о том, что для композитора не важны изменения ради изменений: он запросто использует удачный фрагмент, написанный десятилетием ранее, если тот отвечает новым принципам.

Как и в «Вере Шелогой», в третьей редакции «Псковитянки» Римский-Корсаков существенно усиливает распевность вокальных партий. Квартовые ходы, типичные для речитативной стилистики первой редакции, почти полностью исчезают: композитор заменяет квартовые скачки на терцовые. В целом, в

⁴⁰⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 136.

речитативах первой редакции по сравнению с финальной можно отметить такие ключевые отличия (Таблица 6):

Таблица 6. Изменения в мелодике редакций «Псковитянки»

Первая редакция	Третья редакция
Отрывистые фразы	Связные линии
Речитация на одной ноте	Поступенное движение
Мелкие длительности	Крупные длительности
Пунктир	Ровный ритм
Паузы	Отсутствие пауз

Мелодическая характеристика персонажей, прежде часто содержащаяся в инструментальной партии, переносится в партию вокальную; становится очевидным, как пишет Виханская, «стремление композитора заменить интонацию случайную на более характерную, тематически связанную с кем-либо из героев оперы»⁴⁰⁶. Изменения эти касаются именно сольных эпизодов, а не хоровых, в которых лишь иногда меняется тональный план. Мелодика в партиях центральных персонажей тесно связана с общими драматическими задачами, с созданием «сквозной характеристики центральных образов»⁴⁰⁷. Например, в финале оперы Римский-Корсаков добавляет распевную фразу Грозного над трупом Ольги: «И я не удержал тебя, бедняжку!», тогда как в первоначальной редакции это были «разорванные реплики с оркестровыми имитациями»⁴⁰⁸. Эта фраза, в свою очередь, интонационно родственна и основной теме Ольги, и другой важнейшей реплике Грозного: «То только царство сильно, крепко и велико» — так композитор связывает и ключевые моменты драматургии, и два главных образа оперы.

По сути, единственный образ оперы, который Римский-Корсаков в третьей редакции «не мелодизирует» — образ боярина Матуты. Единственный строго отрицательный персонаж оперы, он в своей мелодике наделен редкими для творчества Римского-Корсакова резкими интонационными скачками. Они есть

⁴⁰⁶ Виханская А. М. К истории «Веры Шелого» // Советская музыка. № 6. С. 47.

⁴⁰⁷ История русской музыки: в 10-ти т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. С. 140.

⁴⁰⁸ Там же. С. 141.

уже в первой редакции, но в третьей интервалика их лишь обостряется, приближаясь по стилистике к речевым интонациям Гришки Кутерьмы из будущего «Сказания о невидимом граде Китеже» (рис. 11).



Рис. 11. «Псковитянка». III действие, 2 картина (ц. 179).

Наиболее заметны изменения в трактовке вокала Ольги. Друскин отмечает возросшую роль фразы Ольги «Царь-государь, с тобою целоваться», в которой звучит ее лейтмотив. В новой редакции композитор напоминает об этой теме в оркестровом интермеццо; после она звучит и в дуэте Ольги с Тучей, и в финале — на ремарке «медленно входит дружина с мертвою Ольгою на руках». Наконец, незадолго до этого мелодия в измененном виде содержится в «возгласе-призыве, обращенном к небесам с мольбой о помощи Туче»⁴⁰⁹. Значительно увеличивается в третьей редакции количество сольных песенных эпизодов в сравнении с речитативами. Есть существенные изменения и в трактовке первого выхода Ольги: вместо речитатива («Придет ли он, мой миленький, придет ли он, желанный мой?») в третьей редакции ее партию открывает выразительная широко распетая фраза («Сокол мой, пригожий, милый мой!»), имеющая явные романсовые корни (рис. 12):



Рис. 12. «Псковитянка». I действие, 1 картина. Выход Ольги (ц. 20).

Эта фраза, адресованная Туче, явно рифмуется с обращением к возлюбленному другой героини — Марфы из «Царской невесты» (рис. 13), написанной всего через пять лет после третьей редакции «Псковитянки».

⁴⁰⁹ Там же.

Несмотря на то, что драматический и образный смыслы сцен совершенно различны, сходство мелодической линии очевидно — хроматическая нисходящая линия движется из вершины-источника:



Рис. 13. «Царская невеста». IV действие (ц. 193).

Точно так же можно сравнить два эпизода из «Веры Шелогои» и «Царской невесты» в партиях Веры и Любаши. В конце Рассказа Веры идет речь о молодой жене возлюбленного Веры, царя Ивана, — Настасье Романовне. Вера жалеет, что «не достанет» соперницу, так как «руки коротки», но обещает: «Я б ее, лебедку, угостила». При этом в ее партии звучит показательный нисходящий скачок в объеме квинты с последующим заполнением (рис. 14):



Рис. 14. «Боярыня Вера Шелогоа». Рассказ Веры (ц. 46).

Этот же ход, но с другой гармонизацией, мы слышим в партии Любаши при встрече с Марфой на словах «Ох! Хороша! Не чудится ли мне?» и далее (рис. 15):



Рис. 15. «Царская невеста». II действие. Сцена IV (ц. 124).

То есть практически идентичные по драматургии эпизоды — одна соперница говорит о другой, более счастливой, — обнаруживают и схожую интонационность.

Мелодический стиль «Царской невесты» справедливо считается вершиной в оперном наследии Римского-Корсакова. Речитативность здесь не играет важной

роли, а мелодика в ряде случаев, например, в партии Любаши, обогащается интонациями лирической протяжной песни и романсовости. «Чрезмерная» песенность и лиричность становятся причиной того, что «Царская невеста» стоит в творчестве Римского-Корсакова особняком, ее нередко воспринимают как произведение, в котором композитор далее всего отходит от идей «Могучей кучки». Рахманова, впрочем, считает, что эту оперу следует понимать как сочинение, подводящее итог развитию московской и петербургской линий русской школы, а также творческому становлению самого композитора, «как звено цепи от “Псковитянки” к “Китежу”»⁴¹⁰. К этой характеристике, как нам кажется, можно добавить, что глинкианство в вокальной стилистике «Царской невесты» завершает еще одну важную для композитора линию: она началась во второй редакции «Псковитянки», когда, в процессе работы над партитурами Глинки, Римский-Корсаков учился у предшественника оркестровому мастерству. В «Царской невесте» он по своему адаптирует пластику глинкинской мелодики (недаром современники предлагали посвятить оперу памяти Глинки).

Новые приемы вокального письма, о которых писал композитор, отрабатываются и в сочинении ансамблей «Царской невесты» — трио из первого действия, квартета из второго и секстета из третьего. Всегда самокритичный, Римский-Корсаков оценивал эти эпизоды с небывалой гордостью: «Я полагаю, что по певучести и изяществу самостоятельного голосоведения со времен Глинки подобных оперных ансамблей еще не было»⁴¹¹. Композитор концентрируется на вокальных сценах, сознательно упрощая оркестровую вертикаль, но все же выделяет несколько инструментальных эпизодов — оркестровое интермеццо, сцену Любаши с Бомелием, въезд царя Ивана, секстет, — называя их «эффектными и интересными»⁴¹². В песне Любаши, однако, он решает вовсе купировать аккомпанемент оркестра, оставив лишь промежуточные аккорды между куплетами — чтобы обезопасить певиц от ухода из тональности, но

⁴¹⁰ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 161–162.

⁴¹¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 273.

⁴¹² Там же.

«боязнь их оказалась напрасной; tessitura мелодии эолийского лада g-moll была выбрана настолько удобно, что все певицы оставались, к удивлению своему, всегда в тоне, а я говорил им, что песня эта у меня заговоренная»⁴¹³.

Таким образом, общее направление эволюции вокального стиля Римского-Корсакова шло от музыкально-речевого аскетизма к кантиленности и мелодической выразительности. Период наибольшей сплоченности кучкистов пришелся на время создания первой редакции «Псковитянки». Логичным будет предположить, что истоки вокально-мелодического языка этой оперы напрямую связаны с плодотворной совместной работой Римского-Корсакова, Мусоргского и Балакирева. Вторая редакция «Псковитянки» была задумана благодаря импульсу, полученному от подготовки к изданию партитур Глинки, в которой Римский-Корсаков принимал непосредственное участие; и в связи с этим, видимо, была нацелена на значительную мелодизацию интонационного языка. Наконец, финальная версия «Псковитянки», «Вера Шелога» в качестве отдельного произведения и «Царская невеста», созданные друг за другом в 1890-е годы, явно свидетельствуют о качественных изменениях в стиле композитора. При этом важно то, что вокальная эволюция именно в исторических операх композитора представляется особенно значимой: ведь эта триада опер — единственные произведения, показывающие изменения мелодики Римского-Корсакова с 60-х до 90-х гг. (за исключением, пожалуй, разве что романсов). Исторические оперы, по сути, оказались главными индикаторами перехода композитора от раннего стиля — к зрелому.

3.2. Гармония: этапы эволюции

Гармонию можно считать одним из наиболее исследованных компонентов стиля Римского-Корсакова. Количество исследований, написанных о

⁴¹³ Там же.

гармонических особенностях его опер⁴¹⁴, существенно превышает труды о мелодике, формообразовании и даже об оркестровке. Среди написанного о гармоническом языке в операх Римского-Корсакова выделим две работы, которые разделяет почти сорок лет — исследование «О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова» В. А. Цуккермана и монографию Т. Ф. Шак «Гармония как фактор драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова». В них подробно рассмотрена гармония исторической триады (в числе прочих произведений), тогда как зачастую три эти оперы либо не упоминаются вовсе, либо затрагиваются вскользь. При этом если в монографии Шак подробно изучена гармония «Царской невесты» (включая обособленный анализ оперы и даже схему тонального развития в характеристике образов), но «Псковитянка» и «Боярыня Вера Шелога» все же остаются на периферии, то труд Цуккермана — один из немногих, где чрезвычайно обстоятельно описаны именно средства гармонии в этих двух операх. Еще важнее тот факт, что Цуккерман, пожалуй, стал единственным исследователем, обратившимся к гармонии всех трех редакций «Псковитянки». Основываясь на примерах, использованных в этих работах, а также на собственных аналитических наблюдениях, мы можем говорить об эволюции гармонии в трех исторических операх Римского-Корсакова.

Погрешности в гармонии были одной из главных причин, заставивших композитора переработать первую редакцию «Псковитянки». В «Летописи» он оценивает начальный вариант оперы довольно невысоко, акцентируя внимание на

⁴¹⁴ Среди них — следующие работы: Холопов Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. Научные труды МГК. М., 2000. Сб. 30. С. 54–69; Соколов О. В. Лейтмотивы оперы «Псковитянка» // Труды кафедры теории музыки. М., 1960. Вып. 1. С. 46–62; Скрёбкова О. Л. О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова // Вопросы музыковедения. Сборник статей. М., 1960. Т. III. С. 539–564; Будрин Б. В. Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов // Труды кафедры теории музыки / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [отв. ред. С. С. Скрёбков]. М., 1960. Вып. 1. С. 143–218; Григорьев С. С. Многоголосные мелодии и обособленные гармонические слои в музыке Римского-Корсакова // Труды кафедры теории музыки / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [отв. ред. С. С. Скрёбков]. М., 1960. Вып. 1. С. 112–142; Лейе Т. Е. Гармония Римского-Корсакова // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. М., 1985. Вып. 2. С. 49–70; Пузей Н. М. Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Научно-методические записки. Свердловск, 1959. Вып. 2. С. 137–182; Бакулин В. Н. Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» // Вопросы оперной драматургии: сб. ст. / сост. и общая ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1975. С. 274–314; Бозина О. А. Семантика тональности в эволюции оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 1. С. 44–47; Цендровский В. М. Увертюры и вступления к операм Римского-Корсакова. М., 1974.

нехватке школы в собственной технике⁴¹⁵. Характерно, что в области формы и полифонии речь шла о недостаточной разработке, «недоразвитости», а в гармонии — о преувеличениях, то есть, фактически, о перегруженности гармоническими сложностями. Интересно, что в отличие от самого композитора, считавшего эти особенности гармонии первой редакции «Псковитянки» недостатком, некоторые исследователи, наоборот, говорят о ценности такого языка. Например, Рахманова пишет о потерях в остроте и новизне языка⁴¹⁶.

Гармонический язык в первой редакции во многом несет отпечаток творческого взаимодействия с Мусоргским. «Адские диссонансы», так критикуемые Римским-Корсаковым впоследствии, скорее всего, стали следствием влияния самобытных гармонических решений Мусоргского. Возможно, в том числе с этим ощущением излишнего воздействия чужого стиля было связано стремление композитора многое изменить. В целом же гармония первой редакции во многом представляет собой полную противоположность «классическому», зрелому стилю Римского-Корсакова.

Подробный анализ увертюры «Псковитянки» во всех трех редакциях, проведенный Цуккерманом, доказывает это. Остановимся на нем подробнее. Исследователь отмечает несколько разных вариантов работы Римского-Корсакова с «радикальными» эпизодами, уже не вписывающимися или частично вписывающимися в концепцию новых версий. Среди них — полное изъятие целого фрагмента, купирование отдельных элементов, смягчение гармонизации, переосмысление ее с полным сохранением звучностей. Во многом целью композитора в этих переработках было упорядочивание диссонансов и их дифференциация. Отмечено также характерное для Римского-Корсакова сочетание осторожности, порой даже чрезмерной, с постоянным поиском новых решений.

⁴¹⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 135–136.

⁴¹⁶ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 91–92.

Первый анализируемый Цуккерманом фрагмент увертюры, существенно переработанный композитором, — разработка, а именно секвенция на мотиве Тучи (рис. 16).



Рис. 16. «Псковитянка». Увертюра, разработка (первая редакция).

В первой редакции здесь звучат малые септаккорды, в третьей же они заменены минорными трезвучиями, то есть последовательность диссонансов исправлена на ряд консонансов; а повторение секвенции в первой редакции было еще более резким, с использованием больших септаккордов с увеличенными трезвучиями. В третьей редакции в этом фрагменте большие септаккорды и увеличенные трезвучия используются в основном в проходящих оборотах, кратко (рис. 17).



Рис. 17. «Псковитянка». Увертюра, разработка (третья редакция).

Во второй редакции композитор устраняет диссонансы, но вместо них звучат «трафаретнейшие задержания»⁴¹⁷ (рис. 18).



Рис. 18. «Псковитянка». Увертюра, разработка (вторая редакция).

⁴¹⁷ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2. С. 57.

Поэтому в третьей редакции это место перерабатывается Римским-Корсаковым заново, в связи с чем финальный вариант оперы Цуккерман называет «компромиссом между смелостью и академизмом»⁴¹⁸. Также исследователь связывает различия второй и третьей версий с тенденциями периодов, когда они были написаны: «временным “отступлением” (вскоре после “технического самообучения” 1874–1875 годов) и постепенным возвратом к исканиям нового»⁴¹⁹.

Заключение увертюры в первой редакции — образец полного изъятия Римским-Корсаковым элемента, более не подходящего к стилю новой версии. В этом фрагменте, по мнению Цуккермана, сочетались сплошная диссонантность всех аккордов при особой резкости всех вторых полутактов, тритонное соотношение $d — gis$ в двух мелодических голосах с политональным оттенком, сложная и интенсивно-неустойчивая функциональная ситуация. При том, по логике, эпизод должен был воплощать устойчивость и ладотональную ясность, будучи развернутым заключительным кадансом увертюры. Именно это, видимо, заставило Римского-Корсакова, не редактируя, полностью исключить этот момент в финальном варианте, заменив его гармонией вступления.

Наиболее подробно Цуккерман рассматривает побочную партию увертюры. В первой редакции эта тема гармонизована диатонически, практически без использования I и V ступеней: тонику заменяет III ступень. Во второй редакции смены функций резче, бас все время движется, а гармонизация в целом утяжелена, подобно некоторым обработкам из песенного сборника Римского-Корсакова. В третьей редакции появляются хроматические ходы, которые заметно выделяются на фоне диатонической гармонии, что напоминает глинкинский подход. От первой редакции в третьей остаются протянутые басы и диатонические элементы; от второй — гармонический склад начальной фразы,

⁴¹⁸ Там же.

⁴¹⁹ Там же. Говоря об отличиях первой и третьей редакций, Цуккерман приводит еще один пример — из сцены Веча (хоровые реплики перед ц. 83). Здесь соединены квартсекстаккорд I ступени и секстаккорд VI повышенной ступени в дорийском ладу; а в поздней редакции композитор вводит тираты, усиливающие мелодический напор, но смягчающие эффект обращений, отвлекая внимание от гармонии и показывая в затакте основной тон I ступени. Этот пример демонстрирует образец смелого и свежо звучащего использования очень простых средств (Там же).

которая здесь представляет собой вариацию. Таким образом, обе редакции усложняют первоначальную гармонию, особенно вторая, — однако «строгая простота» изначального варианта, по-видимому, сохраняет свою значимость для композитора, поэтому и финальная версия во многом вновь возвращается к этой идее.

Комплекс всех трех переработок, сделанных каждый раз полностью заново, представляет собой, по мнению Цуккермана, «небольшой словарь русской гармонии»⁴²⁰. А отношение Римского-Корсакова к диссонантности в трех анализируемых редакциях — и, соответственно, трех периодах творчества композитора — представляет собой своеобразную «трехчастную форму с динамической репризой», где на раннем этапе диссонансы возможны только в отдельных приемах, а в позднем согласуются с системой ладогармонического мышления⁴²¹. При этом интересно, что редактирование, в большинстве случаев вызванное собственными предпочтениями Римского-Корсакова, он сам порой называл излишним компромиссом. Например, в 1903 году в беседе с Ястребцевым он говорил: «А то вот моя “переработанная” “Псковитянка” — разве это не есть своего рода уступка настояниям и советам Глазунова? Ведь и в “Майской ночи” есть свои недочеты, и, однако, мне и в голову не придет обрабатывать ее вновь»⁴²².

Цуккерман не рассматривает самое начало увертюры, однако перегармонизация этого фрагмента между второй и третьей редакциями, на наш взгляд, — еще один важный пример изменения гармонической техники Римского-Корсакова. В обоих случаях это — нисходящий хроматический ход баса, но во второй редакции он начинается от V ступени, с III₆, и дальше по принципу

⁴²⁰ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 65.

⁴²¹ В числе особенно характерных переработок «Псковитянки» помимо увертюры Цуккерман выделяет сцену Веча, где гонец сообщает роковую для Пскова весть (ц. 69): большие секунды первой редакции в третьей были дополнены до секундаккордов; так звучность стала более полной, но первый вариант (напоминающий стилистику, свойственную Мусоргскому) подходил настроению этого эпизода не меньше, а, может быть, и больше (Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 62).

⁴²² Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 275.

пассакалии следует диссонантный ряд: III₆ — DD_{VII} (h-moll) — D₃⁴ (D-dur) — D (cis-moll) — VII₇ (e-moll) — D (A-dur) и т. д.

В третьей редакции бас движется от IV ступени, и это упрощает гармонию: N₆ — VII₇ →(S) (f-moll) — DD₃⁴ — D₃⁴ — T⁶ — VII₇ и т. д. (рис. 19).

The image shows a musical score for the first 18 measures of the 'Pskovityanka' Overture. It is written in 2/2 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 1-8) shows a bass line with a trill and a treble line with a trill. The second system (measures 9-13) shows a treble line with a trill and a bass line with a trill. The third system (measures 14-18) shows a treble line with a trill and a bass line with a trill. The score is characterized by complex harmonic textures and trills.

Рис. 19. «Псковитянка». Увертюра (тт. 1–18).

Тоника (в самом неустойчивом своем виде, виде квартсектаккорда) появляется только в 21-м такте вступления (во всех редакциях), когда вступает лейтмотив Грозного. Следуя Ю. Н. Холопову и его «Теоретическому курсу гармонии»⁴²³, можем предположить, что это — инверсионная тональность, в которой центр колеблется между h-moll и D-dur, а тоника с самого начала избегается: на нее все указывает, но сам тонический аккорд не присутствует. В учебнике Холопова в качестве примеров инверсионной тональности указываются «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Садко», однако, по-видимому, задолго до этих сочинений, уже во второй редакции «Псковитянки» композитор использует такой прием. При этом если в третьей редакции тоника может

⁴²³ Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учебник. СПб., 2003.

ощущаться благодаря созвучиям доминанты и двойной доминанты, то в предыдущих версиях звучит практически атональность, так как периферийные функции здесь проявляются сильнее, подобно гармоническому складу Мусоргского. В финальной версии Римский-Корсаков в меньшей степени скрывает основную тональность.

Похожая гармоническая логика присутствует в интермеццо между картинами I действия (третья редакция). В цифре 59 колокольный звон (набат, собирающий псковичей на вече) начинается с созвучия Fis-dur. После колебания двух аккордов разной структуры (диссонантный ряд) начинается хроматический ход баса, как и в начале увертюры, в котором вновь избегается тональность, практически нет консонирующих созвучий (они используются только в качестве подчиненных) и преобладают диссонирующие. Заканчивается этот ход вновь колебанием, но уже септаккордов на расстоянии большой терции (рис. 20).

The image shows a musical score for a piano piece, likely from Rimsky-Korsakov's 'The Snow Maiden'. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 9. The second system starts at measure 17. The third system starts at measure 25. The fourth system starts at measure 30. The fifth system starts at measure 32. The music is characterized by dense, dissonant chords and a chromatic bass line, creating a sense of atonality and tension.

Рис. 20. «Псковитянка». I действие. Интермеццо между картинами 1 и 2 (тт. 3–36).

В учебнике гармонии Римского-Корсакова есть пример гармонизации нисходящей хроматической гаммы в басу последовательностями увеличенных квинтсектаккордов⁴²⁴. Можно предположить, что варианты, предложенные в увертюре и интермеццо, представляют собой более сложные «иллюстрации» для учебника. И, конечно, уместно сравнить гармоническую схему колокольного звона в интермеццо с аналогичными эпизодами в «Борисе Годунове» Мусоргского, например, в сцене венчания на царство, где бас также движется в объеме тритона⁴²⁵.

Сцена Веча, следующая непосредственно за описанным интермеццо, также начинается с колокольного звона. Здесь два септаккорда располагаются на расстоянии большой терции и сопоставляются на основе стержневого тона⁴²⁶ (звук ля-диез — квинта в аккорде, направленном в *gis-moll* и терция в *h-moll*). К вступлению хора начинается колебание двух септаккордов уже на расстоянии малой терции, причем один можно отнести к *As-dur*, а другой — к *f-moll*. По Холопову это — парящая тональность, поскольку каждый из диссонантных аккордов указывает на разные тональности, но тоника (разрешение) отсутствует. Цуккерман называет подобный гармонический прием ладовой недосказанностью, но мы можем предположить, что в этом фрагменте есть диссонантный терцовый ряд, устроенный по малотерцовому принципу и создающий парящую тональность, где тональный центр обнаруживается только в 68 цифре.

Возвращаясь к первой редакции «Псковитянки», нужно отметить еще два характерных момента, о которых ранее в исследованиях речь не шла. Во-первых, важным приемом становится отсутствие гармонизации в квази-народных фрагментах оперы. Так, оба сольных фрагмента Тучи — и песня «Раскукуйся ты, кукушечка», и затем песня в сцене «Веча» запеваются сольно, без участия оркестра либо хора, и только потом гармонизируются. Но если начало песни Тучи

⁴²⁴ Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. 16-е издание, исправленное и дополненное / под редакцией М. О. Штейнберга. М., 1937. С. 138.

⁴²⁵ Еще одно возможное сравнение — со сценой затмения из «Князя Игоря» Бородина, где колебание аккордов, как и в интермеццо, представляет собой моноструктурный ряд.

⁴²⁶ Термин Цуккермана.

остается монодийным во всех трех редакциях оперы, то хор девушек из первой картины третьего действия, в двух более поздних редакциях имеющий оркестровое сопровождение с самого начала, только в первой версии начинается *a capella*. Вероятно, так вновь проявляется потребность композитора в более плотной гармонической ткани.

Во-вторых, уже в изначальной версии «Псковитянки» заметно созревание оригинальных гармонических идей Римского-Корсакова, в частности — его авторских ладов. Так, уже в увертюре появляется (и затем сопровождает важные с точки зрения сюжета моменты) гамма «два тона — полутон», подготавливающая гамму «тон — полутон» (рис. 21).



Рис. 21. «Псковитянка». Увертюра, реприза (первая редакция).

Что же касается гармонических особенностей второй редакции, то в ней особое значение получает, на наш взгляд, первая картина III действия «Лес, царская охота, гроза» (которой в первой редакции не было). Как и в интермеццо перед сценой Веча, здесь сцепление диссонирующих аккордов происходит на основе стержневого тона. Тональность можно определить как рыхлую, центр многозначен (что типично для параллельных систем), но функции на него не указывают, и в любой момент центр может меняться. Ведущий принцип гармонии в этом построении — вновь тритоновое сопоставление трезвучий⁴²⁷.

Особенность этого эпизода во второй редакции (гармонический план в финальной версии оперы в целом сохраняется) — в том, что здесь это не сугубо симфоническая картина, а сцена с солистами (Никола Салос и Иван Грозный) и

⁴²⁷ По такому же принципу построено вступление к IV действию «Царской невесты».

хором (калики переходные). Наиболее интересен при этом, на наш взгляд, фрагмент с молитвой Салоса, завершающий во второй редакции эпизод. Большую его часть в вокальной партии звучит выдержанный звук си-бемоль⁴²⁸, а в оркестре в это время преобладает натурально-ладовая гармония, обусловленная имитационной фактурой. Но затем в мелодии происходит спуск по хроматической гамме, с гармонизацией, вновь насыщенной тритоновыми соединениями. Этот прием снова отсылает к музыке увертюры, образуя некую арку.

Интересно использование во всей триаде целотонного звукоряда, который, как обычно считается, встречается в музыке Римского-Корсакова нечасто. Однако активное употребление всей целотонно-увеличенной системы в трех исторических операх доказывает обратное. Цуккерман рассматривает применение целотонно-увеличенного лада на примере темы леса, объединяющей «Псковитянку» и «Веру Шелогу». Использование характерных приемов наиболее наглядно видно в его схеме⁴²⁹ (рис. 22):

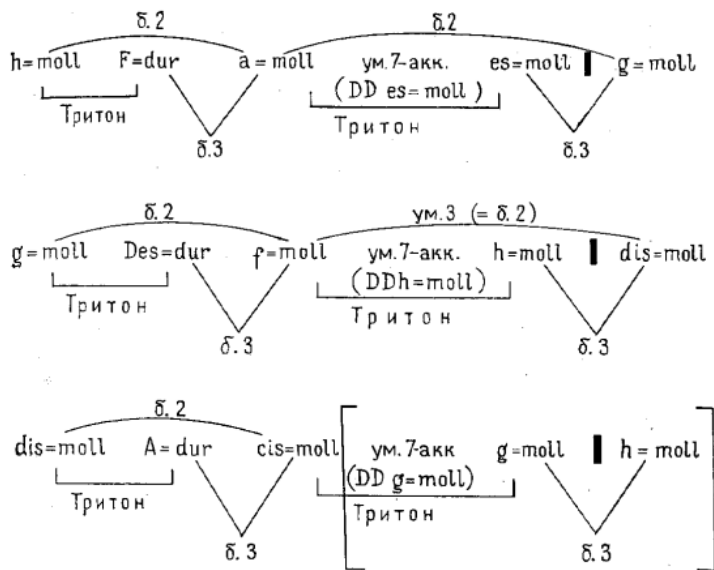


Рис. 22. Гармоническая схема темы леса (В. А. Цуккерман).

Здесь мы видим сплетение трех интервалов периодичностей: одного тона, двух и трех тонов, и в совокупности это говорит о целотонно-увеличенной

⁴²⁸ Аналогичный прием можно найти в хоре встречи царя из II действия: начиная с цифры 105, звук ре-диез (ми-бемоль) трижды перегармонизуется тремя разными способами: как прима Es-dur, как терция H-dur и как квинта квартсекстаккорда gis-moll; а затем вновь звучит нисходящая хроматическая гамма, гармонизованная подобно увертюре и сцене грозы из III действия.

⁴²⁹ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 247.

системе. При этом целотонность осложнена преобладанием минорного лада: большинство аккордов — минорные трезвучия, а объединяющая роль — у h-moll-ного трезвучия. Кроме того, важна самостоятельность основных голосов, мелодии и баса, причем мелодия состоит не из целых тонов (и не из производных), а из уменьшенных септаккордов и нисходящих хроматизмов, а бас основан на общих для соседних аккордов звуках. Таким образом, тоно-тринтонная цепь осложняется и обрастает ответвлениями, которые скрывают за собой оголенную схему.

Еще один образец целотонной последовательности, более завуалированной, обнаруживаем в конце III действия «Царской невесты», в сцене, где Малюта сообщает Собакиным царский указ⁴³⁰ (рис. 23).

Рис. 23. «Царская невеста». III действие, сцена V (ц. 176).

⁴³⁰ В «Воспоминаниях» Ястребцева эта сцена упоминается именно в контексте целотонной гаммы: «Беседовали <...> о сцене с Малютой, объявляющим “царское слово”, во время которой в оркестре, последовательно повышаясь, чередовались минорные и мажорные трезвучия, построенные на ступенях гаммы целыми тонами с — b — as — fis — e — d — c и где так блестяще сочетались тема “Славы” (в 3/2) с темой царя Ивана Васильевича (в 4/4)». Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 68.

Здесь целотонность заключена только в интервалах между основными тонами трезвучий, которые образуют в нисходящем ходе ряд: c-moll, B-dur, a-moll, Fis-dur, e-moll, D-dur, c-moll. При этом ни один голос фактуры не строится целотонно, и маскируется эта последовательность за мелодическим противодвижением в партии Малюты, опирающимся на уменьшенный септаккорд звукорядом верхнего голоса, сочетанием минорных и мажорных трезвучий и т. д. Смысл столь тщательно скрываемой целотонной основы Цуккерман видит в том, что благодаря ей в музыке этой сцены происходит важнейший перелом в сюжете: Марфа становится царской невестой. В связи с этим примером можем сделать вывод: если очевидное применение целотонности напрямую указывает на сферу фантастики, то в более косвенном варианте этот прием вполне может олицетворять реальность, область человеческих отношений. Таким образом, Римский-Корсаков доказывает: «целотонная музыка» гораздо шире «целотонного звукоряда»⁴³¹.

Цуккерман упоминает также вступление к первой арии Марфы, конец второго действия «Псковитянки» и по одному примеру из «Млады» и «Шехеразады» (примечательно: из шести образцов, иллюстрирующих целотонно-увеличенную систему в творчестве Римского-Корсакова, четыре — из исторических опер). На основе всех этих фрагментов делаются выводы о приемах, используемых композитором в контексте гармонических периодичностей: переплетение разных типов секвентности (в качестве примера — «Лес, царская охота, гроза»), ладовый контраст внутри звена (снова «Лес...» и обе сцены из «Царской невесты»), нарушение секвентности включением посторонних гармоний («Лес»), двуопорность секвенции (вступление к арии Марфы), несовпадение аккордовых обращений с членением секвенции (сцена Малюты)⁴³².

Римский-Корсаков признавался, что во время создания первой версии «Псковитянки» не знал никаких аккордов, кроме тоники, доминанты и уменьшенного септаккорда, никаких увеличенных и уменьшенных интервалов:

⁴³¹ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 248–250.

⁴³² Там же. С. 251.

«термины секстаккорд, квартсекстаккорд мне были неизвестны»⁴³³. Таким образом, композитор двигался от использования хроматики по наитию к осознанному применению сложнейших сочетаний ладов⁴³⁴, к поискам новых комбинаций и экспериментам.

Не менее интересны находки Римского-Корсакова в сфере диатоники, отраженные в исторических операх. Цуккерман выделяет часто применяемый композитором метод гармонического обогащения: принцип инородной диатоники, который заключается «в столкновении двух диатоник, в усложнении диатоники путем воздействий на нее со стороны другого диатонического элемента»⁴³⁵. Один из наиболее типичных вариантов инородной диатоники — переключение мажорно-ионийской мелодии на миксолидийский лад. Образец этого приема есть в увертюре «Веры Шелюги», где сталкиваются элемент фанфар в B-dur и тема Грозного в f-moll, абсолютно консонантные сами по себе, — но в результате их сочетания возникает миксолидийский лад.

Более редко применяется принцип инородной диатоники в миноре — однако это также вполне реально. Например, в теме Грозного в «Псковитянке» под мелодией подстраивается субдоминантовое минорное трезвучие, что, по мнению Цуккермана, «способствует сгущению мрачных красок»⁴³⁶. А в сцене Веча аналогичный прием создает эпико-динамический образ, придавая музыке этого фрагмента энергию и натиск — не случайно в этот момент в хоре звучат слова «За Псков наш родимый, за вече наше, за старину!». Еще один вариант «обновления» диатоники наблюдаем в Рассказе Веры из «Веры Шелюги»⁴³⁷. Основные гармонии здесь следующие: I — VI — IV (первое предложение); IV —

⁴³³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 94.

⁴³⁴ Кроме упомянутых ладов, укажем следующие: мажорно-доминантовый в оркестровом заключении третьего действия «Царской невесты», увеличенный в теме Матуты из третьего акта «Псковитянки» (семь тактов до ц. 37), миксолидийский в хоре встречи Ивана Грозного в «Псковитянке» и в увертюре «Веры Шелюги» («столкновение» темы Грозного и фанфар) и т. д.

⁴³⁵ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 90.

⁴³⁶ Там же. С. 104.

⁴³⁷ В этой опере Цуккерман выделяет еще два интересных с точки зрения гармонии эпизода: Колыбельную, где есть связанные с органным пунктом хроматические отклонения и аккорды, реализующие «типичнейшую общекучкистскую черту музыкального ориентализма» (Там же. С. 190); а также тему любовных чар, где без разрешения остаются вводные тоны в восьмикратно повторяющемся увеличенном трезвучии — так возникает чувство томления, усиленное неразрешенными интонациями мелодии (Там же. С. 273–274).

П₆ — V — I (второе предложение). Это диатонический терцовый ряд, но трехтактные предложения в своих крайних точках плагальны — благодаря структуре T — S, S — T, а мелодия строго диатонична и подчеркивает VII натуральную ступень, и народность ее сильно ощутима. В итоге тема звучит свежо и непривычно: старинный прием кадансового развертывания подчиняется новым, близким русской музыке принципам.

Более необычный пример интерпретации классической кадансовой формулы находим в начале II действия «Царской невесты» (рис. 24).



Рис. 24. «Царская невеста». II действие, сцена I (ц. 88).

Открывается этот эпизод обыгрыванием одного звука соль: сначала он звучит как тоника G-dur, затем как V ступень в C-dur и после — как ундецима аккорда G-dur, имеющего две функции; то есть происходит «борьба» субдоминанты (C-dur) и главной тональности. Однако она имеет необычный вид: здесь действует не последовательность аккордов, а постепенное становление одного аккорда, вырастающее из одного начального звука. Этот прием воплощает картину звона, где звуки наслаиваются друг на друга, а вместе с характерными ритмами звона ощущается необычный подход композитора к традиционным приемам⁴³⁸.

⁴³⁸ Там же. С. 176.

Таким образом, три периода создания исторических опер отразили, по сути, три этапа становления гармонической логики Римского-Корсакова. Во всех этих этапах наблюдаем тягу к поиску нового, экспериментированию; однако во время создания первой редакции «Псковитянки» это скорее «нащупывание» дилетанта, делающего первые шаги и во многом опирающегося на опыт старших коллег, вторая редакция воплощает «пробу пера» начинающего профессора консерватории, посвятившего несколько лет задачам по гармонии и упражнениям контрапункта, а все три оперы 90-х годов — примеры зрелого стиля композитора, написавшего уже «Младу» и «Снегурочку» и во многом нашедшего свой путь.

Говоря о зрелом стиле и конкретно — о «Царской невесте», завершившей триаду исторических опер, стоит сказать еще об одном важнейшем компоненте гармонического склада этой оперы — о лейтгармониях. Они подробно исследованы Т. Ф. Шак в ее монографии, и автор выделяет «Царскую невесту» как первую оперу в творчестве Римского-Корсакова, в которой были найдены «приемы синтезирования лейтмотивной системы и тонального плана оперы на основе принципа моногармонизма»⁴³⁹.

Шак делит все лейтмотивы оперы на три группы: характеризующие психологическое состояние героев (л/г Любаши и л/г безумия Марфы), роковые (л/м Грозного и л/м Бомелия) и фатальные лейтмотивы-символы (л/г «приворотного зелья» и л/г «роковой обреченности»). Все это — «лейттемы зла» (скорее, лейтгармонии, так как главенствующую функцию в них выполняет созвучие или гармонический оборот), и анализ показывает их родство: связующими элементами оказываются фонизм малого минорного септаккорда и большетерцовое сопоставление минорных трезвучий или тональностей. А секвенция по большим терциям, звучащая в кульминационных моментах, образует большетерцовый цикл тональностей (E — C — As) — главную лейтгармонию оперы, лейтгармонию «роковой обреченности», которая звучит и

⁴³⁹ Шак Т. Ф. Гармония как фактор драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова: монография. Армавир, 2016. С. 137.

как отдельный аккорд (ля-бемоль — до — ми), и как движение тональностей по звукам большетерцового цикла⁴⁴⁰.

При этом прослеживается «проращение» всех упомянутых лейтгармоний из двух — л/г Грозного и л/г «роковой обреченности», что отражено в приведенной исследователем схеме⁴⁴¹. Отметим: лейтгармония Грозного в «Царской невесте» заимствована из «Псковитянки», где появилась еще в первой редакции оперы. При этом в «Летописи» Римский-Корсаков отмечает: «При сочинении “Царской невесты” я не воспользовался, против обыкновения, ни одной народной темой, за исключением мелодии песни “Слава”, которая требовалась самим сюжетом. В сцене, когда Малюта Скуратов объявляет волю царя Ивана, избравшего себе в жены Марфу, я ввел тему Грозного из “Псковитянки”, соединив ее контрапунктически с темой песни “Слава”»⁴⁴². То есть композитор специально обращает внимание на практически полное отсутствие цитат и даже автоцитат в музыкальном языке оперы — и тем важнее, значимее становятся две эти единственные темы, все-таки заимствованные. Одна, «Слава», представляет собой своеобразную риторическую фигуру и роднит «Царскую невесту» буквально со всеми операми, написанными на сюжеты о древней истории России. Другая же, наряду с общими героями и сюжетными деталями, становится объединяющим звеном для исторических опер Римского-Корсакова; то есть тематической основой последней оперы исторического цикла становится лейттема главного героя первой оперы — стилевая эволюция проявляется и здесь.

Лейтгармонии зла постепенно оказывают влияние и на музыкальные характеристики Грязного и Марфы, объединяя эти контрастные образы друг с другом и с образом Любаши. В музыку Грязного на протяжении оперы по очереди проникают аккорды Любаши — при взаимодействии с ней, лейтгармония царя Грозного — перед объявлением царской воли, как предчувствие, и в целом

⁴⁴⁰ Там же. С. 141. Эта лейтгармония звучит в опере в самых напряженных и важных в плане драматургии моментах: в сцене Любаши с Бомелием (II акт, 4 сцена), в сцене, где Малюта объявляет «царское слово» (III акт, 5 сцена), в финале оперы, сопровождая признание Любаши (IV акт, 3 сцена), будучи символом общей трагической развязки; и во всех этих сценах в основе гармонического развития лежит именно увеличенное трезвучие.

⁴⁴¹ Там же. С. 142–143.

⁴⁴² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 273.

большетерцовые сопоставления и элементы целотонности — как основа лейтгармоний зла. Похожая ситуация происходит и с лейткомплексом Марфы, где подобное влияние извне еще более естественно: Марфа не действует самостоятельно, а становится жертвой поступков окружающих ее людей, и поэтому ее образ и, соответственно, музыкальный язык, изменяется в связи не с внутренней трансформацией, а с внешними обстоятельствами. Из-за этого же постепенно все большее влияние в ее гармонической характеристике начинает иметь лейтгармония безумия, где также представлен элемент большетерцовости, хоть и замаскированный.

Так, в «Царской невесте» возникает, по сути, моногармония, сквозной гармонический элемент, роднящий буквально все лейтгармонии персонажей — увеличенное трезвучие; а лейтмотивная драматургия оказывается полностью основанной именно на гармонии. Для идеи эволюции особенно важно проращивание этой моногармонии из лейттемы Ивана Грозного, которая, как уже говорилось, была взята в качестве автоцитаты из «Псковитянки», где эта тема также пронизывает буквально весь музыкальный материал оперы. Этот мотив, согласно Ястребцеву, Римский-Корсаков выводил «из пения монахов в тихвинском Богородицком монастыре и вообще из знаменного распева»⁴⁴³; Асафьев же сравнивал значение лейтмотива Грозного в «Псковитянке» с темой-вождем в фуге, а сам «прием монотематической характеристики — с иконописью»⁴⁴⁴. Прибавив к этому сказанное выше о гармоническом комплексе «Царской невесты», можем сделать вывод: попевка, услышанная Римским-Корсаковым в детстве в Тихвине, стала, по сути, основой для гармонического языка всего исторического цикла опер⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 470.

⁴⁴⁴ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 90.

⁴⁴⁵ Есть еще один, более локальный гармонический элемент, образующий арку между «Псковитянкой» (причем в первой ее редакции) и «Царской невестой», а именно — между увертюрами опер. Цуккерман отмечает, что в разработке увертюры первой версии «Псковитянки» есть две тритонные смены на темах Тучи и Грозного, а их начальные звуки, по словам исследователя — своеобразный «акростих», складываются в уменьшенный септаккорд в h-moll, главной тональности увертюры. Подобная ситуация наблюдается и в увертюре «Царской невесты», где тональности b-moll, Des-dur, cis-moll, E-dur, e-moll, G-dur приводят вновь к h-moll, который появится в ц. 5. (Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 224). Подробнее о тональных соотношениях внутри каждой из опер и о связях между «Псковитянкой», «Верой Шелогой» и «Царской невестой»

Подытоживая, можем сказать, что три этапа становления стиля Римского-Корсакова, отраженные в редакциях «Псковитянки», «Боярыне Вере Шелого» и «Царской невесте», в сфере гармонии отразились очень отчетливо. Некоторые тенденции, например, расположенность к лейтгармониям и монотематическому принципу развития музыкальной ткани, оказываются актуальными для всех трех описываемых этапов; в остальном прослеживаем изменения в стиле композитора в зависимости от внешних обстоятельств. Так, первая редакция «Псковитянки», традиционно называемая самым «мусоргским» сочинением Римского-Корсакова, и в гармонии отражает влияние стилистических воззрений Мусоргского, Даргомыжского, Балакирева. Архаический, суровый гармонический стиль оперы, сконцентрированный в лейткомплексе Грозного⁴⁴⁶, стал одним из самых ярких свидетельств музыкального языка раннего периода творчества композитора. Вторая редакция отразила период исканий и экспериментов, основанных на учебных опытах: переходность и нестабильность, свойственные музыке Римского-Корсакова 70-х гг., воплотились как раз в этой версии оперы, ставшей самым крупным произведением того времени. В то же время, многие находки второй редакции проложили путь к зрелому стилю творчества — например, пролог, будущий материал «Веры Шелогини», который в гармоническом плане не имел существенных отличий между вариантами 70-х и 90-х гг.

Третья редакция «Псковитянки», «Вера Шелого» и «Царская невеста» — сочинения абсолютно зрелого, состоявшегося мастера, в 80-х гг. пережившего еще один период самообучения и воплотившего в этих операх уже не смелые находки экспериментатора, а приемы, выверенные временем и опытом. При этом, как пишет Рахманова, исторические оперы, в частности, «Псковитянка» в ее третьей редакции «несомненно выиграла в красоте звучания, в устойчивости, уравновешенности форм <...>. Неминуемыми при этом оказались потери в остроте, новизне, своеобразности драматургии и языка»⁴⁴⁷. Не пытаюсь оспаривать

см.: Бозина О. А. О тональных характеристиках оперных персонажей Н. А. Римского-Корсакова // Психология и фониатрия: их роль в воспитании молодых вокалистов. Астрахань, 2007. С. 166–174.

⁴⁴⁶ Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. С. 90.

⁴⁴⁷ Там же. С. 91.

это мнение, обратим внимание не на утраченные при переработке детали, а на бережно сохраненные — причем как из первой редакции, к общему облику которой композитор, в целом, вернулся в третьей версии, так и из второй, признанной им во многом неудачной. Взгляды зрелого периода творчества «не отменили» для Римского-Корсакова находок прошлого, и многое из предыдущих версий он использовал или переосмыслил. В то же время, «смягчение жестких диссонансов увертюры, более традиционное лирическое наклонение новых эпизодов партии Ольги, красивая, но имеющая аналогии в оперной литературе сцена царской охоты»⁴⁴⁸ — все это могло быть необходимо композитору в контексте исторического цикла, который все же подразумевался им. Обдумывая «Царскую невесту», Римский-Корсаков, вероятно, стремился объединить стиль трижды переработанной «Псковитянки», сочиненной в 70-е гг. «Веры Шелюги» и новой оперы, и в связи с этим «приводил к общему знаменателю» музыкальный язык всех опер и в первую очередь — гармонию.

3.3. Оркестровка: учебник и три исторические оперы⁴⁴⁹

Оркестровке Римского-Корсакова, как и гармонии, посвящено множество работ отечественных музыковедов, пишут о ней и зарубежные ученые⁴⁵⁰. Особенно важно, что и гармонии, и оркестровке уделял особое внимание сам композитор, неоднократно обращая на них внимание в «Летописи». Ему, как известно, принадлежат Учебник гармонии и знаменитые «Основы оркестровки».

⁴⁴⁸ Там же. С. 92.

⁴⁴⁹ Данный параграф включает материалы статьи: Скуратовская М. В. Учебник «Основы оркестровки» и три исторические оперы Н. А. Римского-Корсакова // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 2. С. 120–141.

⁴⁵⁰ Среди работ по оркестровке — следующие труды: Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2; Осколков А. С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № (2). С. 53–62; Миллер Л. А. Ранний учебник инструментовки Н. А. Римского-Корсакова (неизвестный автограф 1870-х годов) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. Римский-Корсаков: сб. ст. СПб., 2008. С. 29–55; Бутир Л. М. Глава о валторне из раннего учебника оркестровки Н. А. Римского-Корсакова (послесловие к публикации) // Римский-Корсаков: сборник статей / [редкол.: Т. З. Сквирская (отв. ред.) и др.]. СПб., 2008. С. 76–104; Бутир Л. М. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке: сб. статей. Л., 1987. С. 49–72. Поляков Е. «Крайне затруднительны и не точны» — описание инструментальных тембров в «Основах оркестровки» (1913) Н. А. Римского-Корсакова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. СПб., 2019. С. 37–51.

Но если в учебнике композитор избегает описания своих авторских ладов, и в целом не использует свою музыку для примеров, то в «Основах...» в качестве иллюстративного материала он использует только собственные произведения. Это «автоисследование» можно, пожалуй, назвать самым ценным и самым подробным среди работ, посвященных оркестру Римского-Корсакова.

Для нашей диссертации кроме этого труда важнейшую роль сыграла фундаментальная работа В. А. Цуккермана, посвященная оркестровому письму именно в операх. Однако собственно исторические оперы в этом объемном исследовании упоминаются единожды — в своеобразном послесловии, где ученый пишет о влиянии оркестра Глинки на Римского-Корсакова. Это в очередной раз подтверждает общепризнанное периферийное место исторических опер в исследованиях стиля композитора. Парадоксально при этом, что сам Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» приводит примеры из триады опер не просто часто, но практически повсеместно: около трети всех музыкальных образцов взяты именно из «Псковитянки», «Боярыни Веры Шелюги» и «Царской невесты». Иными словами, можно сказать, что единственным исследователем, изучившим оркестровку исторических опер в подробностях, оказался сам автор. Возникает вопрос: если традиционно, говоря о мастерстве оркестровки Римского-Корсакова, в пример приводят сказочные оперы, а исторические даже не затрагивают, то почему сам композитор уделил этому пласту своего творчества так много внимания?

Мы можем предположить, что для Римского-Корсакова триада исторических опер была одним из самых наглядных проявлений эволюции его оркестрового стиля, полноценной оркестровой лабораторией. Чаще всего таковой называют «Младу», оперу с самым большим инструментальным составом среди сочинений композитора, в которой он использовал новые и нестандартные для своего времени инструменты, а также применил ряд приемов, почерпнутых из «Кольца нибелунга» Вагнера⁴⁵¹. Однако «Млада» — сочинение 1889–1890-х гг., и

⁴⁵¹ Осколков А. С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № (2) С. 54.

лабораторией она может служить лишь для сочинений зрелого и позднего этапа творчества композитора. Что же касается ранних произведений, переломного периода 70-х годов и становления зрелого стиля, то здесь исторический цикл неоценим: на примере трех редакций «Псковитянки», двух версий «Веры Шелюги» и «Царской невесты» мы можем проследить все эти этапы. Именно в исторических операх наглядно отражен процесс обучения Римского-Корсакова оркестровке, и поэтому, вероятно, ему было так важно привести в своем трактате возможные ошибки и пути их преодоления. По сути, это проблема, заслуживающая отдельного исследования: композитор пишет учебник, осмысляя становление собственной техники. Именно поэтому представляется особенно важным изучить оркестровку исторических опер — через призму представлений Римского-Корсакова, отраженных в «Основах...».

Оркестровка первой редакции «Псковитянки» во многом подытоживает самые ранние опыты композитора в этой сфере. В «Могучей кучке» Римский-Корсаков «слыл за талантливое инструментатора»⁴⁵² еще с начала 1860-х годов, несмотря на собственное скептическое отношение к этому: «Чтение “Traite” Берлиоза и некоторых глинкаевских партитур дало мне небольшие, отрывочные сведения. О трубах и валторнах я понятия не имел и путался между письмом на натуральные и хроматические»⁴⁵³. Однако именно ему поручались инструментовки фрагментов или целых сочинений, например, большого a-moll-ного марша Шуберта для одного из концертов⁴⁵⁴, сцен из «Вильяма Ратклифа» Кюи (которого оркестровка «затрудняла» и «мало интересовала»⁴⁵⁵), наконец, «Каменного гостя» Даргомыжского.

Всем этим опытам сопутствовало сочинение первой редакции «Псковитянки» (1867–1872), и оркестровое письмо оперы, конечно, было напрямую связано с инструментовкой чужих сочинений, так же, как и собственных симфонических опусов («Антара», «Садко» и др.). Поэтому и

⁴⁵² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 84.

⁴⁵³ Там же. С. 35.

⁴⁵⁴ Концерт В. А. Кологривова в Михайловском манеже под управлением Балакирева 5.05.1868 г.

⁴⁵⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 81.

особенности оркестра были как будто привнесены из других произведений: например, некоторая скупость инструментальных решений может быть связана с работой над «Каменным гостем», камерной речитативной оперой. Сам же композитор в «Летописи» одними из главных недостатков оркестра в первой редакции называл утяжеленность речитативов и сложность некоторых оркестровых фигур, в частности, в сцене нападения Матуты на Тучу и Ольгу и сцене прихода Матуты к царю⁴⁵⁶. Эти фрагменты, по-видимому, были переработаны сразу, а их черновики в партитуре не сохранились. Однако некоторые места увертюры первой редакции демонстрируют этот же недостаток. В кульминационном моменте перед цифрой 5 (по третьей редакции) нисходящий хроматический ход, звучащий у деревянных духовых на протяжении пяти тактов, записан без возможности взять дыхание, тогда как во второй и особенно в третьей редакциях композитор дублирует партии и дает многочисленные паузы с целью облегчения исполнения этого эпизода⁴⁵⁷.

Скупость оркестровки может быть связана не только со стилистикой «Каменного гостя», но и с некоторой боязнью применения труб и валторн. Использование натуральных инструментов ограничивало возможности оркестровки, главным образом, из-за «нелепого выбора строев»⁴⁵⁸ во второй редакции: *in F* и *in C*⁴⁵⁹. В связи с этим в целом ряде кульминационных «туттийных» моментов оперы (в увертюре, сцене Веча, финале, некоторых хорах) трубы вовсе отсутствуют, а валторны играют точечно. В этих же эпизодах во второй и третьей редакции медные духовые использованы гораздо более активно (во второй редакции, впрочем, это по-прежнему натуральные инструменты,

⁴⁵⁶ Там же. С. 103.

⁴⁵⁷ Еще один подобный момент есть в антракте к 1-й картине III действия во второй и третьей редакциях. Если во второй редакции аккорд звучит в исполнении фаготов и второго кларнета на протяжении 16 тактов без перерыва, то в третьей редакции его же играют поочередно фаготы и гобой контральта — и альты *divisi*, причем четырежды эти группы меняются местами. Такой прием выполняет сразу две функции: облегчает партию деревянных духовых и дополнительно вносит разнообразие в оркестровую ткань.

⁴⁵⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 136.

⁴⁵⁹ Об использовании натуральных медных инструментов Римский-Корсаков писал в «Летописи»: «Кружок Балакирева не имел понятия в то время [конец 1866-го года. — М. С.] о том, что повсеместно уже введены хроматические медные инструменты, и руководствовался, с благословения своего вождя и дирижера, наставлениями из “*Traite d’instrumentation*” Берлиоза об употреблении натуральных труб и валторн. Мы выбирали валторны во всевозможных строях, чтобы избегать мнимых закрытых нот, рассчитывали, измышляли и путались невообразимо» (Там же. С. 63).

поэтому они звучат гораздо реже). Этим может объясняться еще один выделенный композитором недостаток оркестровки первой редакции: «отсутствие звучного forte»⁴⁶⁰.

Что же касается второй версии оперы, то в ней Римский-Корсаков отчасти решает проблему натуральных валторн разнообразными строями. В сводной таблице оркестровых составов по всем трем редакциям (см. Приложение Ж) видны восемь вариантов строя, использовавшиеся в разных эпизодах. При этом следует заметить, что партитура второй редакции сохранилась не целиком, и перечень может быть неполным. Кроме того, в этой версии оперы появляется английский рожок, порой заменяющий второй гобой⁴⁶¹.

Однако и этот вариант оркестровки в итоге не удовлетворил композитора: «Теперь это были действительно натуральные инструменты, а не прежние никуда не годные партии, каковые были в моих старых писаниях. Тем не менее изысканная гармония и модуляции “Псковитянки”, в сущности, требовали медных инструментов хроматических, и я, искусно вывертываясь из затруднений, представляемых натуральными инструментами, все-таки нанес ущерб звучности и естественности оркестровки моей оперы, музыка которой, задуманная первоначально без расчета на натуральные валторны и трубы, не ложилась на них естественным образом»⁴⁶².

⁴⁶⁰ Там же. С. 136.

⁴⁶¹ В таблице также отмечены ценные указания композитора к инструментарию третьей редакции, касающиеся применения флейты контральто, контрафагота, трубы контральто и т. д. Кроме того, как видим, в финальной версии оперы — тройной состав оркестра (сам композитор называл его «троечным»), для которого написаны пять из пятнадцати опер Римского-Корсакова: «Псковитянка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой Петушок», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже»; четверной состав же только в одной опере — «Младе».

⁴⁶² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 137. Последнее применение композитором натуральных медных инструментов относится к «Майской ночи», во время написания которой актуальны были уже исключительно хроматические: «Со второй половины прошлого столетия натуральные медные инструменты совершенно исчезли из оркестров и заменились хроматическими; тем не менее, в моей второй по времени опере “Майская ночь” я применил натуральные валторны и трубы, меняя их строи и пользуясь, за исключением хороших закрытых нот, действительно натуральными звуками. Вводя таковые инструменты в свою партитуру, я делал это сознательно для своей личной практики». Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / под редакцией Максимилиана Штейнберга. М.; Л., 1946. Том I. С. 25. Ю. А. Фортунатов в «Лекциях по истории оркестровых стилей», однако, говорил об этом опыте, что Римский-Корсаков «очень скоро понял трудность задачи и необходимость ограничения собственной композиторской изобретательности. Поэтому не проще ли относиться к этим инструментам так же, как к деревянным духовым: они могут играть все в своем диапазоне». Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. М., 2004. С. 243–244.

Вторая редакция «Псковитянки» стала «сверстницей» учебника по оркестровке⁴⁶³. Впервые о написании такого пособия Римский-Корсаков начинает задумываться в 1873–1874 гг. Незадолго до этого он стал профессором консерватории, где преподавал в том числе оркестровый класс. Это стало первым импульсом для углубленного изучения оркестра: «Я, инструментовавший свои сочинения довольно колоритно, не имел надлежащих сведений о технике смычковых, о действительных, на практике употребительных строях валторн, труб и тромбонов»⁴⁶⁴.

Но для освоения духовых инструментов еще большую роль сыграло назначение Римского-Корсакова на только что открывшуюся должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства в 1873 году. Должность эта заключалась в «наблюдении за капельмейстерами и за назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д.»⁴⁶⁵. В связи с новыми обязанностями композитор почувствовал необходимость подробно изучить устройство и технику оркестровых инструментов, в том числе, на практике, и для этого начал учиться играть на тромбоне, кларнете и флейте. Именно эти занятия вдохновили композитора отразить только что приобретенные навыки в форме теоретического руководства: «Я тотчас же задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного объяснения техники инструментов. Мне хотелось поведать миру по этой части не менее, как все. <...> Сочинение должно было начинаться с подробных монографий инструментов по группам с чертежами и таблицами, с описанием всех употребительных в настоящее время систем»⁴⁶⁶.

⁴⁶³ Третья редакция также будет сопутствовать «Основам оркестровки»: о переработке «Псковитянки» в ее финальной версии композитор задумался тогда же, когда вновь обратился к написанию учебника, в 1891–1893 гг.

⁴⁶⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 94.

⁴⁶⁵ Там же. С. 105. Примечательно, что именно этот момент стал решающим в вопросе самоопределения композитора: благодаря назначению на должность инспектора Римский-Корсаков окончательно порвал с военной службой и стал музыкантом официально (Там же).

⁴⁶⁶ Там же. С. 106. Впрочем, план учебника много раз менялся, и уже в набросках 1891 года концепция учебника была совершенно иной, чем предполагалось в 70-е годы: подробное описание технических характеристик инструментов осталось за рамками сочинения, а основное внимание было уделено учению о тембрах и их

«Внедрять» же знания по инструментовке в свое творчество композитор начинает буквально сразу же — и одним из первых сочинений, ставших лабораторией для исследований оркестра, станет вторая редакция «Псковитянки». Инструментовка этой версии оперы стала одним из первых шагов Римского-Корсакова на пути к зрелому оркестровому стилю: в ней он начинает вырабатывать свои важнейшие принципы, о которых впоследствии пойдет речь в учебнике. Помимо уже упомянутых усовершенствований, композитор уплотняет оркестровую вертикаль и заполняет многочисленные пустоты в оркестре первоначальной версии оперы. Одним из примеров этому может послужить начало «Сказки о Царевне Ладе», в третьем такте партитуры которой солирующая арфа заменена плотным, объемным заполнением фактурного пространства⁴⁶⁷ (рис. 25, 26).

сочетаниях (об этом писал Штейнберг в предисловии к учебнику: Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. Том I. С. 5).

⁴⁶⁷ В партитуре второй редакции этот фрагмент не сохранился, поэтому в качестве примера приводится оркестровка «Сказки» из третьей редакции оперы. Однако в набросках клавира второй редакции этот эпизод записан с указаниями на инструментовку, в связи с чем можем говорить, что уже тогда задумывалась оркестровка, осуществленная в третьей редакции.

Flauti

Oboi

Clarinetti (B)

Fagotti

4 Corni (F, C)

2 Trombe (C)

Timpani

Арпа

Власьевна
лютогозмея Туга рина ипроцаревнуЛа - ду.

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Рис. 25. «Псковитянка». «Сказка о Царевне Ладе» (первая редакция).

Рис. 26. «Псковитянка». «Сказка о Царевне Ладе» (третья редакция, ц. 33).

Один из самых интересных фрагментов второй редакции с точки зрения эволюции оркестровки — антракт к первой картине третьего действия. В партитуре оперы⁴⁶⁸ этот эпизод дан дважды, в разных тональностях (Fis-dur и A-dur) и в разной оркестровке, что делает его особо ценным: партитура второй редакции сохранилась не полностью, целиком в ней представлены лишь несколько эпизодов. При этом оба варианта датируются одним днем, 29 мая 1877 г., поэтому невозможно сделать вывод о том, какая из версий была выбрана композитором как итоговая. Однако в числе рукописей, относящихся к второй

⁴⁶⁸ № 47, ф. 640, ОР РНБ.

редакции, есть еще один, отдельный вариант этого антракта, датированный двумя днями ранее вариантов антракта из общей партитуры⁴⁶⁹. Таким образом, один и тот же фрагмент представлен сразу в трех вариантах, что позволяет проанализировать процесс работы Римского-Корсакова над инструментовкой.

В первую очередь, заметны отличия в строях духовых, валторн и кларнетов: в варианте № 2 валторна играет in F, а кларнеты — in B и in A, в варианте № 3 валторны по очереди исполняют свою тему in B, in Ges, in As, in E, а оба кларнета — in B. Вариант № 1 оркестрован вообще без использования валторн, в остальном вся инструментовка соответствует варианту № 2. Но более важны отличия в распределении тематических фрагментов между партиями кларнетов и флейт. Они меняются местами в разных вариантах, и в конце эпизода это приводит к разным дублировкам. В вариантах №№ 1 и 2 инструменты дублируются по перекрестному принципу: Fl. + Cl. I, Ob. + Fag., а у Cl. II и Corno соло (вариант № 2) звучит педаль. В варианте № 3 оркестровые пласты дублируются так: Fl. + Ob., Cl. + Fag., а валторн в *tutti* и вовсе нет. Одинаковыми во всех вариантах остаются партии струнных и арфы.

При этом в варианте № 3 большую часть тематических элементов исполняет флейта (в двух других — кларнет), и партия ее выписана в довольно низком для инструмента регистре. В третьей редакции эти элементы будут переданы английскому рожку; а еще некоторые эпизоды будут оркестрованы с использованием альтовой флейты, инструмента, в творчестве Римского-Корсакова применявшегося только в двух сочинениях: в третьей редакции «Псковитянки» и в «Сказании о невидимом граде Китеже». Возможно, на этот выбор повлияла в том числе и переоркестровка антракта во второй редакции, где тембрально не подходил кларнет, а технические возможности флейты не позволяли использовать ее в нужном регистре⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ № 56, ф. 640, ОР РНБ.

⁴⁷⁰ Еще один важный момент переоркестровки между второй и третьей редакцией — сцена Веча. В финальной версии оперы Римский-Корсаков существенно уплотняет оркестровку в этой сцене, увеличивая не громкость, а звучность (например, тематические элементы ударных заменяются тромбонами). Колокольный звон в начале сцены в третьей редакции выстроен по регистрам (чего не было во второй версии): валторны — язык большого колокола, восьмые у флейты пикколо — трезвон маленьких колоколов.

В то же время, вторая редакция «Псковитянки» была связана с подготовкой издания обеих опер Глинки: Римский-Корсаков пишет, что «прошел фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки»⁴⁷¹. Восхищенный тонкостью и простотой глинкинского оркестра, композитор отмечал «несказанную прозрачность и легкость оркестровки, изящное и естественное голосоведение»⁴⁷². Именно под влиянием партитур Глинки одним из главных принципов оркестровки Римского-Корсакова становится принцип мышления оркестра как фактора гармонического развития⁴⁷³. В музыкальном языке сочинений зрелого Римского-Корсакова появляется некий комплекс, в который входят фактурно-тематический аспект, оркестровка и гармония — и если в процессе редактирования изменяется один из элементов, то и остальные подвергаются переработке.

Так, именно в связи с изменением фактурно-тематических решений первой, а затем и второй редакций, существенно менялась оркестровка. В третьей редакции она будет более ровной за счет смешанных тембров, которым Римский-Корсаков в зрелом периоде творчества уделяет большое внимание, а также благодаря распределению гармонических составляющих по всем группам оркестра. В «Основах оркестровки» композитор пишет о том, что соединения или удвоения тембров струнных тембрами деревянных «следует считать хорошими; духовой инструмент, ведущийся в унисон со смычковым, усиливает и сгущает звучность последнего; наоборот, тембр последнего смягчает тембр духового инструмента»⁴⁷⁴. При этом стоит учитывать особенность сопоставления целой партии с сольным инструментом: так, если партия скрипок удваивается одним гобоем, будет преобладать характер струнных, если же несколько духовых звучат

⁴⁷¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 134.

⁴⁷² Там же.

⁴⁷³ В. А. Цуккерман выводит идею тембро-фактурной функциональности (авторский термин) из музыки Глинки: «Принципиальное соответствие между различными сторонами изложения и группировкой тембров последовательно проводилось Глинкой». Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 438. Среди наиболее повлиявших на Римского-Корсакова произведений Глинки ученый выделяет «Арагонскую хоту», в которой тонко дифференцирована оркестровая ткань. А единственные примеры из музыки Римского-Корсакова, с которыми Цуккерман сравнивает приемы Глинки в «Хоте» — из исторических опер: «Псковитянки» (II действие, обряд приветствия Грозному) и «Царской невесты» (ц. 123 и 178). Там же. С. 439.

⁴⁷⁴ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. Том I. С. 51.

в унисон с одной партией струнных, сильнее будут слышны духовые; «в общем, соединения несколько обезличивают характер каждого из инструментов порознь, при чем теряет более духовой инструмент, а не смычковый»⁴⁷⁵.

Примером этому может послужить дуэт Ольги с Тучей (I действие) из третьей редакции, в середине которого композитор смешивает тембр фагота с виолончелями, что дополняется аккордами струнных, гобоями и кларнетами (рис. 27).

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cr.

A.

Ольга
при - хо - ди - ла я сто - бой ви - деть - ся.

Т. Туча
тил те - бя, что сму-тил ветре - во - - жил так.

Archi

Рис. 27. «Псковитянка». I действие, 1 картина, дуэт Ольги и Тучи (третья редакция, ц. 48).

⁴⁷⁵ Там же.

В первой редакции в этом эпизоде солируют высокие деревянные духовые, а в финальном варианте оперы их мелодическая функция переходит к фаготу, и гобои с кларнетами лишь достраивают вертикаль в высоком регистре. В итоге общее звучание получается более наполненным, смягчаются резкости переходов и возникает большая слитность тембров.

Об исключительной ровности оркестровой фактуры Римского-Корсакова пишет и Ю. А. Фортунатов в «Лекциях по истории оркестровых стилей»: «Например, в “Основах оркестровки” Римского-Корсакова <...> везде видна особенная забота о том, как построить аккорд, чтобы он обладал наибольшей ровностью звучания. Для этого тембры чередуются через один или через два в тех комбинациях, которые позволяют как бы нейтрализовать особенности звучания того или иного инструмента»⁴⁷⁶.

Унисоны Римский-Корсаков в третьей редакции практически везде заменяет октавами, в том числе и в случае смешения групп. Так, в самом начале увертюры октава двух партий скрипок и альтов с виолончелями дополняется октавой двух кларнетов и двух фаготов. В то же время, отношение Римского-Корсакова к сольным тембрам можно считать в некотором роде позднеромантическим: в партитурах миксты явно преобладают над солирующими тембрами. Дифференциация тембров происходит, в основном, внутри фактуры (в том числе и в *tutti*), тогда как из солирующих инструментов неизменной сохраняется только валторна соло.

Следует заметить, что во всех трех редакциях «Псковитянки» Римский-Корсаков нечасто использует красочные эффекты, характерные для произведений зрелого стиля. Оркестровку «Псковитянки» можно скорее назвать рациональной и грамотной, без особых излишеств. Вероятно, это может быть связано с жанром оперы — историческая подоплека вряд ли предполагает особую эффектность тембров; а также с аскетичным интонационным насыщением музыкального языка и, в особенности, с лейтмотивной и лейтгармонической системой оперы. Зато

⁴⁷⁶ Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. С. 246.

полифоническая насыщенность, свойственная ранним редакциям «Псковитянки», перешла и в инструментовку оперы, в связи с чем появилась полифония оркестровых пластов вплоть до пяти пластов (без хора и солистов!) в одной сцене (рис. 28).

The image displays a musical score for the first act of the opera 'Pskovityanka' (first edition). The score is arranged in three systems, each containing five staves. The instruments are labeled on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. i. (Clarinet in C), Cl. (Clarinet in B-flat), Cl. b. (Clarinet in B-flat), Fg. (Fagott/Bassoon), Cf. (Cornetto/Fagott), Cr. (Cornetto), Trb. (Trumpet), Trbn. e Tb. (Trumpet and Trombone), and Archi (Archi/Strings). The score is written in 4/4 time and features a complex polyphonic texture with multiple overlapping melodic and harmonic lines across the different instrumental groups. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the rich orchestration mentioned in the text.

Рис. 28. «Псковитянка». Увертюра, разработка (первая редакция).

На оркестровку третьей редакции оперы также повлияла постановка «Кольца нибелунга» Вагнера в Петербурге, которая особенно вдохновила

Римского-Корсакова, посещавшего вместе с Глазуновым все репетиции. Приемы Вагнера вскоре стали входить в оркестровый «обиход» Римского-Корсакова, что и спровоцировало во многом переработку оперы: «Вся оркестровка второй редакции с натуральными медными не годилась, и оперы должна была быть оркестрована на новых основаниях, местами с глинкинским составом, местами — с вагнеровским»⁴⁷⁷. Любопытно, что одновременно с этим Римский-Корсаков задумал и переоркестровку «Каменного гостя», с которым была связана первая редакция «Псковитянки», то есть таким образом закруглился еще один процесс длиною более чем в тридцать лет. Третья редакция «Псковитянки» стала одним из первых образцов зрелой, уже «пост-вагнеровской» оркестровки Римского-Корсакова. Это же можно сказать и об оркестровке камерной «Веры Шелюги», и о «Царской невесте» с ее прозрачной инструментровкой.

Все три оперы («Псковитянку» в окончательной редакции) композитор подробнейшим образом расписывает в качестве образцов для учебника оркестровки. Эпизоды исторических опер служат примерами практически для каждой из групп приемов, описываемых Римским-Корсаковым (см. Приложение Е). Среди них: ведение мелодии у каждой из групп отдельно и соединение групп в мелодии, то же в отношении гармонии, приемы общей оркестровой фактуры (различная оркестровка одного музыкального содержания, способы *tutti* и т. д.), сочетание пения с хором, особенности сольных голосов и хоровых партий. Таблица показывает, что для Римского-Корсакова триада исторических опер стала своеобразной энциклопедией приемов зрелой оркестровки, иллюстрацией учебника.

Несмотря на это, некоторыми фрагментами, например, «Веры Шелюги» композитор все же остался недоволен. В частности, В. В. Ястребцев в «Воспоминаниях» пишет о том, что композитор считал неудачной инструментровку Колыбельной Веры, где недостаточно слышны были контрапункты альтов, а в конце песни флейты и кларнеты не сливались со

⁴⁷⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 229.

струнными и грубо звучали, слишком выделяясь. Отдельные нюансы не нравились Римскому-Корсакову в увертюре оперы, в проведении лейтмотива Грозного и в конце Рассказа Веры⁴⁷⁸. Поэтому, возможно, и упоминания «Веры Шелогги» в учебнике более редки, чем упоминания других опер триады (а также, конечно, в связи с ее меньшими масштабами).

Во всяком случае, подробный анализ трех этих опер, осуществленный самим композитором, позволяет считать их оркестровое письмо не менее значимым в творчестве Римского-Корсакова, чем письмо сказочных опер, колорит которых всегда выделяется в большей степени. В исторических операх, на наш взгляд, в полной мере проявилось и выделенное Цуккерманом «искусство создания единой оркестровой звучности из сочетания различных тембров»⁴⁷⁹, соотношение тембра и фактуры, названное исследователем тембро-фактурной функциональностью (ТФФ). Суть этого явления в том, что благодаря тонкой дифференциации оркестровой фактуры Римского-Корсакова различные элементы ее не заслоняют друг друга, при этом звуча как единое целое; для этого композитор прибегает к разветвленной фактуре, которой способствует инструментовка⁴⁸⁰.

Цуккерман рассматривает и соотношения с фактурой, и функции инструментов, и вводит целый ряд теоретических характеристик, которые определяют особенности оркестрового письма Римского-Корсакова. Столь подробный анализ оркестрового стиля, однако, оказывается неполным именно в связи с отсутствием упоминания в этой работе исторических опер. Мы же можем предположить, что к ним выводы Цуккермана могут быть применены в той же мере, что и к сказочным операм, несмотря на то, что сам ученый, по-видимому, не склонен был акцентировать свое внимание на исторических операх Римского-

⁴⁷⁸ Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 48.

⁴⁷⁹ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 341.

⁴⁸⁰ Там же. С. 348–349. Выделим один из самых важных показателей, отмеченных Цуккерманом и имеющих особое значение для триады исторических опер, варьирование оркестровки и ТФФ: «Как известно, излюбленный метод тембрового развития у Римского-Корсакова — переинструментовка, то есть вариационный принцип, примененный к оркестровке» (Там же. С. 395).

Корсакова и явно недооценивал их роль для характеристики оркестрового письма композитора.

Первые идеи об «Основах оркестровки», как уже было сказано, появились в 1873–1874 годах, в период работы над второй редакцией «Псковитянки», а в последний раз композитор обратился к пособию за день до смерти, когда набело переписывал первую главу после очередной переработки. «Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения»⁴⁸¹, — говорил композитор, и в отношении исторических опер это так же верно, как и для других сочинений Римского-Корсакова, общепризнанных шедевров оркестровой колористики. На примере «Псковитянки», «Веры Шелогои» и «Царской невесты» наиболее нагляден переход от аскетичной кучкистской оркестровки к звукокрасочной инструментовке зрелого стиля Римского-Корсакова, очевидно становление гармонической обоснованности — осуществление звучаний, невозможных в условиях натуральных инструментов, наконец, ощутимо движение к темброкрасочной оркестровке и увеличению звучности. Исследование оркестрового письма в трех исторических операх Римского-Корсакова, по-видимому, может заполнить пробелы в изучении раннего стиля композитора и его мастерства инструментовки, в целом, все еще недостаточно исследованной стороны творчества композитора⁴⁸².

3.4. Формообразование на трех уровнях организации

Проблема формообразования в операх Римского-Корсакова не получила достаточно подробного освещения в музыковедческой литературе⁴⁸³. В целом исследования, касающиеся оперной формы, существуют в основном в рамках

⁴⁸¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. Том I. С. 8.

⁴⁸² В. А. Цуккерман еще в 1975 году писал: «Исследование этой, столь важной в творчестве великого композитора, области до сих пор недостаточно продвинуто» (Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 341).

⁴⁸³ Укажем, впрочем, книгу Е. А. Ручьевской (Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002), где, как следует из названия, подробно исследована одна из опер композитора.

учебной литературы, среди которых выделим учебники Е. А. Ручьевской и В. Н. Холоповой, а также в диссертации и статьях О. В. Комарницкой, работах Н. И. Дегтяревой и др.⁴⁸⁴ Однако историческая триада опер Римского-Корсакова в перечисленных трудах практически не рассматривается: в отношении «Царской невесты» это, вероятно, связано с традиционным мнением о номерной структуре этой оперы, а в отношении «Псковитянки» и «Веры Шелюги» — с общей точкой зрения об этих сочинениях как о периферийных в творчестве композитора. Лишь в двух исследованиях можно отметить подробный анализ именно этих трех опер: очерк «Некоторые принципы формообразования» из книги В. А. Цуккермана «Музыкально-теоретические очерки и этюды», где наряду с другими операми Римского-Корсакова исследуются и исторические, а также статью В.В. Горячих ««Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект»⁴⁸⁵.

Для рассмотрения структуры каждой из опер мы обратимся к принципу, изложенному в учебнике В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений». Это анализ композиции оперы на трех уровнях организации: высшем — опера в целом, среднем — акт / картина / сцена, и низшем — отдельный номер⁴⁸⁶. Такой метод анализа позволяет проследить процесс формообразования на всех этапах создания произведения, а сравнивая разные композиторские решения в структуре трех опер, можем говорить об эволюционном процессе.

Первый, общий план формообразования в каждой из трех опер обнаруживает разную логику. Строение «Псковитянки» интересно, в первую очередь, несоответствием деления на акты и реального ритма сцен. Действие I (по

⁴⁸⁴ Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002; Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб., 2001; Комарницкая О. В. Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дис. ... д-ра иск. Ростов-на-Дону, 2012; Комарницкая О. В. Феноменология оперы: метод структурного анализа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 222–225; Дегтярева Н. И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2014. № 2 [20]. С. 54–60.

⁴⁸⁵ Горячих В. В. «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 46–59. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (дата обращения: 19.07.2021).

⁴⁸⁶ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. С. 358. Как указывает О. В. Комарницкая, «отдельно взятая сцена может быть связана и с малым, и со средним уровнями композиции». Комарницкая О. В. Феноменология оперы: метод структурного анализа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. № 1. С. 223.

третьей редакции) по объему практически равно двум следующим (в клавире действие I — с. 19–118, действия II и III — с. 121–242). Сцена «Веча» при этом (вторая картина I действия) занимает 43 страницы, то есть без малого четверть всей оперы. Однако композитор не выделяет ее в отдельное действие, в отличие от первой редакции, где было как раз четыре действия. «Вече» становится кульминационной сценой оперы, с наибольшим количеством участников, но располагается, по сюжету, практически в самом начале действия. По сравнению с этой сценой второй акт, где появляется Иван Грозный, на наш взгляд, несколько «проседает», даже несмотря на монументальные хоры 1-й картины II действия.

Единственная сцена, сколько-нибудь уравнивающая «Вече», — музыкальная картина «Лес, царская охота, гроза» в первой картине III действия. По степени накала она, конечно, уступает «Вечу», однако в ней за небольшой отрезок времени чередуется несколько контрастных эпизодов, тем самым укрупняя масштаб этого эпизода и обостряя его кульминационную роль. Еще ярче эта функция была выявлена во второй редакции оперы, где к перечисленным эпизодам добавлялся впечатляющий сценически диалог Николы Салоса с Иваном Грозным, затем Молитва Салоса и хор калик переходящих: все это приносило дополнительный мотив в сюжетно и музыкально-стилистически разнообразную сцену. Однако и без этого «Лес, царская охота, гроза» оттеняет «Вече» и по уровню драматизма, и по расположению в композиции оперы.

Структуру «Псковитянки», таким образом, можно уподобить концентрической форме, где крайние сцены (1-я картина I действия и III действие) фокусируются главным образом на фигуре Ольги, в центре (II действие) располагается образ Ивана Грозного, а «Вече» и «Лес, царская охота, гроза» их оттеняют⁴⁸⁷ (Таблица 7):

⁴⁸⁷ Совсем по-другому композиция «Псковитянки» выглядела в первой редакции, где «Вече» было выделено в отдельное действие, а музыкальной картины «Лес, гроза, царская охота» и вовсе не существовало: вместо нее был лишь краткий хор девушек.

Таблица 7. Схема сцен «Псковитянки»

Ольга	«Вече»	Иван Грозный	«Лес, царская охота, гроза»	Ольга
I действие, картина 1	I действие, картина 2 (плюс Интермеццо)	II действие (обе картины)	III действие, картина 1	III действие, картина 1 (после музыкальной картины), картина 2

Структура «Царской невесты» с точки зрения композиции всей оперы также, на наш взгляд, может ассоциироваться с одной из классических форм. Четыре действия оперы неравномерны по плотности действия, в III акте можно отметить некий драматургический спад: в многочисленных ансамблях практически нет сценического действия, а единственные значительные события, происходящие в нем (отравление Грязным Марфы и объявление Малютой Скуратовым царской воли), занимают буквально несколько минут. Царский смотр невест, описываемый Домной Сабуровой, мог бы быть и центром действия, и одной из кульминаций всей оперы, однако композитор и либреттист в ходе работы над сценарием «Царской невесты» приняли решение оставить эту сцену лишь в пересказе. В итоге весь третий акт оперы оказывается, на наш взгляд, своеобразной сценой отстранения, оттеняющей насыщенные событиями и драматичные остальные действия⁴⁸⁸.

Вместе с тем первые два акта мы можем представить как экспозиции образов главных героинь — Марфы и Любаши⁴⁸⁹. Первое действие посвящено «миру» Любаши, где большая часть событий происходит с ее участием: ее первый сольный эпизод на пирушке, трио с Грязным и Бомелием, наконец, большая развернутая сцена с Грязным. Второе действие экспонирует образ Марфы; то есть два акта можно представить как экспозицию главной партии (Любаши) и контрэкспозицию побочной (Марфы). Далее следует сцена отстраняющего

⁴⁸⁸ Интересно, что между третьим и четвертым действиями проходит время, тогда как обычно события в такого рода драмах происходят за несколько дней. В то же время за кадром остается свадьба Грозного и Марфы, вероятно, самое зрелищное событие всего сюжета.

⁴⁸⁹ Конечно, такая диспозиция очень условна: мы не учитываем здесь образы Грязного, Лыкова, Малюты, наконец, многочисленные хоры. Но так как Римский-Корсаков вслед за Меем называет именно Марфу и Любашу главными персонажами «Царской невесты», позволим себе тоже выделить их и именно в связи с их образами схематически выстроить композицию оперы.

действия (третий акт) и реприза, в которой темы главной и побочной партий сталкиваются. Таким образом, композицию всей оперы можно трактовать как аналог сонатной формы с эпизодом вместо разработки и сокращенной динамической репризой.

Что же касается общей структуры «Боярыни Веры Шелоги», то здесь сразу скажем о принципиально ином строении оперы. Две другие оперы триады — крупные многоактные произведения, где сквозное действие немаловажно, однако присутствует все же точно, в отдельных сценах, при этом преобладает все же номерная структура. «Вера Шелога» же — полностью сквозная опера с единственным закругленным номером. Однако и в ней можно отметить определенную пятичастность, связанную с двумя сольными эпизодами Веры: Колыбельной и Рассказом. Чередование диалоговых (Власьевна и Надежда, Надежда и Вера) и сольных сцен, а также финал, где появляются боярин Шелога и Токмаков, диктует пятичастную структуру, которая, впрочем, довольно условна из-за масштабов Рассказа Веры. Этот монолог занимает почти половину всей оперы, в нем сосредоточено все действие «Веры Шелоги», тогда как остальные сцены служат лишь обрамлением Рассказа, включая преувеличенно краткую развязку, обрывающуюся настолько внезапно, что может создаться впечатление, будто опера не закончена.

Второй план формообразования, касающийся строения отдельных картин и эпизодов, интересен главным образом в контексте сквозных сцен. К ним относятся «Вече» и музыкальная картина «Лес, царская охота, гроза» из «Псковитянки», Рассказ Веры из «Веры Шелоги» и четвертое действие «Царской невесты».

«Вече» — грандиозная рондальная композиция, в которой сменяются хоровые и сольные эпизоды. В большую хоровую сцену вплетены три сольных эпизода: речь гонца из Новгорода, обращение к псковичам Токмакова и песня Тучи, призывающая вольницу к действиям. При этом и хор показан то как единый «организм», то как разноголосая толпа, подобная хорам из пролога «Годунова». В

хоровых эпизодах постоянно повторяются две контрастные темы, обрисовывающие образ псковского народа: «Аль стены развалились, заржавели замки?» и «За Псков наш родимый, за вече, за старину!». Интересен и контраст между образами Токмакова и Тучи в этой сцене: насколько сдержан и преувеличенно спокоен первый, уговаривающий псковичей не идти против царя, а наоборот, мирно встретить его, настолько второй вспыльчив и настроен на борьбу. Сильнейший эффект имеет песня Тучи с хором, которая запеваётся без сопровождения оркестра, а после подхватывается хором (все еще *a capella*) — главная кульминация всей сцены. Этот прием после будет использован композитором в четвертой картине «Садко», в хоре «Высота ли высота поднебесная», а также в «Сказании о невидимом граде Китеже», где будут практически полностью повторены и сценические условия: княжич Всеволод поведет за собой китежскую братию на бой с татарами.

В целом «Вече» представляется, пожалуй, самой яркой хоровой сценой всего оперного творчества Римского-Корсакова: ни в одной его опере больше нет столь масштабной и при этом слитой воедино народной массовой картины. Показательна при этом и связь «Веча» со сценой под Кромами из второй редакции «Годунова»: причем здесь, в отличие от множества исследованных случаев влияния Мусоргского на Римского-Корсакова, видим пример обратного воздействия, так как «Вече» было написано уже летом 1870 года, за несколько месяцев до «Кром».

Структуру «Леса, грозы, царской охоты» подробно исследует Цуккерман, определяя форму этой картины как «слитно-сюитную»⁴⁹⁰. Здесь калейдоскопически сменяют друг друга разные эпизоды: картина леса, охотничьи рога, появление Грозного со свитой, вихрь, гроза, гром и молнии, стихание грозы, песня девушек. Объединяет все эти разнородные сцены, в первую очередь, лейтгармония леса, выполняющая функцию рефрена; но звучит она в разном тематическом материале: то самостоятельно, то в качестве основы для музыки

⁴⁹⁰ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 305.

охоты, вихря и т. д. При этом на слух не распознается единство этих тем, поэтому можно говорить о родстве с принципом вариаций: гармоническая основа сохраняется, а жанрово-образный компонент меняется⁴⁹¹. Таким образом, рондальность в этой сцене, хоть и неявная, но присутствует, так как очевидно дифференцируются рефрен и эпизоды: рефрен всякий раз связывается с образами природы, а эпизоды описывают человеческие образы.

Схема этой сцены, предложенная Цуккерманом⁴⁹², выглядит так (рис. 29):

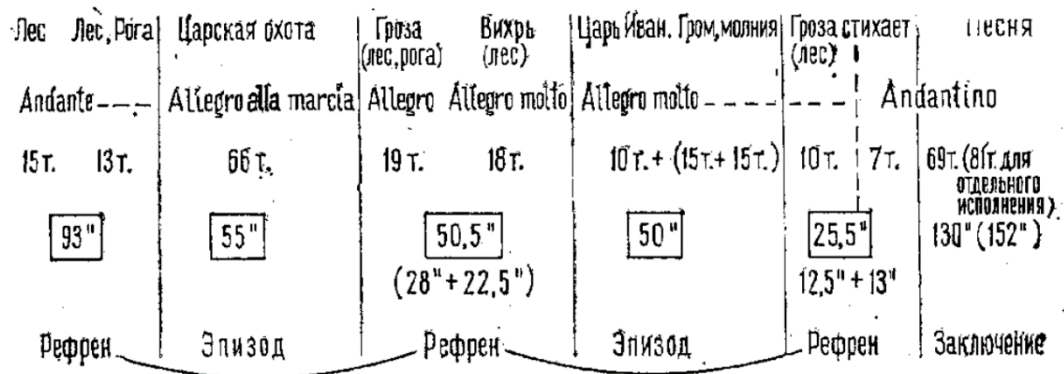


Рис. 29. Схема сцены «Лес, гроза, царская охота» (В. А. Цуккерман).

Центральный рефрен, в котором гроза переходит в вихрь, Цуккерман справедливо относит к образам природы. Но во второй редакции оперы в этом фрагменте на сцене появляется Никола Салос с каликами переходящими, а также Иван Грозный, с которым юродивый вступает в диалог⁴⁹³. Этот эпизод становится центром всей картины и музыкально, и драматургически, а гроза на фоне усиливает эффект. В связи с этим общая схема смены эпизодов в картине приобретает определенную концентричность: в середине — сцена Салоса и Грозного, перед ней и после нее царская охота и гром с молнией, а по краям — лесные темы. В целом нужно отметить, что такой тип формообразования — «серия картинных смен»⁴⁹⁴ — часто встречается в творчестве Римского-

⁴⁹¹ Там же. С. 308.

⁴⁹² Там же.

⁴⁹³ Примечательно, что сама сцена с Салосом условно может быть названа трехчастной, где первая часть — диалог Салоса с Грозным, середина — хор калик переходящих, а реприза — молитва Салоса.

⁴⁹⁴ Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 305.

Корсакова: это характерная для него сюитность, но не цикличная, а слитая воедино⁴⁹⁵.

Этот же прием можно отметить в Рассказе Веры из «Веры Шелоги». Несколько разнохарактерных эпизодов, разделяемых диалогами Веры и Надежды, объединяются также по принципу «слитной сюитности». При этом ясную форму имеет только один из них, первый, где Вера начинает повествование о том, как ее муж, боярин Шелога, уехал на войну с немцами: здесь явно ощущается трехчастность. Остальные эпизоды представляют собой открытые незамкнутые структуры, естественно переходящие друг в друга и разграниченные только сменами тональностей и вступлениями Надежды.

Похожее сквозное строение имеет и последнее действие «Царской невесты». Эта опера, вообще считающаяся в творчестве Римского-Корсакова «номерной» и в целом написанной согласно старым оперным образцам, в этой сцене обнаруживает практически неделимую структуру. Только два эпизода можно считать закругленными: арию Собакина в самом начале сцены и арию и сцену Марфы. Остальные эпизоды этого действия звучат «без швов» и остановок действия, объединяясь по принципу контрастов. По сравнению с остальными действиями, финальный акт оперы выглядит наиболее сквозным, построенным полностью симфонично. При этом можно проследить определенную трехчастность в его структуре. Первая часть длится вплоть до квинтета с хором: в ней звучит ария Собакина с дальнейшим диалогом с Домной Сабуровой, затем появляется Грязного и «докладывает» Марфе о казни Лыкова, после чего, собственно, происходит перелом и начинается сцена безумия Марфы. Середина этой условной трехчастной формы полностью посвящена образу Марфы, включая квинтет, как бы комментирующий происходящий с ней припадок, и даже признание Грязного в отравлении. Сцена и ария Марфы, в которой звучат все ее

⁴⁹⁵ Помимо «Псковитянки», примеры такой формы встречаются в «Майской ночи» (увертюра), «Снегурочке» (вступление), «Младе» (сцена торга и «Ночь на горе Триглаве»), «Ночи перед Рождеством» (полет Вакулы), «Садко» (2-я картина и интермеццо между 5-й и 6-й картинами), «Салтане» («Три чуда»), а также «Золотом петушке» («Шествие») (Там же).

лейтмотивы, реминисценции из арии во II действии⁴⁹⁶, — тихая кульминация всего акта, расположенная в точке золотого сечения. Наконец, после арии Марфы начинается третья, заключительная часть, в которой центральный персонаж — Грязной; появляется также Любаша и происходит окончательная развязка оперы с финальной репликой Марфы в условной коде. Подобное сквозное строение отсылает к двум другим известнейшим эпизодам безумия: сцене смерти Бориса Годунова и сцене сумасшествия Лючии из «Лючии ди Ламмермур» Доницетти⁴⁹⁷.

Последний план формообразования (отдельные номера) лучше всего прослеживается в сравнении трех исторических опер. В «Псковитянке» в этом контексте, на наш взгляд, в полной мере проявились особенности ее жанра, а также близость к композиции «Бориса Годунова», что реализовалось в первую очередь в крупных хоровых сценах, относительно свободных по форме: в хоровых эпизодах сцены Веча и в хоре встречи царя из первой картины III действия⁴⁹⁸. Строение последнего можно определить как вариационно-строфическое, где чередуются три контрастных эпизода в тональностях Des-dur, D-dur и C-dur. Похожую строфическую форму можно увидеть и в Хоре калик переходящих из второй редакции оперы: две вариантные строфы в тональностях A-dur и Des-dur.

Но наиболее интересна в этом отношении структура заключительного хора во всех трех редакциях оперы. В первой редакции это — построение из трех стрóf с явной репризностью, однако очень краткое и практически неразвитое (всего 28 тактов). Во второй редакции Римский-Корсаков сочиняет заключительный хор заново, и здесь это уже развернутая сцена, где чередуются

⁴⁹⁶ Кроме «лейтмотива златых венцов», который впервые появляется в коде увертюры, затем звучит в арии из II действия и, наконец, полноценно развивается в арии IV действия. Ястребцев писал, что эта последняя ария представляет собой «негатив» первой: то, что звучало впервые в оркестре, теперь оказывалось в партии голоса, и наоборот (Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Том второй, 1898–1908. С. 66).

⁴⁹⁷ Сцены сумасшествия — устойчивый оперный топос, возникший еще в произведениях XVII века. В XIX веке он возрождается на новом уровне и получает определенные композиционные закономерности: в частности, сцены безумия никогда не бывают замкнутыми структурами, а также не исполняются сольно: всегда есть «свидетели» сумасшествия. Так, в «Лючии ди Ламмермур» и «Царской невесте» в эпизодах безумия на сцене находятся практически все герои оперы, а в сцене смерти Бориса Годунова присутствуют вначале бояре, Шуйский и Пимен, а затем, до самого конца действия, царевич Феодор.

⁴⁹⁸ Цуккерман также в числе свободных «симфонизированных» форм «Псковитянки» указывает хор «По малину, по смородину» и «Сказку про царевну Ладугу» (Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. С. 304).

строфы хора и солиста, Ивана Грозного. Во вступлении и коде хора звучит один и тот же музыкальный материал, и это, пожалуй, единственное, что придает форме элементы репризной трехчастности, скрепляя ее. Хоровые эпизоды — полностью контрапунктические, строящиеся по принципу фугато, — перемежаются с репликами царя, а тональный план их выглядит так: Des-dur — f-moll — es-moll — as-moll. Затем вновь утверждается Des-dur, и опять звучит тема из вступления, которая после будет процитирована композитором в заключительном *Credo* «Сервилии».

Что же касается третьей редакции, то в ней Римский-Корсаков возвращается к материалу первой версии оперы, однако перерабатывает его в стройную трехчастную композицию, прибавляя довольно объемную коду. Такая кода вызывает ассоциации с завершением финального хора «Снегурочки»: в обоих случаях мелодия движется целыми длительностями, в оркестре звучат постоянные фигуры опевания, близки также тональности (Es-dur в «Псковитянке» и B-dur в «Снегурочке», а начало обоих хоров — в Es-dur); наконец, похожим образом хор односложно пропевает текст, звучат как бы хоровые восклицания: в «Снегурочке» это «Свет бог наш! Да-руй нам!», в «Псковитянке» — «Во-век нет кон-ца, во-век нет кон-ца».

Таким образом, на примере заключительного хора в трех редакциях оперы можно проследить тенденцию к усилению роли закругленных, четко оформленных построений. Такие же принципы реализованы в сольных номерах, например, в ариетте Ольги из 1-й картины II действия (в первой редакции — III действие, во второй редакции этот номер не сохранился). Вначале этот эпизод представлял собой диалог с Власьевной и выглядел как еще одна сквозная сцена, построенная по строфическому принципу: кантиленные реплики перемежались речитативными. В третьей редакции это уже строго очерченная ариетта в сонатной форме без разработки.

В. В. Горячих, анализируя Каватину Грозного, которая была изначально написана для второй версии оперы, пишет об изменении композиторского

подхода к форме: «В контексте 2-й редакции каватина <...> — часть последовательной работы композитора по достижению указанной им самим “певучести”. Естественным следствием этого процесса можно считать появление во 2-й редакции закругленных отдельных высказываний — “номеров”, что получило отражение и в новой композиции оперы»⁴⁹⁹. Еще одним, подобным Каватине примером исследователь называет Речитатив и Романс Токмакова, вместо которого в первой редакции был речитатив (так же, как и в случае с Каватиной). На наш взгляд, заключительный хор и ариетта Ольги также в полной мере доказывают это утверждение⁵⁰⁰.

В «Боярыне Вере Шелого» эта тенденция ощутима разве что на примере увертюры и Колыбельной Веры, поскольку это единственные закругленные эпизоды в полностью сквозной опере. Увертюра написана в сонатной форме с зеркальной репризой, где «фанфарная» главная партия в репризе выполняет функцию своеобразной коды. Колыбельная же — строфическая форма на основе сочетания вариационно-вариантного принципа, так как полноценный повтор отсутствует, а фактура и мелодия варьируются.

Что же касается «Царской невесты», то в ней, можно сказать, завершился процесс усиления «певучести» и «закругления», начатый во второй редакции «Псковитянки». Однако распространенное мнение о том, что в опере Римский-Корсаков использует «классический, номерной тип композиции»⁵⁰¹, впервые прозвучавшее еще во время первых постановок «Царской невесты», сейчас пересматривается. В статье «“Царская невеста” и русская опера: драматургический аспект» Горячих замечает, что замкнутых номеров в опере Римского-Корсакова ничуть не больше, чем в произведениях современников, а «классичность» их выражается лишь в певучести и схожести с ансамблями

⁴⁹⁹ Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Вып. 10. С. 45.

⁵⁰⁰ Еще один такой образец внедрения во вторую редакцию закругленных форм — Трио Ольги, Стеши и Власьевны. Это вновь сонатная форма без разработки, причем если оркестр в партитуре прописан достаточно подробно, то речитативные реплики будто «недосочинены»: возможно, композитор оставил их в черновике для дальнейшего заполнения контрапунктической тканью.

⁵⁰¹ Кандинский А. И. История русской музыки. Том 2. Книга 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. С. 130.

Глинки, о чем сам композитор писал в «Летописи». «Номерной» «Царскую невесту» назвать и вовсе нельзя: «Отсутствует характерное для номерной оперы четкое разделение внешнего и внутреннего действия, сценических событий и эмоциональных состояний, сосредоточенных, соответственно, в речитативах и законченных номерах — ариях и ансамблях. Напротив, в “Царской невесте” наблюдается постоянное взаимодействие, вплоть до слияния, двух планов драматургии»⁵⁰². При этом соседние сцены в опере часто музыкально едины и разделены между собой лишь из-за внешнего сценического действия. Оформленные и структурно замкнутые номера в опере действительно присутствуют, но не в большей мере, чем в других операх Римского-Корсакова или его коллег, что не позволяет говорить о номерной структуре как об абсолютно преобладающей. В «Царской невесте», как и в большинстве опер того времени, используется смешанный композиционно-драматургический тип⁵⁰³. На наш взгляд, лучшим доказательством этому становится сквозное IV действие оперы, рассмотренное выше.

Закругленные номера в «Царской невесте» при этом, конечно, довольно многочисленны и, что важно, разнообразны по форме. Среди них есть строфические формы, например, ария Марфы из II действия, написанная в контрастной строфической форме, АВСА; но чаще встречается трехчастность — в ариозо Лыкова или в арии Грязного, построенной в сложной трехчастной форме с эпизодом (фугато) и усеченной репризой. Хоры в «Царской невесте» написаны, в основном, с использованием полифонических приемов (хор «Слаще меду ласковое слово» и «Слава») либо в куплетно-вариационной форме (хор «То не соколы в поднебесье»).

Еще один важный принцип формообразования в исторических операх Римского-Корсакова — лейтмотивная техника. Она исследована в ряде трудов⁵⁰⁴,

⁵⁰² Горячих В. В. «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2015. №13, С. 49. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (дата обращения: 19.07.2021).

⁵⁰³ Там же. С. 50.

⁵⁰⁴ Соколов О. В. Лейтмотивы оперы «Псковитянка» // Труды кафедры теории музыки. М., 1960. Вып. 1. С. 46–62. Шак Т. Ф. Гармония как фактор драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова: монография.

что позволяет дать ее краткую характеристику именно в исторических операх. Свое отношение к использованию лейтмотивов Римский-Корсаков определил, сравнив его с позицией Вагнера: если у Вагнера лейтмотивы всегда звучат в оркестре, «у меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы»⁵⁰⁵. Порой это ритмико-мелодические мотивы, а порой гармонические последовательности, лейтгармонии, которые плохо улавливаются слушателем, в отличие от лейтмотивов Вагнера⁵⁰⁶. В то же время, Ц. А. Кюи в отзыве на премьеру первой редакции «Псковитянки» писал о «некотором однообразии, <...> которое происходит от малого разнообразия музыкальных идей, <...> [которые. — М. С.] большей частью родственны между собой»⁵⁰⁷.

Однако, на наш взгляд, именно такая свободная трактовка принципов мотивной повторности позволила композитору, с одной стороны, добиться тематической насыщенности музыкальной ткани оперы — качества, которое в целом типично для его опер; с другой — использовать действенный потенциал этой техники для создания эффекта сквозного драматического действия музыкальными средствами. Именно в связи с этим «малое разнообразие музыкальных идей», отмеченное Кюи, — упрек не в полной мере справедливый. Гораздо большего внимания заслуживает замечание Кюи о родстве мотивов между собой и наблюдение Римского-Корсакова, отметившего свободное и разнообразное положение этих лейтмотивов в музыкальной ткани: в вокальных партиях и в оркестровом сопровождении, как самостоятельных тематических образований либо в качестве составной части более крупных мелодических построений. В такой гибкости ощущается родство с принципами тематической работы в «Жизни за царя» Глинки, признанном образце симфонического мышления в опере⁵⁰⁸. Конечно, у Глинки этот принцип выражен с «кинжальной» остротой, линии интонационного родства, мотивной «выводимости» прочерчены

⁵⁰⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 181.

⁵⁰⁶ Там же.

⁵⁰⁷ Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 218.

⁵⁰⁸ Асафьев Б. В. М. И. Глинка. М., 1978.

более рельефно, чем, например, в «Псковитянке»; однако интенция следовать по этому пути уже в первой опере намечена отчетливо.

Особенно важна, на наш взгляд, роль лейтмотивов в объединении трех исторических опер в сверхцикл. Для «Псковитянки» и «Веры Шелогои» такой скрепляющей силой становится лейттема леса, звучащая в Рассказе Веры в эпизоде, где она повествует о встрече с Грозным в лесу у Печерского монастыря. Сценическая рифма — Ольга встречается с Тучей в том же лесу, в котором встретились ее родители — усиливается музыкальной. Но более важен лейтмотив царя Ивана, звучащий во всех трех операх. Для музыкального языка «Псковитянки» он становится основой, проникая во все пласты посредством постоянного варьирования. В «Вере Шелогое» этот лейтмотив несколько раз возникает в оркестре, в увертюре и в Рассказе Веры, где выполняет важнейшую функцию: «договаривает» то, что не может произнести сама героиня, когда Надежда спрашивает, кто же был ее тайным возлюбленным. Похожую роль лейтмотив Грозного играет и в «Царской невесте»: он звучит во II действии, где на заднем плане сцены появляется всадник, наблюдающий за Марфой (и только лейтмотив, звучащий в оркестре, объясняет, кто это), и в III акте, в сцене, где Малюта объявляет царское решение о женитьбе на Марфе.

Таким образом, формообразование в трех исторических операх Римского-Корсакова обнаруживает определенную «обратную» эволюцию: если в истории оперы в целом номерное строение со временем уступило место сквозному, то в исторической триаде Римского-Корсакова, напротив, преобладание сквозных форм в первых двух операх сменяется закругленными структурами в последней. Большую роль в этом сыграла специфика жанра: если «Псковитянка» — историческая музыкальная драма с определенными законами формы, общими с «Борисом Годуновым» и «Хованщиной», где основные закономерности диктуются крупными хоровыми эпизодами, то «Вера Шелогоа» — камерная сквозная опера с единственным обособленным эпизодом, а «Царская невеста» в большей мере принадлежит к классическому смешанному композиционному

типу, свойственному для зрелых и поздних сочинений самого Римского-Корсакова, а также для опер современников.

Заключение

Исследование трех исторических опер Римского-Корсакова в контексте его творческой эволюции позволило сделать ряд выводов:

1. «Псковитянку», «Боярыню Веру Шелогу» и «Царскую невесту» представляется возможным объединить в своеобразный исторический цикл. О том, что такое намерение у Римского-Корсакова было, свидетельствуют некоторые его современники, также об этом пишут исследователи его творчества. В полной мере эта идея не была реализована, однако, как показал анализ, общие черты трех опер все же позволяют говорить о единстве триады.

Компоненты, объединяющие оперы, условно делятся на две группы: жанрово-драматургические и собственно музыкальные. К первой относится, главным образом, «единство времени, места и действия». События всех опер триады происходят в течение лишь семнадцати лет; локации «Боярыни Веры Шелогини» и «Псковитянки» полностью совпадают, а в «Царской невесте» переносятся, но в связи с событиями предыдущих опер цикла. Еще более важны в этом контексте переходящие из оперы в оперу герои: Иван Грозный, вокруг фигуры которого строится драматургия всех трех опер; Бомелий, проходной персонаж в «Псковитянке» и один из основных в «Царской невесте»; Токмаков и Власьева, появляющиеся в «Боярыне Вере Шелогини» и играющие важные роли в «Псковитянке». Имеют значение для единства цикла и жанровые особенности: насыщение каждой из трех опер историко-бытовыми деталями способствует объединению произведений, в целом далеких друг от друга в плане жанра.

Вторая группа объединяющих факторов — музыкально-тематические детали, общие для исторических опер. В первую очередь это, конечно, лейтмотивная система. Во всех трех операх есть лейтмотив Ивана Грозного: в «Псковитянке» это одна из важнейших тем всей оперы, а в двух других операх он звучит в ключевых с точки зрения драматургии моментах. Кроме того, в «Псковитянке» и «Боярыне Вере Шелогини» повторяется лейтмотив леса,

напоминающий о едином для двух опер локусе — лесе у Печерского монастыря, где происходят важнейшие события. Значительную роль играют и переключки между тремя операми, касающиеся гармонии и мелодики, оркестровки и формообразования.

2. Оперы Римского-Корсакова стали своеобразным итогом развития жанра исторической оперы XIX века. Жанровое разнообразие, присутствующее в историческом цикле, позволяет сделать вывод о том, что в трех этих операх воплотились идеи как западноевропейских, так и отечественных композиторов, и XIX века, и предшественников. В композиции и драматургии «Псковитянки» и «Царской невесты» прослеживаются черты большой французской оперы (*grand opera*). В то же время в «Боярыне Вере Шелого», наименее относящейся к историческому жанру, можно в большей мере отметить черты, характерные для традиции одноактных опер. Что же касается исторического жанра в русском музыкальном театре, то здесь цикл Римского-Корсакова в полной мере подытожил более чем вековой период развития — от представлений с музыкой на историческую тематику рубежа XVIII–XIX веков до опер Глинки, композиторов-участников «Могучей кучки», Серова, Рубинштейна, Чайковского.

Важно при этом и особое место сочинений Римского-Корсакова в контексте жанровых особенностей исторической оперы. «Псковитянка», как показал анализ, полностью вписывается в критерии, определяющие историческую оперу образца «Жизни за царя», «Бориса Годунова», «Хованщины» и т. д.; не менее важно и ее соответствие нормам французской большой оперы. Однако две другие оперы цикла, на наш взгляд, только частично могут быть атрибутированы в соответствии с историческим жанром. «Боярыня Вера Шелого» — лирическая камерная одноактная опера — оказывается в условиях исторического жанра лишь в связи с «Псковитянкой», по отношению к которой она представляет собой пролог или «приквел», в зависимости от особенностей исполнения. «Царская невеста» же соответствует определению «оперы на исторический сюжет», где

историческая канва становится основой всего действия и создает предпосылки к описанным в опере событиям.

3. Редактирование Римским-Корсаковым собственных произведений представляет собой уникальный феномен, не имеющий аналогов в истории музыки. Особое отношение композитора к своему раннему творчеству выразилось в том, что он переработал все созданные в первые двадцать лет творческого пути произведения. Ценнейшим образцом этого процесса стало редактирование первой оперы, «Псковитянки», на протяжении почти трех десятилетий. Важную роль при этом играет корреляция редактирования Римским-Корсаковым своих произведений и произведений коллег: Мусоргского, Бородина, Даргомыжского, Кюи, Глинки.

Как показало исследование, практически всегда процесс редактирования композитором собственного творчества и работа над чужой музыкой оказывались связаны между собой. Чаще всего деятельность Римского-Корсакова по систематизации архивов современников становилась своеобразным импульсом к возобновлению работы над своими сочинениями или к их созданию. В ряде случаев это касалось редакций произведений: так, корректура партитур обеих опер Глинки повлияла на вторую версию «Псковитянки», о чем писал сам композитор. Повторная оркестровка «Каменного гостя» Даргомыжского стала причиной появления «Моцарта и Сальери». Редактирование «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского сказалось на целом ряде произведений Римского-Корсакова, в числе которых укажем третью редакцию «Псковитянки» и «Младу». Таким образом, процесс редактирования, как своих, так и чужих произведений, в творчестве Римского-Корсакова оказался неотделим от композиторского процесса. Редактирование стало одним из важнейших компонентов всего творческого пути композитора, наряду с преподавательской, исполнительской и музыкально-общественной деятельностью.

4. Подходы Римского-Корсакова к переработке каждой из трех опер цикла разнятся между собой. «Псковитянка» существует в трех полноценных редакциях,

из которых крайние ставились на сцене и были изданы, а промежуточная, вторая, не получила сценического воплощения и до сих пор существует лишь в виде разрозненных рукописей. Помимо этого, композитором была написана музыка к драме «Псковитянка» (Увертюра и Антракты), а также самостоятельный хор «Стих об Алексее божьем человеке». Эти «побочные» произведения также были основаны на материалах, вычлененных из оперы, главным образом из второй ее редакции. Три редакции, отделенные друг от друга большими временными отрезками, свидетельствуют о разных задачах Римского-Корсакова в процессе работы над музыкой «Псковитянки»; важна и их завершенность во всех трех случаях: главной целью композитора каждый раз было доведение оперы до театральной постановки. Отличия редакций при этом весьма существенны: вторая версия отличается от других введением дополнительных персонажей, сюжетных линий, оркестровых эпизодов; композиция и драматургия оперы значительно преобразуются, это же касается и музыкального языка. Третья, финальная редакция «Псковитянки» во многом представляет собой возвращение к изначальному плану оперы: большинство нововведений промежуточной версии композитор изымает.

Другой подход обнаруживается в истории переработки «Боярыни Веры Шелогини». Ее материал был создан в 1876–77 гг., во время работы над второй редакцией «Псковитянки»; для этой версии оперы Римский-Корсаков написал пролог, которого в первой редакции не существовало. Большая часть пролога вошла в вариант 1898 года, уже отдельную одноактную оперу, которую композитор мыслил одновременно и как пролог, и как самостоятельное произведение. В этом случае редактирование касалось в первую очередь отдельных компонентов музыкального стиля, в частности, мелодики и фактуры. Также немаловажно введение дополнительных персонажей: Власьевны в начале оперы и Токмакова и Шелогини в финале. Однако это лишь точечные дополнения: существенно облик оперы не был изменен, так как большая часть материала

звучит в партиях Веры Шелогии и Надежды Насоновой, которые подверглись незначительным изменениям.

Наконец, последний вариант процесса редактирования представляет собой «Царская невеста». В этой опере нами были рассмотрены изменения, предпринятые композитором в процессе подготовки либретто, и переделки уже после премьеры, причем и те, и другие относились к композиции. В третьем действии оперы композитором и либреттистом И. Ф. Тюменевым изначально предусматривалась сцена царских смотров (полный текст которой сохранился в либретто), однако впоследствии она была изъята, а события, происходившие в ней, были даны в пересказе. Эта деталь имеет большое значение как для всего цикла исторических опер (так как в этом эпизоде на сцене должен был появляться Иван Грозный, что стало бы дополнительным объединяющим элементом для триады), так и для понимания подхода Римского-Корсакова к отбору материала в процессе сочинения оперы.

Изменения, осуществленные композитором после премьеры, касались введения нового эпизода — вставной арии Лыкова, написанной по заказу первого исполнителя, — и корректирования количества актов в опере. Структура третьего действия, подвергшаяся переработке на обоих этапах редактирования, стала причиной того, что в течение некоторого времени уже после первой постановки число действий «Царской невесты» колебалось между тремя и четырьмя. Такое разнообразие подходов позволяет сделать вывод: феномен редактирования авторских сочинений Римского-Корсакова заключается в синтезе всех этих редакторских методов, а также в применении их в зависимости от конкретной задачи. Создание полностью завершенных трех версий «Псковитянки» было свидетельством обращения композитора к материалу на новом, совершенно отличном от предыдущего этапе. В случае же с «Верой Шелогой» как самостоятельной оперой и особенно с «Царской невестой», которые были созданы уже в зрелом периоде творчества, полноценная редактура вряд ли была

необходима. Именно поэтому было достаточно точечных вкраплений в музыкальный язык или драматургию — а не полного переиначивания замысла.

5. Исторический цикл Римского-Корсакова — один из самых показательных образцов эволюции стиля композитора. Три оперы на исторические сюжеты — уникальный материал, на примере которого были отмечены перемены, произошедшие с музыкальным языком Римского-Корсакова при переходе от раннего этапа творчества к зрелому. Первая редакция «Псковитянки» свидетельствует о начале творческого пути, периоде расцвета «Могучей кучки» и наибольшего воздействия Балакирева и Стасова на молодых композиторов-кучкистов, а также взаимовлияния Римского-Корсакова и Мусоргского. Это наглядно отобразено во многих аспектах музыкального языка, из которых наиболее показательны, на наш взгляд, гармония и мелодика, оркестровка и формообразование; отдельное исследование представляет собой единство драматургических и композиционных принципов в исторических операх Римского-Корсакова и Мусоргского, отсылающее также к оперным поискам Балакирева.

Вторая редакция «Псковитянки» (с прологом, ранним вариантом «Боярыни Веры Шелогини») — редчайший образец переходного стиля композитора, этапа середины 70-х годов. Эта редакция стала самым крупным произведением того времени, отразив наиболее искания Римского-Корсакова, который тогда погрузился в самостоятельную учебу и оттачивал навыки контрапункта и инструментовки, а также начинал преподавать в Санкт-Петербургской консерватории. Наконец, третья редакция «Псковитянки», а за ней «Боярыня Вера Шелогова» как самостоятельная опера и «Царская невеста» представляют зрелый стиль композитора, вошедшего в то время в самый плодотворный период творчества. Музыкальный язык произведений этого этапа уже лишен экспериментов, однако содержит множество открытий композитора, основанных на глубоком знании теории музыки, что касается, например, его авторских ладов, находок в гармонии и оркестровке. Таким образом, три исторические оперы

Римского-Корсакова оказались единственными произведениями, в которых представляется возможным проследить историю становления стиля композитора на протяжении более чем тридцати лет, от первых творческих опытов до зрелого периода.

Перспективы дальнейшего исследования вопросов, рассмотренных в диссертации, заключаются, прежде всего, в анализе всего раннего творчества Римского-Корсакова в контексте редактирования композитором собственных и чужих произведений. Помимо этого, важным представляется изучение опер композитора в контексте европейского оперного наследия — не только исторических, но и сказочных, лирических и т. д. Подробные сравнения особенностей жанра, драматургии и музыкального языка дадут основания для выявления общих тенденций в развитии оперы в творчестве Римского-Корсакова и его западноевропейских современников. Для этого будет необходимо издание целого ряда автографов композитора, ныне существующих лишь в рукописных вариантах; то есть осуществление нового собрания сочинений Римского-Корсакова, научно оснащенного и включающего варианты существующих редакций и набросков. Подобный формат практикуется в готовящихся и уже изданных томах собраний произведений Чайковского и Мусоргского, он же необходим для более подробного и тщательного изучения наследия Римского-Корсакова.

Список литературы

1. Акты Покровского Суздальского девичьего монастыря XVI — начала XVII века / сост. А. В. Антонов, А. В. Маштафаров. — М. : Фонд «Связь Эпох», 2019. — 464 с.
2. Алексеев, Г. А. Опера Ц. Кюи «Матео Фальконе» : особенности драматургии [Электронный ресурс] / Г. А. Алексеев // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2011. — № 130. — С. 223–228. — URL: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/130/alekseev_130_223_228.pdf (дата обращения: 20.07.2021).
3. Андрианова-Перетц, В. П. Житіе Алексея человека Божія въ древней русской литературе и народной словесности / В. П. Андрианова-Перетц. — Петроград : [б. и.], 1917. — 518 с.
4. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX в. — начала XX в. : историко-стилевой аспект : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Артемова Евгения Георгиевна. — М., 2015. — 479 с.
5. Артемова, Е. Г. Петербургская ветвь в Новом направлении : Н. И. Компанейский, М. А. Лисицын, С. В. Панченко : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Артемова Евгения Георгиевна. — М., 2003. — 273 с.
6. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. — М. : Музыка, 1978. — 310 с.
7. Асафьев, Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1944) / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). — М.-Л. : Музгиз, 1944. — 90 с.
8. Асафьев, Б. В. Римский-Корсаков : Опыт характеристики / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). — Петроград : Светозар, 1922. — 53 с.
9. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. — М. : Композитор, 2008 г. — 305 с.
10. Бакулин, В. Н. Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» / В. Н. Бакулин // Вопросы оперной

- драматургии : сб. ст. / сост. и общая ред. Ю. Н. Тюлина. — М. : Музыка, 1975. — С. 274–314.
11. Берченко, Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского / Р. Э. Берченко. — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 224 с.
 12. Блаженный Николай Псковский [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/909446.html> (дата обращения: 01.03.2018).
 13. Бозина, О. А. О тональных характеристиках оперных персонажей Н. А. Римского-Корсакова / О. А. Бозина // Психология и фониятрия : их роль в воспитании молодых вокалистов. — Астрахань : Изд-во АИПКП, 2007. — С. 166–174.
 14. Бозина, О. А. Семантика тональности в эволюции оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова / О. А. Бозина // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2008. — № 1. — С. 44–47.
 15. Будрин, Б. В. Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов / Б. В. Будрин // Труды кафедры теории музыки : [в... вып.] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. С. С. Скребков]. — М. : [б. и.], 1960. — Вып. 1. — С. 143–218.
 16. Булычева, А. В. «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова / А. В. Булычева // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2010. — № 4 [6]. — С. 70–99.
 17. Бутир, Л. М. Глава о валторне из раннего учебника оркестровки Н. А. Римского-Корсакова (послесловие к публикации) / Л. М. Бутир // Римский-Корсаков : сборник статей / [редкол.: Т. З. Сквирская (отв. ред.) и др.]. — СПб. : Композитор, 2008. — С. 76–104.
 18. Бутир, Л. М. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) / Л. М. Бутир // Оркестровые стили в русской музыке : сб. статей. — Л. : Музыка, 1987. — С. 49–72.

19. Бухмейер, К. К. Лев Александрович Мей / К. К. Бухмейер // Мей Л. А. Стихотворения / сост., вступ ст. и примеч. К. К. Бухмейер. — М. : Сов. Россия, 1985. — 254 с.
20. Варшавский летописный сборник / сост. А. М. Введенский, Т. И. Афанасьева ; предисл. А. Г. Бобров, А. М. Введенский ; указ. А. М. Введенский ; отв. ред. А. В. Майоров. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2018. — 174 с. (Полное собрание русских летописей. Т. 45).
21. Васильцова, М. А. «Авторский стиль» Н. А. Римского-Корсакова в работе над «Думкой Параси» М. П. Мусоргского / М. А. Васильцова // Музыковедение. — 2014. — № 1. — С. 47–54.
22. Васильцова, М. А. М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев в работе над хором «Иисус Навин» / М. А. Васильцова // Музыка и время. — 2011. — № 1. — С. 39–41.
23. Васильцова, М. А. Римский-Корсаков в работе над «Женитьбой» М. П. Мусоргского / М. А. Васильцова // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2013. — № 3 [17]. — С. 44–65.
24. Веприк, А. М. Три оркестровые редакции первой картины пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» / А. М. Веприк // Очерки по вопросам оркестровых стилей. — М. : Советский композитор, 1961. — С. 95–162.
25. Виханская, А. М. К истории «Веры Шелюги» / А. М. Виханская // Советская музыка. — 1958. — № 6. — С. 42–85.
26. Виханская, А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» / А. М. Виханская // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. — Л. : Советский композитор, 1974. — С. 5–12.
27. Владимирова, О. В. Взаимодействия с эпохой барокко : «Царская невеста» / О. В. Владимирова // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора / сб. ст. / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М., 2009. — С. 133–139.

28. Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — 352 с.
29. Гозенпуд, А. А. Н. А. Римский-Корсаков / А. А. Гозенпуд. — Л. : [б. и.], 1955. — 31 с.
30. Гозенпуд, А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества / А. А. Гозенпуд. — М. : Музгиз, 1957. — 185 с.
31. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / Иван Александрович Гончаров. — СПб. : Наука, 2014. — Т. 10. — 700 с.
32. Горная, И. Н. Традиции Н. А. Римского-Корсакова в романсах А. К. Глазунова / И. Н. Горная // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 4. — С. 85–91.
33. Горсей, Дж. Записки о Московии XVI века / Дж. Горсей. — СПб. : Издание А. С. Суворова, 1909. — 166 с.
34. Горячих, В. В. «Царская невеста» и русская опера : драматургический аспект [Электронный ресурс] / В. В. Горячих // Искусство музыки : теория и история. — 2015. — № 13. — С. 46–59. — URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/511/imti_2015_13_46_59_goryachikh.pdf (дата обращения: 19.07.2021).
35. Горячих, В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова / В. В. Горячих // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. — СПб. : Рос. нац. б-ка, 2006. — Вып. 10. — С. 37–55.
36. Горячих, В. В. Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова / В. В. Горячих // Opera Musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2019. — № 1 [39]. — С. 33–46.
37. Горячих, В. В. Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова / В. В. Горячих // Musicus : Вестник Санкт-Петербургской

- государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — 2008. — № 4 (13). — С. 15–18.
38. Грановская, Н. И. Юродивый в трагедии Пушкина / Н. И. Грановская // Духовный труженик : А. С. Пушкин в контексте русской культуры. — СПб. : Наука, 1999. — С. 192–199.
39. Григорьев, А. А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. — П. Псковитянка, драма Л. Мея / А. А. Григорьев // Время. — 1861. — Т. II., № 4. — С. 128–150.
40. Григорьев, С. С. Многоголосные мелодии и обособленные гармонические слои в музыке Римского-Корсакова / С. С. Григорьев // Труды кафедры теории музыки : [в... вып.] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. С. С. Скребков]. — М. : Музгиз, 1960. — Вып. 1. — С. 112–142.
41. Гуревич, В. В. Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Н. А. Римского-Корсакова / В. В. Гуревич // Вопросы оперной драматургии. — М. : Музыка, 1975. — С. 227–274.
42. Гусейнова, З. М. «Кашей Бессмертный» Н. А. Римского-Корсакова : от текста сказки — к оперному тексту / З. М. Гусейнова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — № 9 (4). — С. 608–619.
43. Гусейнова, З. М. Н. А. Римский-Корсаков в письмах Н. Н. Римской-Корсаковой [Электронный ресурс] / З. М. Гусейнова // Искусство музыки : теория и история. — 2015. — № 13. — С. 96–107. — URL : http://imti.sias.ru/upload/iblock/488/imti_2015_13_96_107_guseinova.pdf (дата обращения: 19.07.2021).
44. Дегтярева, Н. И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии / Н. И. Дегтярева // Opera musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. — 2014. — № 2 [20]. — С. 54–60.

45. Долгушина, М. Г. «Царская невеста» в Вологде : история одной постановки / М. Г. Долгушина // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 127–132.
46. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. С. Друскин. — Л. : Музгиз, 1952. — 344 с.
47. Евсюкова, Н. А. Осмысление национальной истории и традиций в творческом наследии Н. А. Римского-Корсакова / Н. А. Евсюкова // Общество : философия, история, культура. — 2019. — № 4 (60). — С. 103–106.
48. Жесткова, О. В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба / О. В. Жесткова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 9 (47) : в 2-х ч. — Ч. II. — С. 62–66.
49. Жесткова, О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы) : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Жесткова Ольга Владимировна. — Казань, 2017. — 700 с.
50. Знаменский, П. В. История русской церкви / П. В. Знаменский. — М. : Крутицкое патриаршее подворье, 1996. — 474 с.
51. Зуева, О. В. Первое письмо Василия Грязного к Ивану IV : жанровый стандарт и авторская индивидуальность / О. В. Зуева // Роль личности в истории : реальность и проблемы изучения : науч. сб. (по материалам 1-й Международной научно-практической Интернет-конференции) / редкол. В. Н. Сидорцов (отв. ред.) [и др.]. — Минск : БГУ, 2011. — С. 139–143.
52. Историзм и творчество / АН СССР, Философское общество СССР, Секция теории и методологии творчества, Институт философии АН СССР и др. Материалы научной конференции. — М. : [б. и.], 1990. — Ч. 1. — 309 с.

53. Историзм и творчество / АН СССР, Философское общество СССР, Секция теории и методологии творчества, Институт философии АН СССР и др. Материалы научной конференции. — М. : [б. и.], 1990. — Ч. 2. — 349 с.
54. История русской музыки : в 10 т. — М. : Музыка, 1984. — Т. 2 : XVIII век : Ч. 1. — 333 с.
55. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Музыка, 1986. — Т. 4 : 1800–1825. — 413 с.
56. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Музыка, 1988. — Т. 5 : 1826–1850. — 517 с.
57. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Музыка, 1989. — Т. 6 : 50–60-е годы XIX века. — 382 с.
58. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Музыка, 1994. — Т. 7 : 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. — 479 с.
59. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Музыка, 1994. — Т. 8 : 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. — 534 с.
60. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Музыка, 1994. — Т. 9 : Конец XIX — начало XX века. — 450 с.
61. История русской музыки : в 10-ти т. — М. : Языки славянских культур, 2011. — Т. 10В : 1890–1917. Хронограф. Кн. II / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. — 1232 с.
62. Кандинский, А. И. История и легенда : Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова / А. И. Кандинский // Н. А. Римский-Корсаков : К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. — С. 9–36.
63. Кандинский, А. И. История русской музыки / А. И. Кандинский. — М. : Музыка, 1979. — Том 2. Книга 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. — 280 с.
64. Карамзин, Н. М. История государства Российскаго / Н. М. Карамзин. — СПб, 1821. — Томъ IX. — 770 с.

65. Келдышевские чтения — 2005. К 60-летию Е. М. Левашева. Множественность научных концепций в музыковедении. Сборник статей. — М. : Композитор, 2009. — 456 с.
66. Кириллина, Л. В. Римский-Корсаков и античность / Л. В. Кириллина // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора / сб. ст. / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М., 2009. — С. 11–18.
67. Кириллина, Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 60–71.
68. Кириллина, Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова / Л. В. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — Вып. 4. — Т. 6. — С. 108–139.
69. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Комарницкая Ольга Виссарионовна. — Ростов-на-Дону, 2012. — 757 с.
70. Комарницкая, О. В. Феноменология оперы : метод структурного анализа / О. В. Комарницкая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 1. — С. 222–225.
71. Коношевская, М. В. Метафизика и мифопоэтика женских образов в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова / М. В. Коношевская // Культурная жизнь Юга России. — 2017. — № 1. — С. 67–73.
72. Кривицкий, Д. И. Одноактная опера / Д. И. Кривицкий. — М. : Знание, 1979. — 56 с.
73. Кунин, И. Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков / И. Ф. Кунин. — М. : Музыка, 1983. — 129 с.
74. Кунин, И. Ф. Римский-Корсаков и Мусоргский / И. Ф. Кунин // Музыкальная жизнь. — 1969. — № 5. — С. 4–10.
75. Кюи, Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи. — Л. : Государственное музыкальное издательство, 1952. — 689 с.

76. Левашев, Е. М. Проблема редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII–XX вв. / Е. М. Левашев // Множественность научных концепций в музыкознании. К 60-летию Е. М. Левашева. Келдышевские чтения — 2005. — М., 2009. — С. 307–346.
77. Левашев, Е. М., Тетерина, Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского / Е. М. Левашев, Н. И. Тетерина. — М. : Памятники исторической мысли, 2011. — 745 с.
78. Лейе, Т. Е. Гармония Римского-Корсакова / Т. Е. Лейе // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. — М. : Музыка, 1985. — Вып. 2. — С. 49–70.
79. Летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью / с прил. извлечений из монографии Б. М. Клосса «Никоновский свод и русские летописи XVI–XVII веков». (Полное собрание русских летописей. Том XII). — М. : Языки русской культуры, 2000. — 272
80. Лобанкова, Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина : историко-социологические очерки / Е. В. Лобанкова. — СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова : Галина скрипит, 2014. — 416 с.
81. Логунова, А. А. Вперед в прошлое : pezzi concertati в операх Римского-Корсакова и Стравинского / А. А. Логунова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 142–154.
82. Луконин, Д. Е. «Мессия грядущего дня» : «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы (к 100-летию оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии») / Д. Е. Луконин // Туризм и культурное наследие : Межвуз. сб. науч. тр. — Саратов, 2006. — Вып. 3. — С. 139–168.

83. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика XXI, 2004. — Часть 2. Эпоха Метастазиио. — 768 с.
84. М. А. Балакирев и В. В. Стасов : переписка : в 2-х т. / ред.-сост. А. М. Ляпунова. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 275 с.
85. М. А. Балакирев и В. В. Стасов: переписка : в 2-х т. / ред.-сост. А. М. Ляпунова. — М. : Музыка, 1971. — Т. 2. — 421 с.
86. М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А. С. Ляпунова. — М. : Музыка, 1967. — 598 с.
87. М. А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники. Сборник статей и материалов. — СПб. : Композитор, 2004. — 335 с.
88. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сб. ст. / сост. Е. М. Гордеева. — М. : Музыка, 1989. — 319 с.
89. М. П. Мусоргский. Письма и документы. Собрал и обработал А. Римский-Корсаков при участии В. Комаровой-Стасовой. М. ; Л. : Музгиз, 1932. — 576 с.
90. Мей, Л. А. Полное собрание сочинений : в 5 т. / Лев Александрович Мей. — СПб. : изд. Н. Г. Мартынова, 1887. — Т. 4 : Драматические произведения. — 460 с.
91. Мей, Л. А. Стихотворения / Л. А. Мей / сост., вступ. ст. и примеч. К. К. Бухмейер. — М. : Сов. Россия, 1985. — 256 с.
92. Миклина, Н. Н. Идея государственности в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова как элемент содержания музыкально-исторического образования / Н. Н. Миклина // Музыкальное искусство и образование. — 2014. — № 4 (8). — С. 77–89.
93. Милий Алексеевич Балакирев : Исследования и статьи / ред. Э. Л. Фрид. — Л. : Музгиз, 1961. — 445 с.
94. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л. : Музгиз, 1962. — 478 с.

95. Миллер, Л. А. К истории оперы Мусоргского «Саламбо» / Л. А. Миллер // Musicus. — 2008. — № 3. — С. 34–38.
96. Миллер, Л. А. Ранний учебник инструментовки Н. А. Римского-Корсакова (неизвестный автограф 1870-х годов) / Л. А. Миллер // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. Римский-Корсаков : сб. ст. — СПб. : Композитор, 2008. — С. 29–55.
97. Михайлова, Е. А. Из истории изучения и сценической судьбы первой авторской редакции «Бориса Годунова» Мусоргского [Электронный ресурс] / Е. А. Михайлова // Искусство музыки : теория и история. — 2015. — № 13. — С. 60–73. — URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/e10/imti_2015_13_60_73_mikhailova.pdf (дата обращения: 10.03.2022).
98. Михайлова, Е. А. Путь к подлинному тексту : из сценической истории оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в редакции 1869 года / Е. А. Михайлова // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения / сборник статей / отв. ред. Л. П. Иванова. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2012. — С. 226–247.
99. Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2010. — 456 с.
100. Нагин, Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нагин Роман Александрович. — М., 2011. — 183 с.
101. Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора / сб. ст. / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М., 2009. — 388 с.
102. Некрасова, Г. А. Балакирев и Мусоргский / Г. А. Некрасова // Музыкальная академия. — 2009. — № 2. — С. 79–83.

103. Непомнящий, В. С. Пушкин. Русская картина мира / В. С. Непомнящий. — М., 1999. — 544 с.
104. Неясова, И. Ю. Русская историческая опера XIX века : к проблеме типологии жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Неясова Ирина Юрьевна. — Магнитогорск, 2000. — 182 с.
105. Новоселова, Е. Ю. Поэтика «больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербергера : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Новоселова Евгения Юрьевна. — М., 2007. — 279 с.
106. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов / под общ. ред. Л. И. Скворцова. 28-е изд., перераб. — М. : ОНИКС, 2012. — 1375 с.
107. Ожерельев, К. А. Особенности сюжетостроения в драме Л. А. Мея / К. А. Ожерельев // Сюжетология и сюжетография. — 2015. — № 1. — С. 102–110.
108. Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель / составитель : Уварова И. (ред.) — М. : Музыка, 1976. — 478 с.
109. Опись архива Посольского приказа 1626 года : в 2 ч. / под ред. С. О. Шмидта. — М. : [б. и.], 1977. — 422 с.
110. Орлов, В. С. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова как «русская Кармен» : трансформация гендерной роли / В. С. Орлов // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. — С. 54–66.
111. Орлова, А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества / А. А. Орлова. — М. : Музгиз, 1963. — 698 с.
112. Орлова, А. А., Римский-Корсаков, В. Н. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества / А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. — Л. : Музыка, 1969–1973. — Вып. 1–4.

113. Осколков, А. С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова / А. С. Осколков // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № (2). — С. 53–62.
114. П. И. Чайковский о музыке, о жизни, о себе / Литературная композиция Орловой А. А. — Л. : Музыка, 1976. — 271 с.
115. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / предисл. и комментарии В. Каренина ; вступ. статья Г. Л. Киселева. — М. : Музгиз, 1935. — 276 с.
116. Петрушевич, Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Петрушевич Юлия Юрьевна. — М., 2008. — 396 с.
117. Письма А. П. Бородина / с примечаниями С. А. Дианина. — М. : Музыкальный сектор, 1936. — Выпуск II (1872–1877). — 316 с.
118. Плотникова, Н. Ю. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова / Н. Ю. Плотникова // Н. Римский-Корсаков. Собрание духовно-музыкальных сочинений. Для смешанного хора без сопровождения. — М. : Издательский Совет Русской Православной церкви, 2001. — С. 1–18.
119. Полное собрание русских летописей. — СПб., 1851. — Томъ пятый. V. VI. Псковскія и Софійскія летописи. — 296 с.
120. Поляков, Е. «Крайне затруднительны и не точны» — описание инструментальных тембров в «Основах оркестровки» (1913) Н. А. Римского-Корсакова / Е. Поляков // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 37–51.
121. Приходовская, Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер / Е. А. Приходовская // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 385. — С. 74–78.

122. Прокопьева, Е. П. Эволюция творческого метода Н. А. Римского-Корсакова в контексте его эпохи : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Прокопьева Екатерина Павловна. — М., 2021. — 214 с.
123. Прокофьева, Е. А. Историческая линейность и мифологическая цикличность в драме Л. А. Мея «Псковитянка» / Е. А. Прокофьева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 2009. — Вип. 1(2). — С. 80–99.
124. Пузей, Н. М. Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова / Н. М. Пузей // Научно-методические записки. — Свердловск, 1959. — Вып. 2. — С. 137–182.
125. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 16 т. / Александр Сергеевич Пушкин. — М. : Наука, 1937. — Т. 13. — 652 с.
126. Рахманова, М. П. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова / М. П. Рахманова // Музыкальная академия. — 1994. — № 2. — С. 15–26.
127. Рахманова, М. П. Композиторское творчество / М. П. Рахманова // История русского искусства : в 22 т. — Москва : Государственный ин-т искусствознания, 2014. — Т. 17 : Искусство 1800–1890-х годов. — С. 476–535.
128. Рахманова, М. П. Мусоргский и его время / М. П. Рахманова // Советская музыка. — 1980. — № 9. — С. 101–110.
129. Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков / М. П. Рахманова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. — 239 с.
130. Римский-Корсаков, А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество : в 5-ти вып. — М. : Музгиз, 1937. — Вып. IV. — 169 с.
131. Римский-Корсаков, Н. А. Из семейной переписки / Н. А. Римский-Корсаков / ред.-сост. В. С. Фиалковский. — СПб. : Композитор, 2008. — 248 с.

132. Римский-Корсаков, Н. А. Исследования. Материалы. Письма / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1953. — Т. 1. — 416 с.
133. Римский-Корсаков, Н. А. Исследования. Материалы. Письма / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1954. — Т. 2. — 366 с.
134. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музыка, 1980. — 454 с.
135. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Директ-Медиа, 2015. — 805 с.
136. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. — М. ; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1946. — Том I. — 118 с.
137. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. — М. ; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1946. — Том II. — 343 с.
138. Римский-Корсаков, Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Н. А. Римский-Корсаков / сост., автор вступ. ст., комм. и указ. Л. Г. Барсова. — СПб., 2004. — 444 с.
139. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1955. — Т. I. Литературные сочинения и переписка. — 398 с.
140. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1963. — Т. II. Литературные сочинения и переписка. — 280 с.
141. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1959. — Т. III. Литературные сочинения и переписка. — 805 с.

142. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1970. — Т. IV доп. Литературные сочинения и переписка. — 324 с.
143. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1963. — Т. V. Литературные сочинения и переписка. — 591 с.
144. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1965. — Т. VI. Литературные сочинения и переписка. — 234 с.
145. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1970. — Т. VII. Литературные сочинения и переписка. — 472 с.
146. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1981. — Т. VIII-а. Литературные сочинения и переписка. — 353 с.
147. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений / Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музгиз, 1982. — Т. VIII-б. Литературные сочинения и переписка. — 251 с.
148. Римский-Корсаков, Н. А. Практический учебник гармонии. 16-е издание, исправленное и дополненное / Н. А. Римский-Корсаков / под редакцией М. О. Штейнберга. — М. : ГМИ, 1937. — 170 с.
149. Ричардсон, М. С. Русский «Парсифаль» или русское «Кольцо»? Пристальный взгляд на влияние Вагнера в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» / М. С. Ричардсон // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. — С. 41–53.
150. Ростова, Н. Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради) / Н. Н. Ростова / под ред. проф. Ф. И. Гиренка. — М. : МГИУ, 2010. — 140 с.

151. Ручьевская, Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор, 2002. — 396 с.
152. Савосичев, А. Ю. Дьяки и подьячие XIV–XVI веков : происхождение и социальные связи : дис. ... д-ра наук : 07.00.02 / Савосичев Андрей Юрьевич. — Воронеж, 2016. — 903 с.
153. Садовской, Б. А. Лебединые клики / Б. А. Садовской. — М. : Советский писатель, 1990. — 480 с.
154. Саяпина, А. В. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова на русской сцене : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Саяпина Анна Викторовна. — СПб., 2019. — 224 с.
155. Селицкий, А. Я. Забытая драма, давшая жизнь оперному шедевру. Почему Римский-Корсаков обратился к «Царской невесте» Льва Мея / А. Я. Селицкий // Вопросы литературы. — 2017. — № 6. — С. 293–312.
156. Серебрякова, Л. А. «Царская невеста» : от драмы к трагедии. «Сотворение» Марфы / Л. А. Серебрякова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 118–126.
157. Скребкова, О. Л. О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова / О. Л. Скребкова // Вопросы музыкознания. Сборник статей. — М. : Музгиз, 1960. — Т. III. — С. 539–564.
158. Скрынников, Р. Г. Борис Годунов / Р. Г. Скрынников. — М. : Наука, 1978. — 192 с.
159. Скрынников, Р. Г. Великий государь Иоанн Васильевич Грозный : в 2 т. — Смоленск : Русич, 1996. — Т. 2. — 448 с.
160. Скрынникова, О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Скрынникова Ольга Анатольевна. — Москва, 2000. — 191 с.

161. Скуратовская, М. В. «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского : диалоги и пересечения / М. В. Скуратовская // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Том 1. — С. 313–321.
162. Скуратовская, М. В. Аспекты эволюции вокального стиля Н. А. Римского-Корсакова на примере его исторических опер / М. В. Скуратовская // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 163–171.
163. Скуратовская, М. В. О феномене оперной редакции у Н. А. Римского-Корсакова // Музыка в современном мире : культура, искусство, образование. Материалы VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года / РАМ имени Гнесиных. — М. : Пробел-2000, 2019. — С. 141–145.
164. Скуратовская, М. В. Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова : рецепция в России и за рубежом / М. В. Скуратовская // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 530–538.
165. Скуратовская, М. В. Римский-Корсаков, Мусоргский и Никола Салос / М. В. Скуратовская // Музыка и время. — 2019. — №11. — С. 28–34.
166. Скуратовская, М. В. «Боярыня Вера Шелоба» : пролог и/или одноактная опера? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2021. — № 2 (37). — С. 58–68.

167. Скуратовская, М. В. Вторая редакция «Псковитянки» в контексте оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — № 3. — С. 145–154.
168. Скуратовская, М. В. Три редакции «Псковитянки» в контексте творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова // Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : сборник работ лауреатов. — М. : Институт Наследия, 2020. — С. 722–769.
169. Скуратовский, В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К» / В. И. Скуратовский // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2015. — № 4 (15). — С. 34–43.
170. Скуратовский, В. И. «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова : от истории и мифа — к опере литургии / В. И. Скуратовский // Музикознавча думка Дніпропетровщини. — 2011. — Вип. 6. — С. 156–166.
171. Скуратовский, В. И. Две редакторские версии оперы «Каменный гость» в контексте творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова / В. И. Скуратовский // Мистецтвознавчі записки. — Київ : Міленіум, 2009. — С. 118–125.
172. Славянская энциклопедия. Киевская Русь — Московия : в 2 т. / авт.-сост. В. В. Богуславский. — М. : Олма-пресс, 2001. — Т. 2. Н — Я. — 816 с.
173. Смагина, Е. В. Оперная поэтика Глинки в контексте жанрово-стилевых исканий русского музыкального театра первой половины XIX века / Е. В. Смагина // Южно-российский музыкальный альманах. — 2004. — № 1. — С. 32–38.
174. Смагина, Е. В. Русская историческая опера первой половины XIX века : к вопросу становления жанра / Е. В. Смагина // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 2. — С. 154–159.

175. Соколов, О. В. Лейтмотивы оперы «Псковитянка» / О. В. Соколов // Труды кафедры теории музыки. — М. : МГК, 1960. — Вып. 1. — С. 46–62.
176. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова / А. А. Соловцов. — М. : Музыка, 1969. — 673 с.
177. Соловьев, С. М. История России с древнейших времен / С. М. Соловьев. — М. : Голос, 1993. — Т. 5–6. — 758 с.
178. Сорокина, С. Е. Психологическое наследие Н. А. Римского-Корсакова : опера «Царская невеста» (постановки на сцене ТАГТОБ имени Мусы Джалиля) / С. Е. Сорокина // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 133–141.
179. Софьина, Н. А. Национальная история в русской классической опере : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Софьина Наталья Андреевна. — Казань, 2006. — 158 с.
180. Старостенко, Т. Н. Индикаторы развития сюжетной линии в исторической драматургии Л. А. Мея / Т. Н. Старостенко // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. — 2010. — № 1–2 (42). — С. 85–89.
181. Стасов, В. В. Избранные сочинения в 3-х тт. — М. : Искусство, 1952. — Т. III. — 888 с.
182. Стасов, В. В. Избранные статьи о М. П. Мусоргском / В. В. Стасов. — М. : Музгиз, 1952. — 234 с.
183. Стасов, В. В. Собрание сочинений. 1847–1886 / В. В. Стасов. — СПб., 1894. — Т. 1. — 1680 стб.
184. Стасов, В. В. Собрание сочинений. 1847–1886 / В. В. Стасов. — СПб., 1894. — Т. 2. — 1050 стб.
185. Стасов, В. В. Собрание сочинений. 1847–1886 / В. В. Стасов. — СПб., 1894. — Т. 3. — 1792 стб.

186. Стасов, В. В. Статьи о Римском-Корсакове / В. В. Стасов. — М. : ГМИ, 1953. — 90 с.
187. Степанидина, О. Д., Царькова, Е. Г. Формирование исполнительского мастерства студентов в работе над романсами Н. А. Римского-Корсакова [Электронный ресурс] / О. Д. Степанидина, Е. Г. Царькова // Современные проблемы науки и образования. — 2018. — № 3. — URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=27615> (дата обращения: 25.10.2020).
188. Стефанович, Д. В. Композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова в контексте развития русской духовной музыки : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Стефанович Дмитрий Владимирович. — СПб., 2016. — 329 с.
189. Тараканов, М. Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре : попытка классификации / М. Е. Тараканов. — М. : ГИТИС, 2002. — 55 с.
190. Тарускин, Р. Догоняя Римского-Корсакова / Р. Тарускин // Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2010. — С. 277–306.
191. Тарускин, Р. Римский-Корсаков догоняет / Р. Тарускин // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 3–21.
192. Теплова, И. Б. Духовный стих «Алексей Божий человек» в народной культуре и творчестве Н. А. Римского-Корсакова / И. Б. Теплова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 161–169.
193. Тетерина, Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского (от источниковедения и текстология к драматургическим

- концепциям и философии истории) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Тетерина Надежда Ивановна. — М., 2007. — 719 с.
194. Тимофеев, Я. И. Между реставрацией и вандализмом : «Хованщина» в редакции Дягилева / Я. И. Тимофеев // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — Вып. 2. — Т. 1. — С. 177–193.
195. Трёмбовельский, Е. Б. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад / Е. Б. Трёмбовельский. — М. : Композитор, 2010. — 436 с.
196. Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир: сборник статей. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. — 332 с.
197. Файн, Я. Н. Музыкальные драмы Мусоргского : к проблеме завершенности / Я. Н. Файн // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения. — М. : Композитор, 2004. — С. 103–117.
198. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Ю. А. Фортунатов / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — 384 с.
199. Фролова-Уокер, М. Римский-Корсаков, «русская музыка» и «так называемая общая музыка» / М. Фролова-Уокер // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 52–67.
200. Хаас, Д. Опера как прикладная психология. Особенности «Ночи перед Рождеством» в контексте западного оперного критицизма / Д. Хаас // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир : сборник статей. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. — С. 31–40.
201. Хельмерс, Р. Н. А. Римский-Корсаков, «Царская невеста» и судьба музыки в XX веке / Р. Хельмерс // Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой

- конференции 19–22 марта 2010 года. — СПб. : СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2010. — С. 90–97.
202. Холопов, Ю. Н. Гармония : Теоретический курс : учебник / Ю. Н. Холопов. — СПб. : Издательство «Лань», 2003. — 544 с.
203. Холопов, Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова / Ю. Н. Холопов // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. Научные труды МГК. — М. : Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. — Сб. 30. — С. 54–69.
204. Холопов, Ю. Н. Мусоргский как композитор XX века / Ю. Н. Холопов // М. П. Мусоргский и музыка XX века : [сб. ст.] / ВНИИ искусствознания ; [Ред.-сост. Г. Л. Головинский]. — М. : Музыка, 1990. — С. 65–92.
205. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. — СПб. : Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
206. Цендровский, В. М. Увертюры и вступления к операм Римского-Корсакова / В. М. Цендровский. — М. : Музыка, 1974. — 145 с.
207. Цукер, А. М. «Моцарт и Сальери» и «Борис Годунов» в творческой судьбе Н. Римского-Корсакова / А. М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2014. — № 2 (15). — С. 65–72.
208. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. А. Цуккерман. — М. : Советский композитор, 1975. — Вып. 2. — 464 с.
209. Черевань, С. В. «Сказание о Невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в философском контексте эпохи : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Черевань Светлана Владимировна. — Новосибирск, 1998. — 177 с.
210. Черкашина, М. Р. Историческая опера как метажанр / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. — 1997. — № 1. — С. 70–74.
211. Черкашина, М. Р. Историческая опера эпохи романтизма / М. Р. Черкашина. — Киев : Музична Україна, 1986. — 151 с.

212. Черкашина, М. Р. Размышления о феномене оперы / М. Р. Черкашина // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 53–60.
213. Черкашина, М. Р. Советская историко-революционная опера — движение во времени. (По следам оперных дискуссий 30 х годов) / М. Р. Черкашина // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. — М., 1982. — С. 64–95.
214. Шак, Т. Ф. Гармония как фактор драматургии в операх Н. А. Римского-Корсакова : монография / Т. Ф. Шак. — Армавир : РИО АГПУ, 2016. — 220 с.
215. Шиман, М. В. «Псковитянка» и «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова : история и миф / М. В. Шиман // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2015. — № 1 (18). — С. 17–24.
216. Шиман, М. В. Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и некоторые особенности символического историзма в опере «Псковитянка» / М. В. Шиман // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — № 3. — С. 37–42.
217. Шиман, М. В. От «Псковитянки» к «Китежу» : легендарность как принцип древнерусской поэтики в операх Н. А. Римского-Корсакова / М. В. Шиман // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2018. — № 1. — С. 79–84.
218. Ширинян, Р. К. Оперная драматургия Мусоргского : Исследование / Р. К. Ширинян. — М. : Музыка, 1981. — 284 с.
219. Ширинян, Р. К. Эволюция оперного творчества Мусоргского / Р. К. Ширинян. — М. : Музыка, 1973. — 157 с.
220. Шокарев, С. Ю. Переписка Ивана IV Грозного с Василием Грязным и русско-крымские взаимоотношения второй четверти XVI в. / С. Ю. Шокарев // Москва — Крым : Историко-публицистический альманах. — 2000. — № 1. — С. 142–162.

221. Ястребцев, В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков : Воспоминания / В. В. Ястребцев. — Л. : ГМИ, 1959. — Том первый, 1886–1897. — 525 с.
222. Ястребцев, В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков : Воспоминания / В. В. Ястребцев. — Л. : ГМИ, 1960. — Том второй, 1898–1908. — 623 с.
223. Abraham, G. Pskovityanka : The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera / G. Abraham // Musical Quarterly. — 1968. — Issue 1. — Volume LIV. — P. 58–73.
224. Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. — Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1976. — 403 p.
225. Fletcher, G. Of the Russe Common Wealth. Or, Maner of gouvernement of the Russe emperour, (commonly called the Emperour of Moskouia) with the manners, and fashions of the people of that countrey / G. Fletcher. — At London : Printed by T[homas] D[awson] for Thomas Charde, 1591. — 232 p.
226. Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism : from Glinka to Stalin / M. Frolova-Walker. — New Heaven ; London : Yale University Press, 2008. — 379 p.
227. Morrison, S. Russian Opera and the Symbolist Movement / S. Morrison. — Oakland : University of California Press, 2019. — 328 p.
228. Opera and drama in Russia as preached and practiced in the 1860s. — Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1981. — 560 p.
229. Rimsky-Korsakov and His World / ed. M. Frolova-Walker. — Princeton : Princeton University Press, 2018. — 384 p.
230. Taruskin, R. On Russian Music / R. Taruskin. — Berkeley and Los Angeles, California ; London, England : University of California Press, 2009. — 416 p.

231. Taruskin, R. Opera and drama in Russia as preached and practiced in the 1860s / R. Taruskin. — Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1981. — 560 p.
232. Taruskin, R. Russian Music at Home and Abroad : New Essays / R. Taruskin. — Oakland, California : University of California Press, 2016. — 560 p.
233. Taruskin, R. The Case for Rimsky-Korsakov / R. Taruskin // Taruskin, R. On Russian Music. — Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2009. — P. 166–178.

Список иллюстраций

- Рис. 1.* «Псковитянка». Лейтмотив Ивана Грозного.
- Рис. 2.* «Псковитянка». Лейтмотив Ольги.
- Рис. 3.* «Псковитянка». III действие, 1 картина, дуэт Ольги и Тучи (ц. 156).
- Рис. 4.* «Псковитянка». III действие, 2 картина, финал (ц. 199).
- Рис. 5.* «Псковитянка». I действие, 2 картина. Сцена Веча (ц. 86).
- Рис. 6.* Сравнение интонационных оборотов в партиях Ольги, Токмакова, Грозного.
- Рис. 7.* «Псковитянка». I действие, 2 картина. Сцена Веча (ц. 78).
- Рис. 8.* «Псковитянка». IV действие, 2 картина. Сцена Ольги с Грозным (первая редакция).
- Рис. 9.* «Псковитянка». III действие, 1 картина. Ариозо Николы Салоса (вторая редакция).
- Рис. 10.* «Псковитянка». III действие, 1 картина. Молитва Николы Салоса (вторая редакция).
- Рис. 11.* «Псковитянка». III действие, 2 картина (ц. 179).
- Рис. 12.* «Псковитянка». I действие, 1 картина. Выход Ольги (ц. 20).
- Рис. 13.* «Царская невеста». IV действие (ц. 193).
- Рис. 14.* «Боярыня Вера Шелога». Рассказ Веры (ц. 46).
- Рис. 15.* «Царская невеста». II действие. Сцена IV (ц. 124).
- Рис. 16.* «Псковитянка». Увертюра, разработка (первая редакция).
- Рис. 17.* «Псковитянка». Увертюра, разработка (третья редакция).
- Рис. 18.* «Псковитянка». Увертюра, разработка (вторая редакция).
- Рис. 19.* «Псковитянка». Увертюра (тт. 1–18).
- Рис. 20.* «Псковитянка». I действие. Интермеццо между картинами 1 и 2 (тт. 3–36).
- Рис. 21.* «Псковитянка». Увертюра, реприза (первая редакция).
- Рис. 22.* Гармоническая схема темы леса (В. А. Цуккерман).

Рис. 23. «Царская невеста». III действие, сцена V (ц. 176).

Рис. 24. «Царская невеста». II действие, сцена I (ц. 88).

Рис. 25. «Псковитянка». «Сказка о Царевне Ладе» (первая редакция).

Рис. 26. «Псковитянка». «Сказка о Царевне Ладе» (третья редакция, ц. 33).

Рис. 27. «Псковитянка». I действие, 1 картина, дуэт Ольги и Тучи (третья редакция, ц. 48).

Рис. 28. «Псковитянка». Увертюра, разработка (первая редакция).

Рис. 29. Схема сцены «Лес, гроза, царская охота» (В. А. Цуккерман).

Список таблиц

Таблица 1. Типологически родственные сцены из «Бориса Годунова» и «Псковитянки».

Таблица 2. Хронология создания всех версий «Псковитянки» и произведений «по ее мотивам».

Таблица 3. Хронология создания Римским-Корсаковым версий «Псковитянки» и редакций чужих произведений (выборочно).

Таблица 4. Полный список сцен второй редакции «Псковитянки».

Таблица 5. Изменения между версиями «Веры Шелогини».

Таблица 6. Изменения в мелодике редакций «Псковитянки».

Таблица 7. Схема сцен «Псковитянки».

Приложение А. Таблица исторических опер на российских столичных сценах в 1800–1899 гг.

В приложении представлен список музыкальных спектаклей на исторические либо квази-исторические сюжеты, премьерные исполнения которых происходили на московских и петербургских сценах в XIX веке. Помимо русских и западноевропейских произведений на историческую тематику, выделены постановки опер иных жанров, сыгравшие значительную роль для музыкального театра того времени, — для понимания контекста. Курсивом отмечены спектакли отличного от оперы жанра — традиционные для русского театра (однако встречающиеся и у западных композиторов) драматические представления с музыкой, в сюжетах которых чаще всего просматривается историческая основа; звездочкой дополнительно отмечены два «исторических балета» — еще один вариант произведений, подобных жанру «пастиччио». Как уже было сказано, определения этого жанра очень разнятся: это и дивертисменты, и «прологи», и сцены с музыкой, трагедии либо драмы с хорами и т. д.; нередко авторами таких спектаклей становились сразу несколько композиторов.

Таблица основана на приложениях к томам 4, 5, 6, 7, 10в Истории русской музыки⁵⁰⁹.

Год	Русские произведения	Автор	Западные произведения	Автор	Неисторические оперы	Место постановки
1800	Наталья, боярская дочь	Д. Н. Кашин, текст С. Н. Глинки				М. Петр. т-р

⁵⁰⁹ История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1986. Т. 4: 1800–1825; История русской музыки: в 10-ти т. Т. 5: 1826–1850; История русской музыки: в 10-ти т. Т. 6: 50–60-е годы XIX века; История русской музыки: в 10-ти т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1; История русской музыки: в 10-ти т. М.: Языки славянских культур, 2011. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева.

	Американцы	Е. И. Фомин, текст И. А. Крылова				Спб. Б. т-р
			Эфрозина и Корлаин, или Исправленный тиран	Э. Мегюль, текст Ф. Б. Гофмана		Спб. Эрмит. франц. тр.
1801	<i>Храм радости</i>	<i>Пролог по случаю коронации Александра I</i>				М. Петр. т-р
					Волшебная флейта. В. А. Моцарт.	М. Петр. т-р
1802			Альцеста	Х. В. Глюк		М. Петр. т-р
			Арестант	Д. Делла Мариа, текст А. Дюваля, пер. с франц.		М. Петр. т-р
			Зенобия в Пальмире	П. Анфосси		М. Петр т-р, итал. тр.
1803			Калиф Багдадский	Ф. А. Буальдьё, текст Сен-Жюста		Спб. Эрмит. т- р, франц. тр.
	<i>Суд царя Соломона</i>	<i>Драма с хорами и балетами. А. Н. Титов, текст А. И. Клушина</i>				Спб. Б. т-р
			Аксур, царь Ормуза	А. Сальери, текст Л. да Понте		Спб. Б. т-р
1804			Алина, королева Голкондская	Ф. А. Буальдьё, текст Ж. Б. Виалья и Э. Г. Ф. де Фавьера		Спб. Эрмит. т- р, франц. тр.
	<i>Эдип в Афинах</i>	<i>Трагедия с хорами. О. А. Козловский, текст В. А. Озерова</i>				Спб. Б. т-р

			<i>Алонзо и Кора, или Дева Солнца*</i>	<i>Исторический балет. Капуцци, пост. Д. Соломони</i>		М. Петр. т-р
1805	<i>Наталья, боярская дочь</i>	<i>Драма с хорами. А. Н. Титов, текст С. Н. Глинки</i>				Сп. Б. т-р
					Похищение из сераля. В. А. Моцарт	М. Нем. т-р
			<i>Ланасса, или Ужасные обычаи прошедших времен</i>	<i>Трагедия с хорами и маршами. Ф. Галтенгоф, текст Плюмеке</i>		М. Нем. т-р
			Зеркало Аркадии	Ф. К. Зюсмайер, текст Э. Шиканедера		М. Нем. т-р
1806					Дон-Жуан. В. А. Моцарт	М. Нем. т-р
			Аксур, царь Ормунский	А. Сальери		М. Нем. т-р
	Основание Москвы	М. Шпринг, текст Е. Бермана				М. Нем. т-р
1807	<i>Димитрий Донской</i>	<i>Трагедия с хорами. С. И. Давыдов, текст В. А. Озерова</i>				Спб. Эрмит. т- р
	Эмерика Текелий, или Венгерцы	А. Н. Титов, текст Клапареда				Спб. Б. т-р, франц. тр.
	<i>Сумбека, или Падение Казанского царства</i>	<i>Трагедия с хорами. С. И. Давыдов, текст С. Н. Глинки</i>				Спб. Б. т-р

1808	<i>Боян, песнопевец древних славян</i>	<i>Пролог с хорами и балетами на открытие нового Арбатского театра. Д. Н. Кашин, текст С. Н. Глинки</i>				М. Арбат. т-р
	Принцесса Вавилонская	Д. Штейбельт				Спб., франц. тр.
1809	Ольга прекрасная	Д. Н. Кашин, текст С. Н. Глинки				М. Арбат. т-р
	<i>Поликсена</i>	<i>Трагедия. А. Н. Титов, текст В. А. Озерова</i>				Спб.
	<i>Электра и Орест</i>	<i>Трагедия с хорами. С. И. Давыдов, текст А. Н. Грузинцева</i>				Спб. Б. т-р
			Альцеста			Спб. Эрмит. т-р
1810			<i>Ариадна и Тезей</i>	<i>Дуо-драма с хорами и балетом. Й. Бенда</i>		Спб. Б. т-р
1811	<i>Эдип-царь</i>	<i>Трагедия с хорами. О. А. Козловский, текст А. Н. Грузинцева</i>				Спб. Нем. т-р
1812			Габриэль д'Эстре, или Влюбленный Генрих IV	Э. Н. Мегюль, текст Сен-Жюста		М. франц. т-р
			Эльвина, или Торжество любви и добродетели	Э. Н. Мегюль, текст Ж. Н. Буйи, пер. с франц.		М. Арбат. т-р
1813	<i>Праздник в сани союзных армий при Монмартре</i>	<i>Дивертисмент. К. А. Кавос и Д. Н. Кашин, текст П. А. Корсакова</i>				Спб. Нем. т-р
1814	Казачи на Рейне	К А. Кавос				Спб. Нем. т-р

	<i>Амбоар и Орепгцеб, или Нашествие моголов</i>	<i>Трагедия с хорами. С. И. Давыдов, текст П. А. Корсакова</i>				Спб. Нем. т-р
1815					Свадьба Фигаро. В. А. Моцарт	Спб. М. т-р, нем. тр.
			Алина, королева Голкондская	А. Бертон, текст пер. с франц. Д. И. Вельяновым-Волынцевым		М. т-р Апраксина
	Иван Сусанин	К. А. Кавос, текст А. А. Шаховского				Спб. М. т-р
	<i>Казак в Лондоне, или Дань мужеству</i>	<i>Дивертисмент с хорами. М. Ф. Керцелли</i>				М. т-р Апраксина
1816	<i>Торжество россиян, или Бивак под Красным</i>	<i>Дивертисмент. С. И. Давыдов и М. Ф. Керцелли</i>				М. т-р Апраксина
	<i>Эсфирь</i>	<i>Трагедия. О. А. Козловский, текст Ж. Расина, пер. с франц. П. А. Катенина</i>				Спб. М. т-р
1817					Милосердие Тита. В. А. Моцарт	Спб. М. т-р
	<i>Суд царя Соломона</i>	<i>Драма с хорами. А. Н. Титов, текст А. И. Клушина</i>				М. т-р Апраксина
1818	<i>Аполлон и Паллада на севере</i>	<i>Пролог на открытие Большого театра. К. А. Кавос, текст А. И. Шеллера</i>				Спб. Б. т-р

	<i>Семела, или Мицение Юноны</i>	<i>Мифлогическое представление. К. А. Кавос и Ф. Антолини. По поэме Ф. Шиллера, текст А. Жандра</i>				Спб. Б. т-р
	Вавилонские развалины, или Торжество и падение Гиафара Бармесида	К. А. Кавос				Спб. Б. т-р
			<i>Колосс Родосский, или Землетрясение в Азии</i>	<i>Историческое представление. И. А. Ленгард, текст пер. с франц. А. И. Шеллером</i>		М. т-р Пашкова
1819			<i>Сражение при Канаде, или Англичанин, царь диких</i>	<i>Военная драма. И. А. Ленгард и Гонзалес, текст Ф. Рамбаха</i>		М. т-р Пашкова
	<i>Жан Калейский, или Мореходец и принцесса Португальская</i>	<i>Историческое представление. С. И. Давыдов, текст пер. с франц. Ф. И. Шеллером</i>				Спб. Б. т-р
1820			Иосиф в Египте	Э. Н. Мегюль, текст А. Дюваля		М. т-р Пашкова, нем. тр.
1821					Сорока-воровка. Дж. Россини	Спб. Б. т-р
			Христоф Колумб, или Открытие Нового света	П. Ф. Турик, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым		Спб.

			Александр Македонский в Индии	С. Нейком, текст пер. с нем. Р. М. Зотовым		Спб.
					Золушка. Дж. Россини	М. т-р Апраксина, итал. тр.
1822					Севильский цирюльник. Дж. Россини	М. т-р Апраксина, итал. тр.
					Итальянка в Алжире. Дж. Россини	М. т-р Апраксина, итал. тр.
					Танкред. Дж. Россини	М. т-р Апраксина, итал. тр.
			<i>Венгерский праздник в лесу Кисберга</i>	<i>Национальный венгерский дивертисмент. Книски</i>		М. т-р Пашкова
			Граф Альберт, или Преступник поневоле	А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. П. Вешняковым		Спб.
1823			Славянская башня, или Знаменитые венгерцы	Н. Далеирак, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым		М. т-р Пашкова
			Иоанна д'Арк, или Дева Орлеанская	М. Э. Карафа, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым		Спб.
					Моисей в Египте. Турок в Италии. Дж. Россини	М. т-р Апраксина, итал. тр.

	<i>Русские в Германии, или Вечер на ярмарке</i>	<i>Дивертисмент. С. И. Давыдов и К. А. Кавос</i>				М. т-р Пашкова
	<i>Александр и София, или Русские в Ливонии</i>	<i>Национальная драма с пением. К. А. Кавос, текст Р. М. Зотова</i>				Спб.
	<i>Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне</i>	<i>«Русская быль». К. А. Кавос, текст А. А. Шаховского</i>				Спб.
	<i>Гений Итурбиель, или Тысяча лет в двух днях визиря Гаруна</i>	<i>К. А. Кавос, Ф. Антолини, Э. Н. Мегюль и Н. Изуар, текст Р. М. Зотова</i>				Спб.
1824					<i>Вольный стрелок. К. М. Вебер</i>	Спб., нем. тр.
					<i>Отелло. Дж. Россини</i>	М. т-р Апраксина, итал. тр.
			<i>Лейчестер и Елизавета</i>	<i>Д. Ф. Э. Обер и К. А. Кавос, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым (по роману В. Скотта)</i>		Спб.
			<i>Славянская башня, или Знаменитые венгерцы</i>	<i>Н. Далеирак, вольный пер. текста с франц. Р. М. Зотова</i>		М.
			<i>Элиза и Клавдий</i>	<i>П. Гаво. Текст пер. с франц.</i>		Спб.

1825	Фердинанд, король Арагонский, или Таинственный покровитель	Р. Крейцер, текст А. П. Вешнякова и А. И. Шеллера				Спб.
	<i>Аристофан, или Представление комедии «Всадники»</i>	<i>Историческая комедия. К. А. Кавос, текст А. А. Шаховского</i>				Спб.
1826	<i>Возвращение князя Пожарского в свое предместье</i>	<i>Дивертисмент. К. А. Кавос</i>				Спб. Б. т-р
1827	<i>Певцы во стане русских воинов</i>	<i>Лирические сцены с хорами. А. Н. Верстовский, текст В. А. Жуковского</i>				М. Б. т-р
1828	<i>Радость молдаван, или Победа</i>	<i>Театральное представление. К. А. Кавос и Эйзерих</i>				М. Б. т-р
1829	День падения Миссолонги	А. Н. Верстовский				М.
1830			Осада Коринфа	Дж. Россини		Спб. Б. т-р
	Женевьева Брабантская	Д. А. Шелихов, текст А. И. Шелера				Спб. Б. т-р
	<i>Праздник Столетия на Волге в 1712 году</i>	<i>Драматический этилог. К. А. Кавос, текст А. А. Шаховского</i>				Спб.
			Каритея, испанская королева	Д. С. Меркаданте, текст П. Пола		Спб. итал. тр.

			Осада острова Кандии	А. Бертон, текст пер. с франц. А. И. Шеллером		Спб.
					Так поступают все. В. А. Моцарт	Спб. Кам. - остр. т-р, итал. тр.
1831			Фра-Дьяволо, или Разбойники в Терачине	Ф. Обер, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым и А. Г. Ротчевым		М. Б. т-р
1832	Падение Мекки	П. Винтер, текст пер. с итал. И. Буниным				М.
	<i>Сумбека, или Покорение Казанского царства*</i>	<i>Исторический балет. И. Сонне, пост. А. Блаша</i>				Спб.
1833					Фиделио. Л. ван Бетховен	Спб. нем. тр.
1834					Фенелла. Д. Обер	Спб. Алекс. т-р, нем. тр.
	<i>Смольяне в 1611 году</i>	<i>Драм. хроника. Д. А. Шелихова, текст А. А. Шаховского</i>				Спб.
			Роберт-дьявол	Дж. Мейербер		М. нем. тр.
1835	Аскольдова могила	А. Н. Верстовский, текст М. Н. Загоскина				М. Б. т-р
			Норма	В. Беллини		Спб. Алекс. т-р, нем. тр.
1836	<i>Молдаванская цыганка, или Золото и кинжал</i>	<i>Драма. М. И. Глинка, текст К. А. Бахтурина</i>				Спб. Алекс. т-р

	Жизнь за царя	М. И. Глинка, текст Е. Ф. Розена				Спб. Б. т-р
			Эдинбургская темница	М. Э. Карафа ди Колобрано, текст пер. с итал. Р. М. Зотовым		Спб.
1837					Сомнамбула. В. Беллини	Спб. Б. т-р
					Жидовка. Ф. Галеви	Спб. нем. тр.
					Оберон. К. М. Вебер	Спб. нем. тр.
1838	<i>Ермак</i>	<i>Трагедия. Т. В. Жучковский, текст А. С. Хомякова</i>				Спб.
	<i>Эсмеральда, или Четыре рода любви</i>	<i>Драма. А. Е. Варламов, по роману В. Гюго. Пер. с нем. В. А. Каратыгина</i>				М.
			Анна Болейн	Г. Доницетти, текст Ф. Романи		Спб. нем. тр.
			Карл Смелый (Вильгельм Телль)	Дж. Россини, текст. В. А. Жуи, пер. с итал. Р. М. Зотова		Спб.
1839	<i>Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва</i>	<i>Национальное представление. А. Е. Варламов, текст Р. М. Зотова</i>				М.
	<i>Кремнев, русский солдат</i>	<i>Народно-драматическое представление. А. Н. Верстовский, текст И. Н. Скобелева</i>				М.

	<i>Русский инвалид на Бородинском поле</i>	<i>Драматическое представление. А. А. Алябьев, текст С. И. Стромиллова</i>				М.
1840			Пуритане	В. Беллини		Спб. Б. т-р
			Гугеноты	Дж. Мейербер, текст Э. Скриба		Спб. зал Энгельгардт, нем. тр.
					Лючия ди Ламмермур. Г. Доницетти	Спб. Б. т-р
					Танкред. Эврианта. Дж. Россини	Спб.
1841	Стенька Разин, разбойник волжский, быль XVII столетия	А. Н. Верстовский, А. Е. Варламов и П. М. Щепин, текст С. Любецкого				М.
					Любовный напиток. Г. Доницетти	Спб. Кам.-остр. т-р
	<i>Князь Холмский</i>	<i>Драма. М. И. Глинка, текст Н. В. Кукольника</i>				Спб. Алекс. т-р
			Лукреция Борджиа	Г. Доницетти, текст Ф. Романи		Спб. нем. тр.
			Крестоносцы в Египте	Дж. Мейербер, текст Г. Росси, пер. с франц.		Спб.
1842			Роберт Деверё, граф Эссекский	Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.		Спб.
			Фаворитка	Г. Доницетти, текст А. Руайе и Ж. Вёза, пер. с итал. И. И. Тито		М.

			Осада Кале	Г. Доницетти, текст С. Каммарано, пер. с итал.		Спб.
					Руслан и Людмила. М. И. Глинка	Спб. Б. т-р
1844			Линда ди Шамуни	Г. Доницетти, текст Г. Росси		Спб. итал. тр.
1845			Ломбардцы	Дж. Верди, текст Т. Солеры		Спб. итал. тр.
			Беатриче ди Тенда	В. Беллини, текст Ф. Романи		Спб. итал. тр.
			Мария ди Роган	Г. Доницетти, текст С. Каммарано		Спб. итал. тр.
1846			Эрнани	Дж. Верди, текст Ф. М. Пьяве		Спб. итал. тр.
1847	Эсмеральда	А. С. Даргомыжский, текст Н. Ф. Аксея, А. П. Башуцкого и А. С. Даргомыжского				М. Б. т-р
1848	Аммалат-бек	А. А. Алябьев, текст А. Ф. Вельтмана (по повести А. А. Бестужева- Марлинского)				М.
1850			Пророк	Дж. Мейербер, текст Э. Скриба		Спб.
1851			Алина, королева Голкондская	Г. Доницетти, либр. Ф. Романи		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Сирена	Д. Ф. Обер, либр. Э. Скриб, пер. с франц.		Спб. Алекс. т- р

			Эрнани	Дж. Верди, либр. Ф. М. Пиаве		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Алессандро Страделла	Ф. фон Флотов, либр. В. Ф. Ризе, пер. с нем.		Спб.
	<i>Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году</i>	<i>Драматические сцены. А. Е. Варламов, А. И. Дюбюк, текст А. П. Славина</i>				Спб.
	<i>Денщик</i>	<i>Историческая драма. О. И. Дюти, текст Н. В. Кукольника</i>				Спб.
			Набукко	Дж. Верди, либр. Т. Солеры		Спб. Б. т-р, итал. тр.
1852			Сарданапал	Дж. Алари, либр. Э. Пачини и Береттони по поэме Дж. Байрона		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Андорская долина	Ф. Галеви, рус. текст П. С. Федорова		Спб.
	<i>Русская свадьба в исходе XVI века</i>	<i>Драматическое представление. О. И. Дюти, текст П. П. Сухонина</i>				Спб.
	<i>Куликовская битва или Дмитрий Донской</i>	<i>А. Г. Рубинштейн, либр. В. А. Сологуба и В. Р. Зотова по трагедии В. А. Озерова</i>				Спб. Б. т-р
1853					Риголетто. Дж. Верди	Спб. Б. т-р

			Осада Гента или Пророк	Дж. Мейербер, либр. Э. Скриба		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Зора или Моисей в Египте	Дж. Россини, либр. А. Л. Тоттоллы		Спб. итал. тр.
	<i>Морской праздник в Севастополе</i>	<i>Драматическое представление. В. М. Кажинский, текст Н. В. Кукольника</i>				Спб.
			Сафо	Дж. Пачини		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Полиевкт	Г. Доницетти, либр. С. Каммарано		Спб. итал. тр.
1856			Дон Паскуале	Г. Доницетти, либр. Дж. Руффини		М. Б. т-р, итал. тр.
					Травиата. Дж. Верди	М. Б. т-р, итал. тр.
			Марта или Ричмондский рынок	Ф. фон Флотов, текст пер. с нем. Н. И. Куликовым		Спб. Б. т-р, итал. тр.
1857			Индра	Ф. фон Флотов, текст пер. с нем.		Спб. Театр- цирк
1858			Сицилийская вечерня	Дж. Верди, либр. Э. Скриба и Ш. Дювернье		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Луиза Миллер	Дж. Верди, либр. С. Каммарано		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Линда ди Шамуни	Г. Доницетти, либр. Г. Росси, пер. с итал.		Спб.

			Бетли или Швейцарская хижина	Г. Доницетти, либр. Э. Скриба		Спб. итал. тр.
			Цыганка	М. В. Бальф, рус. текст Н. И. Куликова		Спб. Мих. т-р
1859	Мазепа	Б. А. Фитингоф-Шель, либр. Г. В. Кугушева по поэме Пушкина «Полтава»				Спб. Б. т-р
1860			Динора или Плоэрмельский праздник	Дж. Мейербер, либр. Ж. Барбье и М. Карре		Спб.
			Гонзаго (Густав III, или Бал-маскарад)	Д. Ф. Обер, либр. Э. Скриба, пер. с франц.		Спб. Мар. т-р
	Кроатка или Соперницы	О. И. Дютш, либр. Н. И. Куликова				Спб. Мар. т-р
1861	Наташа или Волжские разбойники	К. П. Вильбоа, либр. Вс. В. Крестовского				М. Б. т-р
					Бал-маскарад. Дж. Верди	Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Мария ди Роган	Г. Доницетти, либр. С. Каммарано		М.
1862			Гугеноты	Дж. Мейербер, либр. Э. Скриба и Э. Дешана, пер. с франц.		Спб. Мар. т-р
					Сила судьбы. Дж. Верди	Спб. Б. т-р, итал. тр.

1863	Юдифь	А. Н. Серов, либр. И. А. Джустиниани, К. И. Званцова, Д. И. Лобанова и А. Н. Майкова				Спб. Мар. т-р
					Фауст. Ш. Гуно	Спб. Б. т-р, итал. тр.
					Искатели жемчуга. Ж. Бизе	М. Б. тр-р, итал. тр.
1864	<i>Псковитянка</i>	<i>Драма в стихах.</i> <i>К. П. Вильбоа, текст</i> <i>Л. А. Мея</i>				Спб. Алекс. т-р
			Микель Анжело и Ролла	Ф. Риччи		Спб. Б. т-р, итал. тр.
1865			Геркуланум	Ф. Давид, либр. Ж. Мери и Т. Гадо		Спб. Б. т-р, итал. тр.
	Рогнеда	А. Н. Серов, либр. А. Н. Серова и Д. В. Аверкиева				Спб. Мар. т-р
			Наида	Ф. фон Флотов, либр. Ж. А. Сен-Жоржа, пер. с франц. П. И. Калашникова		Спб. Мар. т-р
1866			Африканка	Дж. Мейербер, либр. Э. Скриба		Спб. Б. т-р, итал. тр.

	<i>Ересь в Англии</i>	<i>Драма. А. С. Даргомыжский, текст П. Кальдерона, пер. с испан. Н. П. Грекова</i>				М.
	<i>Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский</i>	<i>Драматическая хроника. П. И. Чайковский и М. И. Глинка, текст А. Н. Островского</i>				М.
	<i>Дети степей или Украинские цыгане</i>	<i>А. Г. Рубинштейн, либр. С. Г. Мозенталя, пер. с нем. А. А. Григорьева</i>				М. Б. т-р
			Чаттертон	<i>Э. Гаммьери, либр. Э. Бардаре и М. Пинто</i>		Спб. Б. т-р, итал. тр.
	<i>Смерть Иоанна Грозного</i>	<i>Трагедия. А. Н. Серов, М. И. Глинка и Погожев, текст А. К. Толстого</i>				Спб. Мар. т-р
			Карпатская роза	<i>З. Саломан, либр. В. Мюллера фон Кенигсвинтера, пер. с нем.</i>		М. Б. т-р
1868					Лоэнгрин. Р. Вагнер	Спб. Мар. т-р
	<i>Нижегородцы</i>	<i>Э. Ф. Направник, либр. П. И. Калашникова</i>				Спб. Мар. т-р
					<i>Дон Карлос. Дж. Верди</i>	Спб. итал. тр.
1869	<i>Воевода</i>	<i>П. И. Чайковский, либр. А. Н. Островского и П. И. Чайковского</i>				М. Б. т-р

	Вильям Ратклиф	Ц. А. Кюи, либр. А. Н. Плещеева, дополн. В. А. Крыловым по трагедии Гейне				Спб. Мар. т-р
			Галька	С. Монюшко, либр. В. Вольского, текст пер. с польск. Н. И. Куликовым		Б. т-р
			Эсмеральда	Ф. Кампаны, либр. Дж. Т. Чимино по роману В. Гюго		Спб. Б. т-р, итал. тр.
			Дон Бучефало	Каньони		Спб. итал. тр.
1870					Ромео и Юлия. Ш. Гуно	М.Б. т-р, итал. тр.
	Аммалат-бек	Н. Я. Афанасьев, либр. А. Ф. Вельтмана по повести А. А. Бестужева- Марлинского				Спб. Мар. т-р
1871	Вражья сила	А. Н. Серов, либр. А. Н. Островского, П. И. Калашникова и Н. Ф. Жохова по драме Островского				Спб. Мар. т-р
			Миньон	А. Тома, либр. М. Карре и Ж. Барбье		Спб.
1872					Каменный гость. А. С. Даргомыжский	Спб. Мар. т-р
1873	Псковитянка	Н. А. Римский-Корсаков, либр. Римского-Корсакова по драме Л. А. Мея				Спб. Мар. т-р

	Борис Годунов (постановка 3-х карт. из оперы)	М. П. Мусоргский, либр. Мусоргского по драм. хронике А. С. Пушкина				Спб. Мар. т-р
					<i>Снегурочка. «Весенняя сказка».</i> <i>П. И. Чайковский,</i> <i>текст</i> <i>А. Н. Островского</i>	М. М. т-р
	Ермак	М. Л. де Сантис				Спб. Мар. т-р
1874	Борис Годунов	М. П. Мусоргский, либр. Мусоргского по драм. хронике А. С. Пушкина				Спб. Мар. т-р
	Опричник	П. И. Чайковский, либр. П. И. Чайковского по траг. И. И. Лажечникова				Спб. Мар. т-р
					Тангейзер. Р. Вагнер	Спб. Мар. т-р
			Мирей	Ш. Гуно, либр. М. Карре		Спб. итал. т-р
1875					Аида. Дж. Верди	Спб. итал. т-р
					Демон. А. Г. Рубинштейн	Спб. Мар. т-р

	Сарданапал	А. С. Фаминцын, либр. Е. Зорина и Д. М. по траг. Дж. Байрона				Спб. Мар. т-р
1876	Анджело	Ц. А. Кюи, либр. В. П. Буренина по драме В. Гюго				Спб. Мар. т-р
					Кузнец Вакула. П. И. Чайковский	Спб. Мар. т-р
1877	Маккавей	А. Г. Рубинштейн, либр. Г. С. Мозентеля				Спб. Мар. т-р
	<i>Цыганский табор</i>	<i>Сцены из цыганского быта. П. И. Золотаренко, текст А. Н. Андреева</i>				М.
1878			Бронзовый конь	Д. Обер, либр. Э. Скриба		Спб. Мар. т-р
					Кармен. Ж. Бизе	Спб. итал. т-р
1879					Евгений Онегин. П. И. Чайковский	М. М. т-р
1880					Майская ночь. Н. А. Римский- Корсаков	Спб. Мар. т-р
	Купец Калашников	А. Г. Рубинштейн, либр. Н. И. Куликова по поэме М. Ю. Лермонтова				Спб. Мар. т-р

	Тарас Бульба	В. В. Кюнер, либр. А. Гарского по повести Н. В. Гоголя				Спб. Мар. т-р
1881	Орлеанская дева	П. И. Чайковский, либр. Чайковского по траг. Ф. Шиллера				Спб. Мар. т-р
1882	Княгиня Островская	Г. Н. Вяземский, либр. Вяземского по траг. Д. В. Аверкиева				М. Б. т-р
					Снегурочка. Н. А. Римский- Корсаков	Спб. Мар. т-р
1883			Ричард III	Ж. Б. Сальвейр, либр. Э. Р. Блаве по траг. В. Шекспира		Спб. Мар. т-р
1884	Нерон	А. Г. Рубинштейн, либр. Ж. Барбье				Спб. Мар. т-р
	Фераморс (Лалла Рук)	А. Г. Рубинштейн, либр. Ю. Роденберга по вост. поэме-сказке Т. Мура				Спб.
1885	Уриель Акоста	В. С. Серова, либр. В. С. Серовой и П. И. Бларамберга по драме К. Гуцкова				М. Б. т-р
	Месть (Корделия)	Н. Ф. Соловьев, либр. П. К. Бронникова по драме «Ненависть» В. Сарду				Спб. Мар. т-р
1886	<i>Воевода (Сон на волге)</i>	<i>Сцены из народной жизни XVII века. В. Н. Кашперов и П. И. Чайковский, текст А. Н. Островского</i>				М.М. т-р

	<i>Антоний и Клеопатра</i>	<i>Трагедия. Н. С. Кленовский, текст В. Шекспира, пер. с англ. С. А. Юрьева</i>				М.М. т-р
	Хованщина	М. П. Мусоргский				Спб. зал Кононова
1887	Тарас Бульба	В. Н. Кашперов, либр. И. В. Шпажинского по повести Н. В. Гоголя				М. Б. т-р
1888	Мария Бургундская	П. И. Бларамберг, либр. Бларамберга по драме «Мария Тюдор» В. Гюго				М. Б. т-р
	Гарольд	Э. Ф. Направник, либр. П. И. Вейнберга				М. Б. т-р
1889	Горюша	А. Г. Рубинштейн, либр. Д. В. Аверкиева по его повести				Спб. Мар. т-р
					Кольцо нибелунга. Р. Вагнер	Спб. и М.
1890					Чародейка. П. И. Чайковский	М. Б. театр
	Князь Игорь	А. П. Бородин				Спб. Мар. т-р
					Пиковая дама. П. И. Чайковский	Спб. Мар. т-р
	Сон на Волге	А. С. Аренский, текст композитора по А. Н. Островскому				М. Б. т-р
	Запорожец за Дунаем	С. С. Гулак-Артемовский				М. театр «Антей» в саду «Эрмитаж»

	Мазепа	П. И. Чайковский				М. Б. т-р
1892			Экслармонда	Ж. Массне, либр. Бло и Грамона		Спб. Мар. т-р
	Ролла	А. Ю. Симон, либр. А. М. Невского				М. Б. т-р
	Князь Серебряный	Г. А. Казаченко, либр. композитора по драме А. К. Толстого				Спб. Мар. т-р
	Последний день Бельсаруссура (Пир Валтасара)	А. Н. Корещенко				М. Б. т-р
					Млада. Н. А. Римский- Корсаков	Спб. Мар. т-р
	Иоланта	П. И. Чайковский				Спб. Мар. т-р
					Паяцы. Р. Леонкавалло	М. Театр Шелапутина
1893					Сельская честь. П. Масканьи	Спб. Мар. т-р
			Самсон и Далила	К. Сен-Санс		Спб. Мар. т-р
					Алеко. С. В. Рахманинов	М. Б. т-р
1894					Фальстаф. Дж. Верди	Спб. Мар. т-р
1895	Тушинцы	П. И. Бларамберг				М. Б. т-р
	Псковитянка	Н. А. Римский-Корсаков (премьера 3-й редакции)				Спб. Панаевский т- р

					Ночь перед Рождеством. Н. А. Римский-Корсаков	Спб. Мар. т-р
1896	Борис Годунов	М. П. Мусоргский (преьера в редакции Н. А. Римского-Корсакова)				Спб. Большой зал консерватории
1897			Генрих VIII	К. Сен-Санс		М. Б. т-р
	Хованщина	М. П. Мусоргский (преьера в редакции Н. А. Римского-Корсакова)				М. т-р Солодовников а
					Садко. Н. А. Римский-Корсаков	М. т-р Солодовников а
1898					Майская ночь. Н. А. Римский-Корсаков	М. Интернациональный т-р
	Боярыня Вера Шелоба	Н. А. Римский-Корсаков (преьера в качестве пролога к «Псковитянке»)				М. т-р Солодовников а
1899	Илья Муромец	В. С. Серова				М. т-р Солодовников а
					Моцарт и Сальери. Н. А. Римский-Корсаков	Спб. Большой зал консерватории
	Царская невеста	Н. А. Римский-Корсаков				М. т-р Солодовников а

Приложение Б. «Царская невеста», либретто И. Ф. Тюменева.**Фрагмент**

Действие третье. Первая картина. Смотр

Лица:

Царь Иоанн Васильевич Грозный

Царевич Иоанн Иоаннович (без речей)

Малюта

Сабурова

Марфа

Дуняша

Десять девушек-невест, приведенных на царский смотр (без речей)

Их матери и родственницы (пожилые женщины — хор)

Боярин и два пристава

Палата во дворце. По задней стене, против зрителей, три слюдяных, разукрашенных окна. [В углу налево ряд икон в золотых окладах. Завеси отдернуты; перед иконами горят лампы и свечи]. С левой стороны в глубине, неподалеку от угла, дверь во внутренние царские покои. От нее по диагонали вправо, через всю сцену послана алая камка. Направо, на авансцене, входная дверь из дворцовых сеней.

Сцена 1

Сабурова, Марфа, Дуняша и невесты с матерями. Боярин и два пристава (все трое — старики) не спеша распределяют места для девушек в ряд вдоль камки. Малюта сидит на лавке у левой стены и смотрит на приготовления. Матери суетятся около боярина и приставов.

Одна из матерей (подведя дочь к боярину):

Мою-то, государь, нельзя ль к окошку:

Коль взвидет Бог, тебя мы не оставим.

Несколько голосов:

Ишь пряткая какая проявилась!
 Свою, небойсь, к окошку норовит.
 А наши девки хуже что ль твоей?
 Уж коли ставить, всех по окнам ставить!

Малюта (смеясь):

Девиц-то в ряд, а в окнах станьте сами
 И хвастайтесь потом, что во дворце
 Своей красою свет дневной затмили.

Некоторые из матерей (подходя с поклонами к Малюте):

Позволь спросить, Григорий свет Лукьяныч,
 Последние ль смотры-то нынче будут?

Малюта:

Как можно выдать царские мне мысли?
 На то на все его и власть и воля.
 (прищурясь) Али ходить сюда устали?

Матери:

Что ты!

Малюта:

Пожалуй, государю я скажу...

Матери (в испуге):

Ой нет, не надо! Не губи, Кормилец!
 Прости ты нам наш глупый бабий спрос.
 Готовы каждый день ходить.

Малюта:

Ну то-то!
 (встает и обращается в глубину сцены)
 Никак девицы все уж собрались?

(пристава отвечают утвердительными поклонами)

Идти-ка доложить.

(уходит в дверь налево; матери провожают его. Из толпы выделяется Сабурова, ведя за руку Марфу и Дуняшу).

Сабурова (останавливаясь с девушками на авансцене):

Теперь смекайте:

Как выйдет к нам надежа-государь,

Челом ему низехонько ударьте

И стойте смирно, глаз не подымая.

А буде он заговорить изволит,

Так отвечайте ласково, с поклоном

И чинно, и радушно, — все как надо.

(из саней входит Бомелий и проходит в глубину к девушкам)

А вот и немец уж вошел в палату!

Вы стойте здесь; еще вернусь я к вам.

(уходит в глубину сцены, разговаривает с Бомелием. Марфа и Дуня остаются одни на авансцене).

Дуэттино

Марфа:

Ах, Дуня, Дуня, тяжело мне сегодня!

Как будто коршун острыми костями

Мне стиснул сердце в трепетной груди.

Весь день, с утра, сама я не своя

И все я жду, и все боюсь чего-то.

Ах, Ваня, миленький, голубчик мой,

Когда б тебя скорее мне увидеть!

Уж не тебе ль грозит беда какая?

Здоров ли? Жив ли ты?

Дуня:

Ну полно, полно!

Одумайся! Чего тебе бояться?
 Здоров и весел твой Иван Сергеич.
 Теперь уж по всему заметно стало,
 Что Колтовскую в жены царь возьмет.
 А кончатся смотри, пирком веселым
 Отпразднуем мы свадебку твою.

Марфа:

Нет, Дуня, нет: недоброе случится
 С Ванюшей ли, со мной ли, иль с отцом.
 Недаром вещее в груди так ноет,
 Недаром чует близкую беду.
 (невесты начинают устанавливаться вдоль камки)

Сабурова (возвращаясь):

Идите на места свои скорее!
 Вот лекарь уж обходит. Становитесь!
 Да помните, что я сказала вам.

(Дуня по указанию боярина становится крайнею на авансцене; за нею Марфа; за Марфою Анна Колтовская и прочие девушки. Бомелий осматривает невест, берет их за руку, смотрит в глаза и т. п. Матери собираются против девиц налево на авансцене).

Матери (Сабуровой с завистью):

Должно быть, ты пониже поклонилась?
 Твою-то с краешка, в конце поставил.

Сабурова:

Поклон у нас один.

Матери:

Толкуй, толкуй!
 Мы тоже кой-что знаем.
 Вон Колтовская, — понарядней ваших.
 А все ж, небойсь, поставлена-то третьей:

Мол, лучше есть.

Сабурова:

Места тут все равны.

Матери:

Равны, да не равны! Не притворяйся!

Сабурова:

И местом красоты уж не прибавишь,
Коль нет ее. А ваши, слава богу,
И станом стройны, и лицом румяны.
Не хаю ваших, — вы моих не хайте.

Матери:

Поди на торг, спроси-ка у купцов:
Какая лавка прибыльнее будет:
В середке, аль с конца? Уж не хитри!
А нет, давай меняться!

Малюта:

Царь идет!

(все мгновенно стихают и спешат занять места на авансцене слева)

Сцена 2

Входит царь Иоанн Васильевич в золотом кожухе на соболях, в золотом кованом поясе. Справа от него идет царевич Иоанн Иоаннович, в аксамитном кафтане. Левее царя, несколько отступя, — Малюта. За ними несколько ближних бояр. При появлении царя девушки низко кланяются ему в ноги, матери ударяют челом в землю. Он останавливается посреди палаты и, опираясь на трость, пристально всматривается в девиц.

Царь (после некоторого молчания):

Здорово, красные! Ну как живете?

Давненько не видались мы. Делишек
 Кое-каких бояре навезли,
 Так о себе пришлось забыть на время.
 Довольны ли всем вы в нашей слободе?
 (девушки молча кланяются)

Матери (с низкими поклонами):

Довольны всем, довольны, государь,
 По милости твоей великой.

Царь (не слушая их и обводя по-прежнему глазами девиц):

Можно
 И приступить. Подай скамью, Малюта.
 По деревням-то парни сами ходят
 И вьются соколами вокруг невест.
 Бывал и я когда-то лих на девок,
 А нынче уж не то, — пообленился.
 Не обессудьте, коли посижу.
 А вы поочередно проходите.

(Садится на скамью, поданную Малютою несколько правее от центра сцены. Царевич, Малюта и бояре помещаются позади него. Девушки начинают с поклонами проходить поочередно мимо царя. Дуня с улыбкою одобряет Марфу на первом плане; Царь это заметил).

Царь (Малюте во время прохождения девушек):

А эта чьих?
 (Малюта, нагнувшись через скамью, что-то говорит ему вполголоса)
 Отец-то ведь казнен?
 (Малюта так же тихо отвечает)
 С Адашевым еще... Ну как не помнить!
 (девушки продолжают проходить)
 Ишь статная какая! Чьих она?
 (Малюта отвечает)
 Красива! Да! А вот и Колтовская.

Ишь, как тебя окутали сегодня!

Поди, все руки жемчуг оттянул?

(Колтовская кланяется и проходит. За нею идет Марфа. Царь зорко взглядывает на нее и молча проводит глазами. За Марфою следует последнею Дуня.)

Царь (говорит Малюте):

А это ведь Собакиных девица?

(приветливо)

Тебя как звать?

Дуня (робко):

Авдотьей, государь.

Царь:

А по церковному выходишь: Евдокия.

Хорошее то имя; в переводе

Оно — «благоволенье» означает.

А чьих?

Дуня (смелее):

Сабуровых.

Царь:

Который год?

Дуня:

Да минуло восемнадцать.

Царь (шутливо):

Перестарок!

А грамоте смекаешь ли?

Дуня (с улыбкой):

Немножко.

Царь:

А у кого училась?

Дуня:

У попа;

До псалтыря дошла.

Царь:

Гляди, какая!

Поди, теперь не прочь и замуж выйти?

Дуня (с лукавой улыбкой):

Какой-то девице не любо замужество?

Царь (становясь серьезнее):

Замужество-то замужеством, а слыхала ль,

Что мудрый Соломон о вас сказал?

Созидет дома мудрая жена,

Безумная ж руками раскопает.

И снова говорит он: «лучше жить

В земле пустынной, чем с женою греховной».

(встает)

Довольно на сегодня. Расходитесь

(переходя в серьезный торжественный тон)

И знайте все, да и другим скажите,

Что избираю третью я жену

Не ради похоти плотской, греховной,

А чтобы дать царицу православным

И русским людям любящую мать.

(медленно направляется к своим покоем)

Матери и невесты падают на колени:

Храни тебя Господь на государстве!

Занавес.

7 сент. 98.

Приложение В. «Псковитянка», либретто В. В. Крестовского.

Фрагмент

Действие третье.

Явление четвертое. Отшельница выходит из кельи и в недоумении осматривается.

Отшельница:

Тут кто-то был... Тут слышны голоса,
 Мирские песни слышны были...
 Кому б придти — смущать покой молитвы
 И житие пустынное мое?
 Лишь богомольный странник мимоходом
 В грозу да в непогодь случаем посетит,
 Да год назад дочь князя Токмакова
 Как шла с подружками в Печерский монастырь
 Зашла к отшельнице в убогую келью.
 (задумывается) Дочь князя Токмакова... дочь...
 О Господи! Прости мирское помышление!
 Дочь Токмакова, Ольга!.. Ольга!..
 Ведь дочь она моя!.. Моя родная! —
 А дочерью назвать ее не смею я...
 Я отреклась от мира и от дочки,
 И грех свой тяжкий, грех великий
 В пустыню я замаливать ушла.
 И вот — на этом самом месте,
 Где этот грех меня попутал,
 Где для любви закон я преступила,
 Где для греха я мужа позабыла,
 Я келию поставила мою
 И в ней молюсь и в ней я слезы лью.
 Прости, о Господи, мне помыслы земные!
 Воспоминаний тех прости греховный бред!
 Их не изгладила молитва многих лет —
 Я дочь люблю — люблю, как матери другие!..

Вдали за сценой слышен хор молодых девушек.

Хор:

Пустыня ты мати прекрасная,
 Пустыня — обитель спасенная!
 В пустыне лазоревы цветики
 Цветут да не вянут без времени,
 Красны словно риза господняя,
 Пахучи, что ладная кровь господня.

Отшельница:

Опять идут... Опять я слышу
 Вдали поют... девичьи голоса...
 Кричат про мать про пустыню...
 Как год назад, когда была здесь Ольга...
 О, боже мой!... уж не она ль опять?
 Как сердце бьется — рвется вон из груди...
 О, как хотелось бы к груди ее прижать,
 Ласкать, баюкать, дочерью назвать!..
 О, боже! подкрепи, пошли мне силы,
 Дай побороть земное помышление! —
 Нет, не могу... не выдержу... и к ней
 Как мать я брошусь навстречу.
 Как быть мне? Научи, о боже,
 Руководи моей душой ты грешной —
 Теперь в твою я волю отдаюсь.

Хор молодых девушек ближе.

Хор:

Пустыня ты мати прекрасная,
 Пустыня — обитель спасенная!
 В пустыне трава-то шелковая,
 В пустыне древа-то все райские,
 Зеленые, щедрые, тихие,

Господние думы все думают.
 В пустыне-то птицы небесные
 Поют славословия Господу,
 В пустыне житье-то все мирное
 Блаженное все снадобливое,
 Пустыня ты мати прекрасная,
 Пустыня обитель спасенная!

Явление пятое. Отшельница, княжна Ольга, Стеша Матута, Перфильевна и сенные девушки, Стремянной в засаде.

Ольга, Стеша и Перфильевна:

Святая мати! Приюти
 На задых малый богомолоч!
 Благослови и отпусти —
 С благословением к пути
 Великий дар? С ним путь
 Не страшен и не долоч

Отшельница:

Господь пускай благословит!..
 Добро пожаловать!.. Внесу
 Студеный ключ и ягод вволю —
 Дар божий, — от меня его
 Примите вместо угощенья
 Чем бог послал (в сторону)
 Ах, нету силы!
 Тут с ними дочь... Открыться ль ей?
 Нет, нет! Прочь помыслы земные!
 Уйти скорей от искушенья!
 (с поклоном к пришедшим)
 Простите, госты дорогие!
 Гуляйте тут иль отдохнуть присядьте,
 А мне уж время на молитву

(кланяется и уходит в келью. Некоторые из девушек садятся, некоторые бродят на заднем плане. Стеша отводит Ольгу в сторону)

Стеша:

Ждешь ты Тучу, Ольга?

Ольга (робко):

Да, его... Так страшно

Сердце замирает

Словно пред бедою.

Стеша:

Не пугайся, Ольга!

Ольга:

Ах, сестра-подруга!

Не девичье дело

С парнем так видаться!..

Стеша:

Не беда коль любишь!

Ольга (восторженно):

Как же не любить-то?

За него и душу

Я отдала бы ради!

Стеша (к девушкам):

Что, девушки, ведь так сидеть-то скучно, —

Пойдем-ка в лес: грибов тут всяких вволю,

А ягодка лесная земляника

Уж нет нигде крупнее да душистей!

Пойдемте же! Рассыпья крупен жемчуг!

Девушки (идут в лес, рассыпаясь в стороны):

Ау!.. ау!.. Рассыпья крупен жемчуг!

Перфильевна:

И я, на старости, за вами побреду —

Уж больно тут вкусна родится земляника —

Пойду и песенку пожалуй подтяну...

Ау!.. ау!.. Старуху позабыли,

Давайте разом песню запоем (уходит).

Хор:

Ах ты лес, ты мой батюшка,

Лес потемный шумливый ты!

Он шумит да качается

Грозну думушку думает.

Ольга (осматривается):

Вот и одна... боюся...

И грех, и стыд девичий

Щемит, мутит мне сердце —

И радость-то, и боль!..

Хор (дальше):

Он шумит — думу думает,

Словно родной мой батюшка,

Словно родной мой батюшка

Пошумит-поразгневится.

Ольга:

Одна... в лесу... Украдкой

Милова поджидаю...

Ах, да приди же скорее,

Приди, желанный мой!

Хор (совсем вдали):

А в грозу бурю-непогодь
От беды перелетчивой
Приютит дочку милую,
Приголубит гульливую.

Явление шестое. Те же и Туча.

Туча:

Княжна, ты здесь?

Ольга (кидаясь к нему):

Михайло!

(вместе)

Здравствуй! Наконец-то
Свиделся / свиделась с тобою!
Наболело сердце
Тайною тоской.
Здравствуй! Наконец-то
Снова руку жму,
Снова жизнь и радость
Сердцу моему!
Здравствуй! Снова в очи
В ясные гляну,
И заветны думы
Милой / другу расскажу!

Стремянной (из-за куста):

Ага! Молодчик с ней вдвоем! —
Хвастнем-ка доброю находкой!
Прокрадусь к боярину чимчиком
И в раз накроем лебедя с лебедкой! (осторожно удаляется)

Туча:

Во Печорских лесах во потемных
 Я с охочей ватагой бездомных
 С нашей вольницей здесь хоронюсь —
 Не боюсь я с кромешными встречи
 Да и Псковские вольные речи
 Я сказать пред царем не боюсь.
 Расскажу ему русские толки,
 Как изрезали Русь его волки,
 Как-то кровь, что на нем, покажу!
 И за правду святую без страху
 Перед ним я на черную плаху
 Буйну голову смело сложу!

Ольга:

Нет, оставь эти речи, мой милый!
 Ты ведь знаешь — люблю я всей силой
 Всей душою люблю я тебя —
 Но в душе и другая есть рана:
 Эту речь про царя про Ивана
 Ты оставь — умоляю тебя!
 Ты не знаешь его, ты не слышал,
 Как во Пскове к народу он вышел,
 Как он милость свою даровал —
 За него я все бога молила,
 Как отца я его полюбила —
 Как отец он меня любил.

Туча:

Эх, княжна! Хоть и благ он и кроток —
 Только век мой при нем-то короток;
 Знай: при нем мне с тобой не жить:
 Увезет тебя в терем тесовый,
 А меня — лютой казнью торговой
 Повелит всенародно казнить...

Знать, как хочешь ты милому счастья,
 Как не страшно при Туче ненастье —
 Обвенчайся потайно со мной —
 И с тобою, моей светлоокой
 В край богатый, раздольный, далекий
 Мы уйдем с нашей волей псковской!

Явление седьмое. Те же и Отшельница, которая в середине разговора, нечаянно выйдя из кельи, остановилась в изумлении.

Отшельница (строго, подойдя к Туче):

Оставь ее!.. Зачем явился ты
 Смущать ей ум, смущать покой девичий
 Нарушить мир душевной чистоты,
 Нарушить мой монашеский обычай?
 Оставь ее! Беги, беги отсель —
 В тебе кипит безумной страсти хмель!
 Давно это было... и я-то тогда
 Красива была, молода.
 За строго мужа неволей я шла
 И свыкнуться с ним не могла.
 Ушел он с дружиной под немцев в поход
 И прожил в походе-то с год.
 Однажды, как ты, я подруг собрала,
 Как ты же, в Печерский пошла.
 И вот этот самый таинственный лес
 Над нами раскинул навес.
 Пошли мы в разброд меж кустами нырять
 Душистую ягоду брать —
 И я заблудилась в потемном лесу —
 Сгубила в нем жизнь и красу.
 Бежала, кричала — ответа все нет —
 И меркнул в очах моих свет.
 Очнулась — гляжу — я в богатом шатре

Лежу на шелковом ковре.
 Подходит какой-то красавец ко мне —
 А очи, что уголь в огне,
 И видно, что первый из всех-то бояр —
 Кафтан на нем — золото-жар.
 И ласковым словом дарит, что рублем,
 И все-то мне по сердцу в нем.
 Слюбилась с ним я во весеннюю ночь —
 И тайно родила я дочь
 И с тех-то вот пор убежала от всех
 В пустыню замаливать грех.

Ольга (в сильном волнении):

А дочь твоя... Скажи, что случилось с нею?

Отшельница:

Чужой отец ей имя дал свое.

Ольга:

И что же, она тебя ни разу не ласкала,
 И ты не знаешь даже, где она?

Отшельница (восторженно раскрыв к ней объятия):

Нет, знаю! Знаю! Здесь она! Со мною!..

Ты — эта дочь, сокровище мое!

(Ольга падает к ней в объятия)

Отшельница и Ольга (вместе):

Господи! Прими благодаренье!

За море бед и зла

Ты ниспослал святое утешенье —

Я дочь / мать нашла.

В житейский путь я дочь благословила / Родную мать случайно я открыла —

И в смутном сердце вновь

Воскресла вдруг неведомая сила,
Зажглась любовь!

Ольга:

Но кто, скажи, кто мой отец?
О, разреши последнее сомненье!

Отшельница:

Отец... И вымолвить страшусь...
Он высоко от бога здесь поставлен —
Превыше всех владыка и судья
Отец твой.

Ольга (нетерпеливо прерывает):

Кто же, кто, родная?!

(За сценой слышны отчаянные крики):

Спасите нас! Спасите, защитите!
За нами гонятся!.. Их много тут!

Отшельница (вместе с Ольгой тревожно прислушивается):

Что там такое? Боже мой!

Явление восьмое. На сцену выбегают перепуганные девушки и Матугина ватага.

Девушки:

Святая мать, заступись!
Не дай ты нас на надруганье!
Княжну, княжну спасай скорей!

Ватага (преследуя и вяжа девушек):

Гей, ребята, не плошай!
Красных девок забирай!
Уж как этот ли товар

Для холопьев, что для бар!
Среди белого ли дня
Всех вяжи да на коня!
Обещали за княжну
Нам богатую казну —
Гей, ребята, не плошай,
Знай, вяжи да забирай!

Явление девятое. Те же и Матуга.

Матуга (указывая на девушек):
Этих прочь!.. Потом возьмете —
Прежде всех бери княжну!

Ватага:
Где княжна? Давай княжну!
Гей, которая она?
Знай, вяжи да забирай!
Гей, ребята, не плошай.

Матуга (с поклоном к Ольге, которая в испуге прячется в объятиях матери):
Здравствуй, белая лебедка!
Не влюбила старика —
Так теперь полюбишь силой
В запертом ли терему!

Ольга:
Спаси, спаси меня, родная!

Отшельница (величественно и грозно выступает вперед):
Во имя бога — стой, злодей!
Не тронь невинную голубку —
Седины вспомни ты свои!

Матуга (грозясь на нее ножом):

Прочь ты, ведьма! Прочь отсюда!

Не вводи-ка в лишний грех!

Отшельница:

Я ее своею грудью

Буду защищать!

Бей меня — и только через труп мой

Ты ее возьмешь!

Матуга (в бешенстве):

А, карга! Сама же просишь

Ну так на ж тебе!

(Закалывает; Ольга с воплем падает на грудь матери. Ее, бесчувственную, отрывают от трупа и связывают руки).

Стеша Матуга (выступает вперед, к отцу):

Будь проклят, гнусный ты убийца!

Отныне я тебе не дочь!

Иду я к вольнице псковской

И приведу к тебе грозу!

Мужайся, Ольга! Я иду за Тучей! (убегает).

Приложение Г. Источники и материалы

Судьба трех редакций оперы «Псковитянка» оказалась совершенно разной во многих аспектах — в том числе, в отношении их сохранности. Третья редакция, исполняемая и сейчас, стала и наиболее известной, и многократно опубликованной. Наиболее популярное издание ее клавира, впоследствии многократно переизданное, было сделано издательством «Музыка» в 1967 году в рамках полного собрания сочинений Римского-Корсакова, на основе всех прижизненных изданий «Псковитянки», которые были опубликованы фирмой В. В. Бесселя (клавираусцуг первой редакции оперы, партитура третьей редакции и клавираусцуг третьей редакции)⁵¹⁰.

В полном собрании сочинений представлены клавиры и партитуры первой и третьей редакций оперы. Ранние, дореволюционные издания клавира первоначальной версии «Псковитянки», в которых часть фрагментов оперы переложена Н. Н. Римской-Корсаковой для четырехручного исполнения, сохранились в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке (основной автограф партитуры первой редакции оперы) и в нотном отделе Российской Государственной Библиотеки. Вот перечень источников, хранящихся в РГБ:

1. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Хор: Встреча царя. Из оперы «Псковитянка», Партитура. — Спб. — М., Бессель, б.г. — 15 с. 38 см.
2. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Сказка про царевну Ладу: «Сказка про хоробраго витязя Горыню...». — Спб.; М.: В. Бессель. Б.г. — 7 с.; 39 см.
3. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Симфоническая картина «Лес». — Спб.; М.: В. Бессель. Б.г. — 25 с; 39 см.

⁵¹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Том 1а. М., 1966. С. XIV.

4. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Первое интермеццо. Из оп. «Псковитянка». Для ф.-п. в 2 руки. — Спб. — М., Бессель, б.г. — 3 с., 35 см.
5. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Заключительный хор: «Совершилось, волей Божьею...». — Спб.; М.: В. Бессель, ценз. 1892. — 9 с.; 39 см.
6. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Дуэт Тучи с Ольгой: «Княжна, ты не тревожься...». — Спб.; М.: В. Бессель, Б.г. — 15 с., 39 см.
7. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Ариэтта Ольги: «Ах, мама, мама...». — Спб., М.: В. Бессель, Б.г. — 5 с., 39 см.
8. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Увертюра. — Спб.; М.: В. Бессель, Б.г. — 28 с., 39 см.
9. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Фрагменты. Увертюра и антракты к драме Л. Мея «Псковитянка» Перелож. Для ф.-п. в 4 руки Н. Римской-Корсаковой. — Лейпциг, Бессель, б.г. — 37 с. 35 см.
10. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Фрагменты. Увертюра и антракты к драме Л. Мея «Псковитянка». Соч. Н. А. Римского-Корсакова. Для оркестра. Партитура. — 105 с. 28 см.
11. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3-х д. Полное переложение для одного ф.-п. Новая обраб. (1894). — Спб. — М., Бессель и К°, б.г. — 121 с. 28 см.
12. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 4-х д. Перелож. Для ф.-п. с пением Надежды Пургольд. — Спб., Бессель, б.г. — 221 с. 33 см.

Эти фрагменты особенно важны в контексте сравнения плана оперы в первой и второй редакциях. В первоначальной версии опера содержала четыре акта, в отличие от всех последующих вариантов. В них сцена Веча

помещена во вторую картину первого действия, а в первой редакции под нее выделено целое действие. В издании Бесселя план оперы выглядит так:

1. Вступление, в 4 руки.
2. Игра в горелки (хор), в 4 руки
3. Сказка про Царевну Ладугу.
4. Песня Тучи «Раскукуйся ты кукушечка».
5. Дуэт Тучи с Ольгой.
6. Вступление и хор (3-е действие).
7. Ариозо Ольги «Ах мама, мама» (из 2-й сцены).
8. Хор: встреча Царя Ивана, в 4 руки.
9. Хор девушек: Величание Царя.
10. Вступление к 4-му действию, в 4 руки.
11. Хор девушек «Ах ты дубрава».
12. Речитатив и дуэт Ольги с Тучей (в лесу).
13. Ариозо Ольги «Девичье горе и девичья слезы».
14. Сражение (хор).
15. Заключительный хор «Совершилась воля Божия».

Не менее важные материалы содержатся также в отделах рукописей РНММ, РИИИ и СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова. Вот их перечень:

РНММ:

3	Римский-Корсаков, Н. А. «Псковитянка». Опера. Действ. 1; карт. 1-я. 3-я редакция. Партитура. Авт.		40 л.
4	Римский-Корсаков, Н. А. «Псковитянка». Опера. Обложка партитуры 1-го действия. Авт.		1 л.
5	Римский-Корсаков, Н. А. «Псковитянка». Опера. Отрывки из 3-го действия (окончание хора «Ах ты дубрава...») Партитура. Опубликовано изд. В. Бессель. Авт.		1 л.
6	Римский-Корсаков, Н. А. «Псковитянка». Опера. Действ. 2-е. Хор «Царь наш государь». Для смеш. хора и орк. Партитура. Авт.	1868 г. нояб. 9	14 л.
7	Римский-Корсаков, Н. А. «Псковитянка». Опера. Клавир. (Опублик. изд-вом В. Бессель.) Авт.		52 л.
8	Римский-Корсаков, Н. А. «Псковитянка». Опера. Увертюра. Клавир. (Опублик. изд-вом В. Бессель.) Авт.		8 л.

93	Римский-Корсаков, Н. А. «Псковитянка». Действие 2-ое. Партитура. Копия 1893–1894 гг. Коррект. экз.	1893– 1894 гг.	109 л.
----	--	-------------------	--------

РИИИ:

6	Римский-Корсаков Н. А. Отрывок из «Псковитянки». Партитура. Автограф.		1 л.
53	Римский-Корсаков Н. А. Автограф. 1. Начало «Псковитянки» (5 тактов); 2. Начало «Снегурочки» (3 такта). На одном листе. Внизу дарственная надпись: «Издателю от сочинителя на долгую память Н. Римский-Корсаков. 4 апреля 1895 С-П-бург».	4 апреля 1895 г.	1 л.
56	Римский-Корсаков Н. А. «Псковитянка». Действие II-е, Картина 2-я. Отрывок. Партитура. Корректурa первая. Многочисленные пометы автора.		15 л.

СПБГК имени Н. А. Римского-Корсакова:

[«Псковитянка». Опера в 4-х действиях по драме Л. А. Мея. Вторая редакция. Пролог.]
Колыбельная песня «Баю Оленьку мою». Es-dur. Для голоса с орк. или с ф-п. Партитура.
28 июля 1877 г.

Автограф. В конце рукописи: «Инструм. 28 июля 77. Сочинено 28 марта 66». На л. 4 об. рукой В. Ястребцева: «13 мая (30 апреля) 1919 г. (День «похорон» Н. Н. Римской-Корсаковой). Дорогому, горячолюбимому Владимиру Николаевичу Куприянову «На неизменно добрую память» о крепко полюбившем его «Корсиканце» В. Ястребцев. [«Воскресенье» 4 мая (21 апреля) «заболела» бедная Надежда Николаевна Р. Корсакова, и 11 мая (28 апреля) в ½ 12-го (= ½ 10-го) утра, ровно через неделю, — она — «скончалась»!].». Чернила, карандаш.

4 л. 38,5 x 26, 5.

Под партитурой подстрочная партия ф-п.

Первоначально Колыбельная была написана в качестве самостоятельного произведения — романса ор. 2 № 3, затем была инструментована и переработана для II (оставшейся неизданной) редакции оперы «Псковитянка»; впоследствии с изменениями вошла в оперу «Боярыня Вера Шелога» (1898 г.)

Инв. №: 1880ОР

Не издано

Однако наиболее ценные рукописи хранятся в ОР РНБ. Так, там находятся все материалы второй редакции «Псковитянки», в частности, вариант ее либреттного плана. Он четко фиксирован и выглядит так:

- Пролог:
- а) Вступление;
 - б) Колыбельная песня;
 - в) Речитатив и дуэтино;
 - г) Рассказ [Веры Шелоги] и Заключение.

Действие первое: Увертюра

- № 1. Сцена и хор (Горелки);
- № 2. Сцена и песня;
- № 3. Сцена и сказка;
- № 4. Речитатив и Дуэттино;
- № 5. Песня;
- № 6. Дуэт;
- № 7. Речитатив и сцена;
- № 8. Финал: а) хор;
 - б) речитатив Гонца и хор;
 - в) ариозо с хором;
 - г) хор и речитатив Тучи;
 - д) песня и заключение.

Действие второе:

- № 9. Вступление (Антракт) и хор;
- № 10. Сцена с хором;
- № 11. Речитатив и Ариетта;
- № 12. Трио;
- № 13. Хор;
- № 14. Антракт;
- № 15. Финал: а) сцена;
 - б) септет;
 - в) хор;
 - г) речитатив и романс;
 - д) заключение.

Действие третье:

- № 16. Антракт
- № 17. Интродукция: а) хор калик;
 - б) сцена и марш;

- в) гроза;
- г) хор;
- д) [сцена и] ариозо;

№ 18. Дуэт;

№ 19. Сцена с хором;

№ 20. Антракт;

№ 21. [Речитатив и] Каватина;

№ 22. Речитатив и сцена;

№ 23. Сцена, Ариетта и Каватина:

а) Речитатив [и Ариетта];

б) Дуэттино;

в) Каватина;

№ 24. Финал:

а) речитатив и песня;

б) сражение;

в) речитатив;

г) заключение и хор⁵¹¹.

Материалы второй редакции представляют собой важнейший объект для исследования. Вторая редакция не была ни опубликована, ни поставлена, и сохранилась только в разрозненных рукописях. И наиболее полный клави́р (68 л.), и наиболее полная партитура оперы (144 л.) находятся именно в РНБ, однако не содержат всех номеров, предполагаемых в плане оперы. Перечень всех материалов «Псковитянки» в фонде № 640 «Н. А. Римский-Корсаков» выглядит так (курсивом выделены рукописи второй редакции):

№	Наименование единиц хранения	Дата	К-во листов
47	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Партитура /неполная/ и клави́р на нижних строках. Автограф; 2-я редакция; чернилами; помарки, пометы синим</i>	1877 г.	144 лл.

⁵¹¹ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Том 1а. С. XII–XIII.

	<i>карандашом; пагинация: 131–150, 245–317, 1–6, 1–6, 23–69, 59–92, 117–207.</i>		
48	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Увертюра /Maestoso; 4/4; h-moll/. Для оркестра. Партитура. 11 дек. 1877 г. Петербург. Автограф; чернилами; 2-я редакция, пометы синим карандашом; пагинация: 1–38.</i>	11 дек. 1877 г.	20 лл.
49	Римский-Корсаков Николай Андреевич. /Псковитянка/. Опера в 3 д. /Увертюра?/. Партитура. Наброски. Черновой автограф; чернилами, местами карандашом.	/1860-е гг.?!/	2 лл.
50	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д.. Пролог. Вступление. /Allegro; 4/4; B-dur/. Для оркестра. Партитура. Красная дача. Автограф, чернилами; пометы, помарки, карандашом.	28 авг. 1887 г.	12 лл.
51	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. 1, картина 1. Партитура /не полная/. Автограф; 3-я редакция; чернилами; пометы и помарки синим и простым карандашами; пагинация: 81–89.	/1891 г./	55 лл.
52	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. I, картина 2. Партитура. Автограф; чернилами; пометы и помарки синим и простым карандашами; пагинация: 1–85.	11 апр. 1892 г.	44 лл.
53	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. II, картина I. Партитура. Автограф; 3-я редакция; чернилами; пометы, помарки синим и простым карандашами; пагинация: 1–152.	1891 г.	76 лл.
54	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. III. Партитура. Автограф; 3-я редакция; лл. 8-21 копия ремарки рукой Н. А. Римского-Корсакова. Чернилами; пометы и помарка цветными карандашами; пагинация: 1–41, 43–74, 79–190, 195–198.	1891- 1892 гг.	95 лл.
55	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Д. III. Картина I. Сцена Ольги в лесу / «Одна в лесу»; Andante; 4/4/. Партитура? Автограф; чернилами; на л. 8 об. сбоку карандашная помета рукой Н. А. Римского-Корсакова.	/1891– 1892 гг.?!/	8 лл.
56	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Д. III, картина I. /Антракт/ /Poco adagio; 4/4/. Партитура для оркестра. Красная дача. Копия; чернилами; титульный лист — автограф; пагинация: 1–6.</i>	27 мая 1877 г.	4 лл.
57	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Д. III, картина 2. Заключительный хор / «Господь единый»; Andante maestoso; 3/2; Es-dur/. Партитура. Автограф; чернила; пометы карандашом; пагинация: 199–206.	1891 г.	4 лл.
58	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. /Псковитянка. Опера/.</i>	Б.д.	1 л.

	<i>Д. III?/. Стих об Алексее, божьем человеке / «Во славном во городе»; Росо тено mosso; 4/4; h-moll/. Для хора и оркестра. Партитура. Автограф; карандашом; название чернилами; все перечеркнуто.</i>		
59	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Обложка для партитуры заключительного хора. Автограф; синим карандашом.</i>	/1877 г.?!/	1 л.
60	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. II, картина 1. Перелож. для пения с ф-п. автора. Автограф; чернилами; пометы синим и простым карандашами; пагинация: 1–40.	23 окт. /1893 г.?!/	21 лл.
61	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. II, картина 2. Перелож. для пения с ф-п. автора. Ялта. Автограф; чернилами; пометы синим и простым карандашами; на обложке надпись рукой Н. А. Римского-Корсакова. «Сдано В. В. 24 января 94»; пагинация: 41–61.	20 июня 1893 г.	12 лл.
62	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. III, картина 1. Перелож. для пения с ф-п. автора. Автограф; чернилами; пометы синим и простым карандашами; помарки; пагинация: 1–43.	/1894 г.?!/	22 лл.
63	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Д. III, картина 2. Перелож. для пения с ф-п. автора. Автограф; чернилами; пометы синим и простым карандашами; помарки; лл. 24–27 /заключительный хор/ — автограф Н. Н. Римской-Корсаковой. Пагинация: 1–52.	/1894 г./	27 лл.
64	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Д. III, картина 2. Заключительный хор / «Господь единый»; Andante maestoso; 3/2; Es-dur/. Перелож. для пения с ф-п. автора. Автограф; чернилами; пометы, помарки синим и простым карандашом; пагинация: 1–5.	1894 г.?!/	4 лл.
65	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера в 3 д. Содержание заимствовано из драмы Л. А. Мея. Наброски для пения с ф-п. с указанием на инструментровку. Автограф; 2-я редакция; чернилами и карандашом; пагинация: 1–13, 1–8, 7, 1–20, 12–15, 18–22, 1, 1–3, 1–10.</i>	1876– 1877 гг.	68 лл.
66	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Увертюра. /Не скоро; 4/4; h-moll/. Перелож. для 2-х ф-п. в 8 рук. Н. Н. Пургольд. Автограф Н. Н. Пургольд; чернилами; помарки.	Начало 1870-х гг.	21 лл.
67	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Пролог. Вступление к прологу для ф-п. 4 руки, остальное — для пения с ф-п. в 2 руки с указаниями на инструментровку. Красная дача. Черновой автограф; карандашом; пометы цветными карандашами.</i>	Июль, 1877 г.	12 лл.
68	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера.	/Начало	13 лл.

	Вступление /4/4; h-moll/. Перелож. для ф-п. в 4 руки Н. Н. Пургольд, с указаниями на инструментовку. Автограф Н. Н. Пургольд титульный лист и обозначения партий рукой Н. А. Римского-Корсакова; помарки; пагинация: 1–24.	1870-х гг./	
69	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Вступление. Перелож. для ф-п в 4 руки, с указанием на инструментовку. Черновой автограф; карандашом.	1871 г.	7 лл.
70	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. I. Перелож. для пения с ф-п в 4 руки, частично в 2 руки /Н.Н. Пургольд/. /Автограф Н. Н. Пургольд?/; чернилами; примечания и текст рукой Н. А. Римского-Корсакова; пагинация: 25–96.	Начало 1870-х гг.	34 лл.
71	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. I. Сказка / «Сказка про храброго витязя Горыню»; Медленно; 6/4; B-dur/. Для пения с ф-п. Автограф; чернилами; на л. 1 в верхнем правом углу надпись в кавычках печатными буквами, синим карандашом: «Псковитянка».	1868 г.	2 лл.
72	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Сцена «По бабкам стой». Хор и речитатив / Allegro; 4/4; e- toll/. Для пения с ф-п, с указанием на инструментовку. Наброски. Красная дача. Черновой автограф; карандашом; пагинация: 1–6.</i>	<i>25 июня 1877 г.</i>	3 лл.
73	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. II. Сцена Веча. Перелож. для пения с ф-п в 2 руки Н. Н. Пургольд. Автограф Н. Н. Пургольд; чернилами; пагинация: 1–52.	Начало 1870-х гг.	26 лл.
74	Римский-Корсаков Николай Андреевич. /Псковитянка. Опера/. Д. II., картина 1. Прелюдия. Наброски в трехстрочном изложении. Автограф Н. Н. Пургольд, карандашом.	Нач. 1870-х гг.	1 л.
75	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. /Псковитянка. Опера/ /Д. III?/. Алексей, божий человек. Для хора в сопровожд. ф-п, с указанием на инструментовку. Наброски. Черновой автограф; карандашом; на л. 24 — наброски к д. III, на лл. 22, 23, 24, 1 об — наброски к д. I/?/.</i>	<i>1876– 1877 гг.</i>	25 лл.
76	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера, д. III, картина 1/, в /Вход царской охоты и г/ Гроза и песня девушек. Для пения с ф-п, с указанием на инструментовку. Автограф; пометы синим простым карандашами; пагинация 9- 20.</i>	<i>Б.д. 1877 г.</i>	6 лл.
77	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. III. Вступление / Andante moderato и Andante non troppo; 4/4/. Для ф-п с указаниями на инструментовку. Наброски. Черновой автограф; чернилами и карандашом; на л. 200 набросок дуэт Ольги и Тучи; на л. I вверху надписи Н. А. Римского-Корсакова: «10 января принялся за Псковитянку» и «Псковитянка, IV действие».</i>	<i>Б.д.</i>	2 лл.
78	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. III, картина I. Сцена Ольги и Тучи в лесу. / «Одна в лесу».	/1889 г./	2 лл.

	Andante; 4/4/. Наброски для пения с ф-п. Черновой автограф; карандашом.		
79	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. III, сцена 2. Ариозо Ольги / «Одна, одна в лесу»; Andantino ma rioso agitato; 4/4/. Для пения с ф-п, с указаниями на инструментовку. Петербург. Черновой автограф; чернилами и карандашом.	11–12 янв. 1889 г.	2 лл.
80	<i>Римский-Корсаков Николай Андреевич. /Псковитянка/. Опера. Д. III. Interludium между 1 и 2 картинами/ Andante; 4/4; h-moll/. Для ф-п 4 руки с указаниями на инструментовку. Красная дача. Автограф; карандашом.</i>	22 июня 1877 г.	2 лл.
81	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. III, картина 2. Ария царя Ивана / «Вот обелил я Псков»; Moderato e maestoso 2/2; D-dir/. Клавир. Копия; титульный лист и пометы Н. А. Римского-Корсакова; на лл. I и 2 надписи: «Посвящается Федору Ивановичу Шаляпину».	/1898 г./	4 лл.
82	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Псковитянка. Опера. Д. IV, сцена VI. Для пения с ф-п. Петербург. Автограф; на л. I вверху надпись: «Владимиру Васильевичу Стасову».	17 окт. 1870 г.	2 лл.

Некоторые из рукописей не датированы, но стилистика музыкального языка позволяет относить их к работе над второй редакцией оперы. О существенных отличиях композиции второй редакции от первой и третьей можно сделать вывод, глядя на сравнительную таблицу всех сцен всех редакций (см. Приложение Д).

Таким образом, источники, относящиеся ко второй редакции «Псковитянки», представляют собой важнейший материал для исследования композиторской техники Римского-Корсакова. То, что они не изданы и не систематизированы, существенно обедняет исследования опер композитора в целом и «Псковитянки» в частности. Подробный анализ драматургии и музыкального языка поможет выявить ценные детали творческого процесса Римского-Корсакова периода 70-х годов XIX века.

Каталоги рукописей «Царской невесты»

РНБ

№	Наименование единиц хранения	Дата	К-во листов
194	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста.	1898	99

	Опера в 4 д. Либретто И. Ф. Тюменева по драме Л. А. Мея. Увертюра к Д. I. Партитура и клавир. Вечаша. Автограф; авторские пометы, помарки; типографские пометы; пагинация: 1–195.		
195	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Либретто И. Ф. Тюменева по драме Л. А. Мея. Д. II. Партитура и клавир. Вечаша. Петербург. Автограф; помарки и пометы; типографские пометы; пагинация: 1–60, 63–133.	Август — сентябрь 1898	68
196	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Либретто И. Ф. Тюменева по драме Л. А. Мея. Д. III и IV. Партитура. Вечаша. Петербург. Автограф; карандашные пометы, типографские пометы; пагинация: 1–72, 71–165. В этой рукописи д. IV обозначено автором как 2-я картина III д.	1898	87
197	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Увертюра /Allegro; 2/2; d-moll/. Партитура. Вечаша. Черновой автограф. Пагинация: 1–40.	31 июня 1898	22
198	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. I. Сцена. Речитатив и ария Грязного /«С ума нейдет красавица», 4/4; h-moll и 6/8; a-moll/. Партитура. Отрывок. Вечаша. Черновой автограф; чернилами и карандашом.	[2 июля] /1898/	2
199	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. I. Сцена I/. /«... Григория Грязного»; 6/8/. Партитура. Отрывок. Вечаша. Черновой автограф; карандашом.	[6 ию[н]я] 1898	4
200	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. I. Сцена 2. Хор/. /«Мы лаской будем сыты»; 4/4, B-dur/. Партитура. Эскиз. Черновой автограф.	/1898/	4
201	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. I. Сцена 2. /Ариозо Лыкова /«Иное все». Andantino; 3/4; Des-dur/. Партитура. Эскиз. Черновой автограф.	/1898/	2
202	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. I. Сцена 3/. /«Его еще на свете не бывало»/. /4/4; G-dur/. Партитура без вокальной партии. набросок. Черновой автограф, чернилами или карандашом.	/1898/	2
203	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д.	18 июля /1898/	2

	/Д. I, сцена 5/. Трио /«Ох, не верится»; Larghetto; 6/8; fis-moll/. Партитура. Эскиз. Вечаша. Черновой автограф.		
204	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. I, сцена 6. Дуэт /«Знать не любишь»; 3/4; g-moll/. Партитура. набросок. Черновой автограф.	/1898/	2
205	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. II, сцена 1. Хор /«...Евмена то к Покрову»; 4/4/. Партитура. набросок. Черновой автограф; чернилами и карандашом.	/1898/	2
206	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. II, сцена 1. Хор «Неужто к немцу?». /4/4; G-dur/. Партитура без вокальной партии. Отрывки. Черновой автограф. Здесь же на л. 1 об. д. II, сцена 2.	/1898/	1 + 1 чист
207	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II. Ария Марфы /«В Новгороде мы рядом с Ваней жили»; Molto andante. Adagio; 2/4; Des-dur/. Партитура и партии. /Лейпциг, изд. М. П. Беляева/. Печ. экз. с пометами и дарственной надписью автора Н. И. Забеле-Врубель 12 февр. 1900 г.	1899?	50
208	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II. Сцена 2. Ария Марфы и квартет. Партитура и клавиш. Отрывки. Автограф, чернилами. Пагинация: 51, 69–72.	/1898/	5 + 1 чист
209	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II, сцена 2. Ария Марфы «Как теперь». 2/4; Des-dur/. Партитура. Текст не выписан. Отрывок. Черновой автограф, чернилами и карандашом.	/1898/	4
210	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. II, сцена 3/. Квартет. /«Погоди, моя милая». Largo; 3/4; C- dur/. Партитура. Отрывок. Черновой автограф.	/1898/	2
211	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II, сцена 3./ Эскиз в 4-х строчном изложении. Отрывок. Черновой автограф; карандашом. Здесь же: Царская невеста, д. IV, сцена 5 /л. 2/, Увертюра, отрывок /л. 2 об/ и неустановленный набросок /л. 1/.	/1898/	2
212	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. II. Сцена 4./ «Любашина злодейка»; 4/4/. Партитура. Эскиз. Текст не выписан большей частью. Черновой автограф.	/1898/	3

213	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. II. Сцена 5 и 6/. /«Ты на меня...» / 3/4; H-dur/. Партитура без вокальной партии. Эскиз. Черновой автограф; карандаш.	/1898/	2
214	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. III, сцена 3. /Конец/ и 4/. /«Вот и все готово»; 4/4, 3/4; A-dur/ Партитура. Эскиз. Черновой автограф; карандашом.	/1898/	2
215	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. III, сцена 4. Секстет с хором. «Будь здоров, Иван Сергеич»/. 6/8; A-dur. Партитура без вокальной партии. Отрывок. Черновой автограф; карандашом.	/1898/	1 + 1 чист
216	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. III, сцена 5/. /Moderato assai; 4/4; C-dur/. Партитура без вокальной партии. Отрывок. Черновой автограф; карандашом; здесь же: Д. II, сцена 6 /л. 2 об./.	/1898/	2
217	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. IV, сцена 2 /«Ах /посмотри/»; 2/4; Des-dur/. Вокальная партия не вписана. Партитура. Наброски. Черновой автограф, карандашом.	/1898/	4
218	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. I. Наброски для пения с ф-п с указаниями на инструментровку. Черновой автограф; чернилами и карандашом; пагинация: VII–VIII, 9–98.	/1898/	47 + 1 чист
219	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II. Наброски для пения с ф-п с указаниями на инструментровку. Черновой автограф; чернилами и карандашом; пагинация: 1–68.	/1898/	35 + 1 чист
220	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. III. Наброски для пения с ф-п с указаниями на инструментровку. Черновой автограф; чернилами и карандашом; пагинация: 1–14, 19–52.	/1898/	24 + 1 лиг. + 1 чист
221	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. IV. Наброски для пения с ф-п с указаниями на инструментровку. Черновой автограф, чернилами и карандашом.	/1898/	25
222	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста.	/1898/	4

	Опера в 4 д. /Увертюра/ /4/4/. Для ф-п, местами с указанием на инструментовку. 8–9 июля. Вечаша. Черновой автограф; чернилами и карандашом.		
223	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II, сцена 2. Ария Марфы /«В Новгороде мы рядом с Ваней жили»; Andante. Adagio molto; 2/4; Des-dur/. Перелож. для пения с ф-п. Вечаша. Автограф; помарки, пометы; дарственной надписью автора Н.И. Забеле-Врубель; пагинация: 1–7.	Июнь 1898	4
224	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II, сцена 3. Квартет /«Погоди моя милая»; Largo; 3/4; C-dur/. Перелож. для пения с ф-п. Копия. С авторскими пометами и дарственной надписью Н. И. Забеле-Врубель.	Б.д.	3
225	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. II. /Сцена 3/. Квартет /4/4; es-moll/. Для пения с ф-п. Набросок. Черновой автограф, карандашом. Здесь же на лл. 2 об: Царская невеста, д. I, сцена 3. Подблюдная песня, и Римский-Корсаков Н. А. Нимфа. Романс, лл. 2 — 2 об.	Б.д.	2
226	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. III /сцена I/. Для ф-п. Наброски. Черновой автограф; чернилами и карандашом; на л. 2 об — д. III, сцена 5.	/1898/	2
227	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. IV /сцена I/. Ария Собакина /«Забылася...»/. Для пения с ф-п. Черновой автограф; карандашом.	/1898/	2
228	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. [Д. IV], Д. III, картина 2. Сцена и ария Марфы /«Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»; 2/4/. Перелож. для голоса с ф-п. Копия с авторскими пометами и дарственной надписью Н. И. Забеле-Врубель, от 21 ноября 1898 г.	/1898/	6
229	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. /Д. IV, сцена Марфы/. /«Мне вдруг за пальцами вздремнулось»/. Для голоса с ф-п, местами с указанием на инструментовку. Отрывок. Черновой автограф; чернилами и карандашом.	/1898/	2
230	Римский-Корсаков Николай Андреевич. Царская невеста. Опера в 4 д. Д. IV, /сцена 2. Ария Марфы/ /«Вот эта яблонька»; 2/4/. Эскиз. Отрывок.	/1898/	1

	Черновой автограф; чернилами и карандашом.		
--	--	--	--

РИИИ

Ф. 7. Р. I. Ед. хр. 9а.	Царская невеста. наброски. Партитура. Клавир. Автограф. Дата не указана.	Б.д.	4 лл. 2 лл.
Ф. 7. Р. I. Ед. хр. 9б.	Царская невеста. Интермеццо из II акта. Переложение для фортепиано (клавир). Автограф.	1898	1 л.
Ф. 7. Р. XIV. Ед. хр. 47.	Либретто «Царская невеста». СПб.	1899	
Ф. 7. Р. XIV. Ед. хр. 48.	Либретто «Царская невеста». СПб.	1899	
Ф. 7. Р. XIV. Ед. хр. 46.	Libretto. «La fiancée du tzar». Paris. Belaieff.	1927	
Ф. 7. Р. XIV. Ед. хр. 49.	Либретто «Царская невеста». Москва. Музсектор.	1928	
Ф. 7. Р. XIV. Ед. хр. 45.	«La fiancée du tzar». Содержание и программа оперы. Paris. Theatre du Chatelet.	Juin 1933	
Ф. 7. Р. XIV. Ед. хр. 50.	«Царская невеста». «La fiancée du tzar». The Tsar's Bride. Содержание оперы, программа и вступительные замечания. Ленинград. Ленинградский Академический Малый оперный театр.	1937	
Ф. 7. Р. XX. Ед. хр. 8.	Вырезки из русских, иностранных газет. Рецензии на оперу. 12 экземпляров.	Б.д.	
Ф. 7. Р. XXIV. Лит. А. Ед. хр. 19.	«Царская невеста» опера в 3-х действиях. Партитура. Издание. М.П. Беляев. Лейпциг. С пометками автора.	Б.д.	363 с.

Приложение Д. Таблица сценарных планов трех редакций «Псковитянки»

	Первая редакция (1867–1872)	Вторая редакция (1876–1877)	Третья редакция (1891–1894)	Персонажи
Пролог: а) Вступление б) Колыбельная песня в) Речитатив и Дуэттино г) Рассказ и заключение	-	+	-	Вера Вера, Надежда Вера, Надежда, Токмаков, Шелога
	I ДЕЙСТВИЕ	I ДЕЙСТВИЕ , [КАРТИНА 1] (в партитуре деления на картины нет, в клавире есть)	I ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 1	
Увертюра	+	+	+	
Горелки	+ «Сцена I (Горелки»); «Сцена II»	+ «Сцена и Хор»; «Сцена и Песня» (в плане есть, но рукописи нет)	+ «Сцена в княжеском саду»	Ольга, Власьевна, Перфильевна, Стеша, хор
Сказка про Царевну Ладу	+ «Сцена III»; «Сказка про Царевну Ладу»	+ «Сцена и Сказка про Царевну Ладу»	+ «Сказка про Царевну Ладу»	Власьевна
Речитатив и Дуэттино	-	+	-	Стеша, Четвертка
Песня	+ «Сцена IV (Песня Михайлы Тучи)»	+	+ «Песня Михайлы Тучи»	Туча, [Четвертка — только 2 р.]
Дуэт	+ «Сцена V (Дуэт Тучи с Ольгой)»	+	+ «Дуэт»	Ольга, Туча
Речитатив и Сцена	+ «Сцена VI»	- (в плане есть, но рукописи нет)	+	Ольга, Туча, Токмаков, Матуга
Интермеццо	-	-	+	

	II ДЕЙСТВИЕ	I ДЕЙСТВИЕ, [КАРТИНА 2]	I ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 2	
Вече [Финал] а) Хор б) Речитатив и Хор в) Ариозо с хором г) Хор и Речитатив Тучи д) Песня и Заключение	+ «Сцена Веча»	+	+ + «Песня Тучи с хором»	Токмаков, Матуга, Туча, Юшко Велебин, хор
	III ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 1	II ДЕЙСТВИЕ, [КАРТИНА 1]	II ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 1	
Вступление (Антракт) и Хор	+ «Вступление и Сцена 1»	- (в плане есть, но рукописи нет)	+ «Вступление и хор народа»	Хор
Сцена с хором	+ «Сцена II»	+	+	Ольга, Власьевна, хор
Речитатив и Ариетта	+ [Ариозо]	+	+ Ариетта Ольги	Ольга, Власьевна
Трио	-	+	-	Ольга, Стеша, Власьевна
Хор	+ «Сцена III»	+	+ «Встреча царя»	Хор
	III ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 2	II ДЕЙСТВИЕ, [КАРТИНА 2]	II ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 2	
Антракт	-	- (в плане есть, но рукописи нет)	+ «Интермеццо»	
Финал а) сцена б) септет в) хор г) речитатив и романс д) заключение	«Сцена IV» + - + - +	+ + + + +	+ - + - +	Грозный, Токмаков, Ольга, [Стеша — 2 и 3 ред.], хор
	IV ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 1	III ДЕЙСТВИЕ, [КАРТИНА 1]	III ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 1	
Антракт	+ «Вступление»	+	+ «Музыкальная картина»	

Интродукция. а) Хор Калик	- -	+	- -	Хор, [Салос — только 2 ред.], Ольга, [Власьевна, Перфильевна — только 3 ред.]
б) Сцена и Марш в) Гроза г) Хор д) Ариозо	- - + «Сцена I» (только Хор девушек); + «Сцена II» (Ариозо Ольги)		- + + + «Ариозо»	
Дуэт	+ «Сцена III»	+	+	Ольга, Туча
Сцена с хором	+ «Сцена IV»	+	+	Ольга, Туча, Матуга, хор
	IV ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 2	III ДЕЙСТВИЕ, [КАРТИНА 2]	III ДЕЙСТВИЕ, КАРТИНА 2	
Антракт	-	- (в плане есть, но рукописи нет)	+	
Каватина [Ария]	+ «Сцена V»	+	+	Грозный, Вяземский
Речитатив и Сцена	+ «Сцена VI»	+	+	Грозный, Матуга
Сцена, Ариетта и Каватина [только 2 ред.]	+ «Сцена VII»	+	+ «Речитатив и Ариозо Ольги»; «Ариозо Царя»	Грозный, Ольга
Финал а) Речитатив и Песня б) Сражение в) Речитатив г) Заключительный хор	- + «Сцена VIII» + +	- (в плане есть, но рукописи нет) + + +	- + + +	Грозный, Ольга, Туча, Матуга, Вяземский, Сторожевой, [Бомелий — 2 и 3 ред.], хор

Приложение Е. Таблица оркестровых приемов в трех исторических операх (по учебнику «Основы оркестровки»)

Группы инструментов	1 редакция	2 редакция	3 редакция	Примечания автора по третьей редакции
Деревянные духовые	3 Flauti (Fl. III = Piccolo)	2 Flauti + Piccolo	3 Flauti; Flauto III переменяется от времени до времени на Flauto piccolo, а Flauto II меняется на Flauto contralto	За неимением Flauto contralto, партия может быть заменена обыкновенной флейтой, а некоторые крайне необходимые низкие тоны — кларнетом.
	2 Oboi	2 Oboi (Corno Inglese = Oboe II)	2 Oboi и Oboe contralto, то же, что corno inglese	
	2 Clarinetti (A, B)	2 Clarinetti (in A / B)	2 Clarinetti in B / A и 1 Clarinetto basso in B / A	
	2 Fagotti	2 Fagotti	2 Fagotti и Contra fagotto	За неимением contra-fagotto партия его может быть заменена обыкновенным фаготом (читая октавою ниже написанного), а низкие тон должны быть опущены.
Медные духовые	4 Corni (F, C)	4 Corni (in D / E / Es / F / B / Ges / As / Des)	4 Corni in F	
	2 Trombe (F, C)	2 Trombe in Es / B	2 Trombe in B / A и 1 Tromba-contralta (1 строй tr-ba c.a. in F)	Цель tr-ba c.a. — сильные и звучные низкие тоны, несколько жидкие на обыкновенной tromba. Исполнение не составит затруднения для трубачей. За неимением этого инструмента он может быть заменен обыкновенной трубой in si бемоль с транспортировкой на кварту ниже.
	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni и Tuba	
	Banda (на сцене)	2 Cornetti a pistons in B	2 Cornetti a pistons in B	В 1-й картине III действия 2 Cornetti in B ЗА КУЛИСАМИ.

Ударные	Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam I, Tam-tam II	Timpani, Gr. Cassa, Piatti, Tambour piccolo, Tam-tam I, Tam-tam II	3 Timpani, Triangolo, Piatti, Cassa, Tamtam I, Tam-tam II	Во 2-й картине 1-го действия Tamtam II за кулисами.
	Arpa		1–2 Arpe (1 партия)	
Струнные	Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi			18–12 Violini I, 16–10 Violini II, 14–8 Viole, 10–6 Violoncelli, 8–4 Contrabassi.

Приложение Ж. Таблица оркестровых составов в трех редакциях «Псковитянки»

Группы инструментов	1 редакция	2 редакция	3 редакция	Примечания автора по третьей редакции
Деревянные духовые	3 Flauti (Fl. III = Piccolo)	2 Flauti + Piccolo	3 Flauti; Flauto III переменяется от времени до времени на Flauto piccolo, а Flauto II меняется на Flauto contralto	За неимением Flauto contralto, партия может быть заменена обыкновенной флейтой, а некоторые крайне необходимые низкие тоны — кларнетом.
	2 Oboi	2 Oboi (Corno Inglese = Oboe II)	2 Oboi и Oboe contralto, то же, что corno inglese	
	2 Clarinetti (A, B)	2 Clarinetti (in A / B)	2 Clarinetti in B / A и 1 Clarinetto basso in B / A	
	2 Fagotti	2 Fagotti	2 Fagotti и Contra fagotto	За неимением contra-fagotto партия его может быть заменена обыкновенным фоготом (читая октавою ниже написанного), а низкие тон должны быть опущены.
Медные духовые	4 Corni (F, C)	4 Corni (in D / E / Es / F / B / Ges / As / Des)	4 Corni in F	
	2 Trombe (F, C)	2 Trombe in Es / B	2 Trombe in B / A и 1 Tromba-contralta (1 строй tr-ba c.a. in F)	Цель tr-ba c.a. — сильные и звучные низкие тоны, несколько жидкие на обыкновенной tromba. Исполнение не составит затруднения для трубачей. За неимением этого инструмента он может быть заменен обыкновенной трубой in si бемоль с транспортировкой на кварту ниже.
	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni и Tuba	
	Banda (на сцене)	2 Cornetti a pistons in B	2 Cornetti a pistons in B	В 1-й картине III действия 2 Cornetti in B ЗА КУЛИСАМИ.

Ударные	Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam I, Tam-tam II	Timpani, Gr. Cassa, Piatti, Tambour piccolo, Tam-tam I, Tam-tam II	3 Timpani, Triangolo, Piatti, Cassa, Tamtam I, Tam-tam II	Во 2-й картине 1-го действия Tamtam II за кулисами.
	Арга		1–2 Арге (1 партия)	
Струнные	Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi			18–12 Violini I, 16–10 Violini II, 14–8 Viole, 10–6 Violoncelli, 8–4 Contrabassi.